

LitArt

**FERIȚI-VĂ SĂ AVEȚI DREPTATE PEA REPEDE,
PREA DEVREME - CA SĂ AVEȚI LA CE VISA.
NICHITA STĂNESCU**

PUBLICAȚIE LUNARĂ DE CULTURĂ,
APARE LA TÂRGU-MUREȘ, SUB EGIDA ONORIFICĂ
A FILIALEI LOCALE
A UNIUNII SCRITORILOR DIN ROMÂNIA
EDITOR: PPA GIURGEA-ADRIAN-ARMAND - EDITURA LITART

ISSN: 2067 - 5240
SE DISTRIBUIE GRATUIT

OCTOMBRIE 2017 | ANUL VII | NR. 10 (91)



LA LOCURA

„ARCA ORIGINARĂ PĂMÂNT NU SE MIȘCĂ!”

Nebunia vremurilor în care trăim, confiscată fie ideologic, fie de viața pe care o trăim, îl face pe artistul de orice fel și de oriunde să își trăiască viața și să compună o viziune de orizont secund, clandestin, privat, camuflat de îndeletniciri derizorii...

PAG. 11



Luis Fonsi ft. Daddy Yankee *DESPACITO*

Călin CRĂCIUN

LUME SĂRACĂ, DAR FERICITĂ; O COMUNITATE ÎN CARE SE CÂNTĂ ȘI SE DANSEAZĂ, CU JOGURI DE SOCIETATE PENTRU TOATĂ LUMEA, ÎN CARE OAMENII SE TUND PE STRADĂ, ÎN AER LIBER. E UN FEL DE VIAȚĂ TRIBALĂ INSTAURATĂ LA MARGINE DE ORAȘ...

PAG. 2

Între Viață și Text

Julian BOLDEA



DOMINAT DE DRAMATICA ECUAȚIE A SCRISULUI/ TRĂIRII, IOAN MOLDOVAN PERCEPE POEZIA CA ELIBERARE, CA IMERSIUNE ÎN ARHITECTURA SINELUI, CA ÎNIȚIATIVĂ A CUVÂNTULUI ÎN CĂUTAREA REFERINȚEI, A VERBULUI CE VREA SĂ-ȘI RECAPETE PRIVILEGIILE PIERDUTE.

PAG. 3

PREFIGURAREA SISTEMULUI LUI LUCIAN BLAGA

Eugeniu NISTOR

PREOCUPĂRILE ȘI INTERESUL SPORIT AL TÂNĂRULUI LUCIAN BLAGA PENTRU TEORIILE FILOSOFICE NOVATOARE, ȘI ÎNDEOSEBI PENTRU CELE FOCALIZATE PE FENOMENUL COMPLEX AL CULTURII, SUNT IDENTIFICABILE ÎNCĂ DIN CULEGEREA SA DE AFORISME *PIETRE PENTRU TEMPLUL MEU...*

PAG. 4,9

LUIS FONSI FT. DADDY YANKEE DESPACITO

Călin CRĂCIUN

Cred că a surprins pe toată lumea disputa iscată în spațiul nostru cultural de marele succes al piesei *Despacito*. Pe scurt, totul a pornit de la un articol al lui Andrei Pleșu prin care își exprima dezamăgirea că videoclipul respectiv a ajuns la peste 3 miliarde de vizualizări pe Internet, în condițiile în care i se pare de-a dreptul kitsch-os, lipsit de valoare artistică. Automat ar decurge de aici că dumnealui denunța și gradul major de incultură al societății contemporane, al segmentului ei mai tânăr, mai ales. Acesta cred că a și fost, de fapt, scopul intervenției sale publice, ascuns prea puțin sub perdeaua transparentă a autodenunțatei defazări („Mai vrea cineva o dovadă (încă una!) că sunt expirat? Că sunt imaginea de manual a bătrânului defazat, inapt să mai dialogheze cu spiritul timpului? Că sunt emblema însăși a constipației intelectuale? Iat-o: mă stupefiază ideea că un clip intitulat «Despacito» a reușit performanța unică de a aduna peste 3 miliarde de vizualizări!”). Textul lui Andrei Pleșu a devenit imediat viral, indiciu că multă lume l-a aprobat. N-au lipsit însă nici opiniile contrare. De pildă, chiar în aceeași zi a și vrut să-l pună la colț Florin Grozea, compozitor și fost cântăreț deal nostru din zona comercială. Acesta l-a acuzat pe d-l Pleșu că nu a înțeles absolut nimic din piesă, mai ales că ritmul simplist și repetitiv ar fi o încercare a muzicii contemporane de a resuscita și sublima ancestralitatea, de întoarcere la impulsurile ritmico-artistice primare. De asemeni, componenta ce vizează sexualitatea, la nivelul versurilor și al imaginii, n-ar fi nicidecum vreun indiciu de incultură, ci tot o premeditată și valoroasă, artistic vorbind, înfățișare a instinctelor și a naturii umane, în definitiv².

Și tocmai când părea că Florin Grozea ar avea vreo șansă de a câștiga meciul împotriva somității culturale, denunțându-i lacunele majore din muzicologie și din arta videoclipului, intervine zdrobitor un nume important din muzica autohtonă, cu autoritate de necontestat, și anume Berti Barbera, care îl execută necruțător pe mai tânărul „populist”, neezitând să

folosească ostentativ cuvinte ca „semidocti”, „netalentați”, „mediocriilor”, „tâmpi”, „prostituții”³.

Acestea fiind datele principale ale disputei, să le privim acum, după ce lucrurile s-au mai așezat, mai pe îndelete. Dacă ar fi să o luăm pe calea sociologică inițiată de Gustave le Bon (și cred că de data aceasta e bine s-o facem), faptele mulțimii, ale gloatei, nu sunt din punct de vedere cultural sau civilizațional inferioare celor ale elitelor individuale sau chiar colective (o colectivitate, desigur, infinit mai mică decât vulgul). Ar exista un fel de geniu supraindividual, abstract, care se coagulează tainic din/prin suma indivizilor ce formează gloata. Prin urmare, succesul răsunător al piesei discutate se datorează intrării în joc tocmai a geniului supraindividual. E un pic greu de înțeles, desigur, de aceea încerc să simplific imediat. Cu alte cuvinte, putem accepta ideea că oamenii aceia mulți seduși de *Despacito*, încât s-a ajuns la peste 3 miliarde de vizualizări, sunt în general incuți, fără criterii estetice superioare în funcție de care să-și întemeieze atracțiile culturale. Totuși, interesul lor pentru piesă are la bază faptul că ei se regăsesc în ceea ce văd și ascultă. Există un set de factori psihologici și culturali care îi determină să fie atrași de piesă. Chiar dacă ei nu îl conștientizează setul respectiv, neavând competența culturală necesară, el există totuși și lucrează în psihicul lor determinându-le plăcerea audiției, viziunii și fredonării.

Să luăm acum în calcul ce anume conține piesa. La nivelul textului, se observă un limbaj simplist, străveziu, prin intermediul căruia se face referire la atracție fizică sau seducție. Cel care cântă e interesat tocmai de savurarea actului seducției în sine, ca de un preludiu lent, prelungit, menit – cum altfel? – intensificării extazului. Sunt convins că și domnul Pleșu ar aprecia artistic un tango și alte dansuri și muzici erotice sud-americe clasice. Mă miră că nu a sesizat faptul că „despacito” tot cam încolo bate măcar aluziv, chiar dacă o face printr-un limbaj prozaic. La nivel vizual se remarcă imediat kitsch-ul,



narcisismul celor doi cântăreți, obsedați să se vadă pe sticlă. Teatralitatea lor e de-a dreptul grotescă. Bineînțeles, nu pot lipsi dintr-un videoclip comercial nici secvențele lascive, sexose la modul ostentativ. Alături de aceste imagini sunt prezente însă și altele, care ar merita un pic de atenție. Este vorba de cadrele ce înfățișează plaja unui cartier sărac, un fel de favelă convertită din portugheză în hispanică, și viața socială a unui astfel de mediu. Lume săracă, dar fericită; o comunitate în care se cântă și se dansează, cu jocuri de societate pentru toată lumea, în care oamenii se tund pe stradă, în aer liber. E un fel de viață tribală instaurată la margine de oraș, armonică și plină de energie, dominată de dorință erotică. De o parte e marea, apa, ca sursă a vieții și misterioasă, de alta, uscatul animat de om, în cadrul creat de el însuși cu resurse austere. Dorința lui principală pare a fi de natură erotică. Oricât de primară, aceasta e însă catalizată spiritual, nu rămâne simplă manifestare instinctuală, în sensul în care accentul cade pe „despacito”, pe construirea și trăirea cu încetinitorul a fiecărei secunde a preludiului. Extazul e deci pregătit cu atenție, ca într-un adevărat ritual nupțial urmat de inițiați în arta amorului.

Principiul de bază ce răzbate în fundal rămâne cel telenovelistic. Telenovela a atins succesul maxim în societățile sărace și cu educație precară, oferindu-le oamenilor scenarii în care se puteau identifica în anumită măsură cu personajele și oferindu-le măcar pentru ora de vizionare reveria unei vieți lipsite de griji materiale, dar pline de suspans construit de intrigi „sufletești”. Suferințele și bucuriile telenoveliste nu au nicidecum legătură cu foamea, boala, mizeria fizică și morală, lupta pentru obținerea mijloacelor strict necesare unui trai decent și altele din aceeași categorie, ci cu fidelitatea

sau trădarea în dragoste ori în afaceri. Chiar și menajera din telenovelă pare a duce o viață lipsită de griji materiale, dar încărcată de preocupări sentimentale. *Despacito* preia tocmai acest principiu al reveriei sau al evadării din realitatea ostilă, definită de amenințarea cu foamea, mizeria și lipsa perspectivelor de ameliorare economică, în una a savurării treptate a extazului. Seamănă întrucâtva cu viața fericită a țăranilor din poezia lui Coșbuc. Cine nu crede să se mai gândească o dată la lumea țăranilor din *Nunta Zamfirei*.

Prin urmare, făcând acum un bilanț, Andrei Pleșu are dreptate când deplânge nivelul cultural redus al mulțimii imense ce savurează *Despacito* și uzitarea kitsch-ului. Greșește însă când ignoră că succesul piesei e datorat faptului că esențializează speranțele sau idealurile unei categorii sociale. Poate că această esențializare nu este intenționată. Premeditarea sau intenția ar realiza pe loc înobilizarea artistică. Dar chiar și realizarea ei intuitivă tot spune ceva de bine despre compozitorii ei. Și spun asta ca unul căruia nu mi-a plăcut deloc *Despacito*. De fapt, și ca unul pe care de ceva vreme îl bântuie o idee periculoasă: că artă autentică se poate ivi și din minți care nu doar că nu prea știu ce fac atunci când „crează”, nu știu mai deloc.

¹ http://adevarul.ro/news/eveniment/despacito-1_598747da5ab6550cb8c9cdf/index.html.

² http://adevarul.ro/entertainment/muzica/scrisoare-deschisa-andrei-ple-su-manipulati-despacito-1_59883dee5ab6550cb8cd5d75/index.html.

³ http://adevarul.ro/entertainment/muzica/polemica-despacito-ber-ti-barbera-taxeaza-criticii-andrei-ple-su-semidocti-ipocriti-castigat-numai-indolentia-publicului-prost-1_59897bdf5ab6550cb8d32351/index.html.



Iulian BOLDEA

Volumele de poezii ale lui Ioan Moldovan (*Viața fără nume*, 1980, *Exerciții de transparență*, 1983, *Insomnii lângă munți*, 1989, *Arta răbdării*, 1993, *Tratat de oboseală*, 1999, *Interioarele nebune*, 2002, *Celălalt pește*, 2005, *Însemnări primitive*, 2005, *Mainimicul*, 2010, *Timpuri crimordiale*, 2012) pot fi încadrate, cum scrie Radu G. Țeposu, în categoria fantezismului „abstract și ermetic”. Ambiguitatea, frenezia demistificării și a repunerii în discuție a realului, predispoziția spre jocurile imaginarului, înclinația spre oralitate și ironie sunt câteva dintre particularitățile acestei categorii: „Desigur, repudiind luciditatea, poezia lui Ioan Moldovan nu face decât să se folosească în chip superior de conștiința convenției, asumând-o și prefăcând-o într-o temă lirică, foarte frecventă de altfel în poezia tânără. Cu stilistica și retorica pe masă, lirica nouă reface în alt fel ingenuitatea de altădată, mai matur și cu sentimentul complicității artistice subînțelese. Trăirea pură e, în ordine artistică, o utopie: «respirația noastră e o utopie». Starea de grație e înlocuită cu starea de risc, tradusă în imagini aforistice, eclatante, foarte în spiritul acestui autor: «scriu cu aceeași grijă cu care sărut o sabie». Grijă pentru secvența prețioasă, cultivată pe marginea prăpastiei decorativismului, precum o floare rară, arată în Ioan Moldovan și un orfevrul delicat, a cărui minuție bate discret înspre calofilie”.

Dan Cristea surprinde cu precizie particularitățile lirismului lui Ioan Moldovan, dominat de sentimentul metafizic al unei oboseli de sfârșit de lume: „Spirit subtil și cultivat, agreând umorul, jocurile inteligenței și chiar jocurile de cuvinte (să notăm repede, în această privință, numai și titlurile ultimelor două volume originale), Ioan Moldovan se dovedește din ce în

ce mai mult un poet remarcabil al sentimentului de oboseală, de plictis, de insatisfacție și declin, de iritare și dezgust față de viață”. Realul cu contururi deformate este o proiecție a interiorității, peisajul este filtrat prin vitraliile aburoase ale visului sau ale fanteziei. De aici stări-limită, transcrise cu luciditate anxioasă: oboseala metafizică, cu toxinele vieții instalate fără drept de apel (*Tratat de oboseală*, e titlul unui volum), tensiunea spre origini și mistere, nostalgia unei liniști de dincolo de lume, a unei purități mitice. Din categoria poemelor ce transcriu afecte ale crizei, ale abuliei cronice, ale eșecului, ilustrativă e poezia *Toxic*, nu lipsită de accente ironico-fanteziste („Sunt deja toxic: în curând doar un/ eveniment familial/ Nu mai pot rămâne pe loc în fumul/ și-n zdrăgăneala de nenoroc/ De-acum predau la seral materii inactuale/ moartele limbi instrumentele obosite/ Din timp în timp tot mai des/ traversează clasa șobolanul imperial/ circula de la ușă la calendar/ și-mi face cu ochiul/ Sunt deja toxic, dar și voi îmi scrieți/ că nu vă simțiți ideal”).

Poezie născută, după cum observă Ion Pop, din neîncetata confruntare între Text și Viață, lirica lui Ioan Moldovan are, în filigranul nervurilor sale, ceva din frenezia retractilă a livrescului, transcriind, totodată, imersiuni în adâncurile cotidianului. Uneori, livrescul are inervații senzitive, lucrurile au penumbre calofile, între trăire și scriere adastă raporturi difuze, iar lucrurile și ființele poartă în filigran imateriale rezonanțe ale fantasmelor lumii, ecouri diafane ale unei vieții de dincolo de prezent și de empiric. Există, cum semnaleză Nicolae Oprea analogii între lirica lui Ioan Moldovan și poezia lui Mircea Ivănescu, prin cultivarea unor stări afective anodine, prin vocația anonimizării lucrurilor grave și a beatificării banalului, prin senzația de lentoare, de acalmie, de univers static, impregnat de obiectualitate: „Textele lui Ioan Moldovan se înscriu pe orbita discursivității *poesiilor* lui Mircea Ivănescu, a cărui formulă, ca de altfel și poetica prefațatorului entuziast, și-a lăsat amprenta asupra unui mod totuși paradoxal de provocare a lirismului obiectual. El surprinde aceeași

lentoare și acalmie a lucrurilor încremenite, fixează limitele unei realități ale cărei irizări abia pătrund printre genele unei priviri, de fapt, iscoditoare, însetată de cunoașterea universului cotidian”. Caligrafii ale serenității, anamneze sumare ale trăirilor sunt poemele care reconstruiesc o ambianță de interior, de *salon*, în care eul se retrage din fața unui real amenințător, precar și degradat: „Glasul tău și un plâns mut în albea salonului/ ochii trec/ prin lumina seacă de februarie/ - am vorbit așa de puțin/ un ghem nedesfăcut de viață/ slab-slab trupul ca o linie în care s-au prăbușit/ toate dimensiunile/ cum s-ar putea o mângâiere să stea deasupra frunții/ sufletul are răni neîntâlnite pe trup/ un întuneric nevinovat de pânze și monede/ eliberezi câte un cuvânt care se clatină pe coridor/ și se întoarce și te privește cu lungă insistență/ și apoi dispăre/ acum răsăr brândușele și ne răstoarnă/ împreună în amintire” (*Bunicul nu e pregătit*).

Aproape de lucruri, reinvestită cu sensuri și semne noi, privirea poetului se oprește în fața „mainimicului”, a ceea ce nu poate fi desemnat prin cuvânt, fantasmă pentru care între spus și nespus limitele sunt imprecise, căci senzorialitatea, vecinătatea „mainimicului” și fragilitatea versului ce caută zadarnic să surprindă ceea ce nu poate fi rostit, sunt polii ecuației care alimentează cu tensiunea ei abruptă numeroase poezii ale lui Ioan Moldovan. Dominat de dramatica ecuație a scrisului/ trăirii, Ioan Moldovan percepe poezia ca eliberare, ca imersiune în arhitectura sinelui, ca inițiativă a cuvântului în căutarea referinței, a verbului ce vrea să-și recapete privilegiile pierdute. *Scurtă proză* e o contrasă artă poetică, concentrând în el o viziune lirică, un cifru poetic, o gramatică a poeziei: „Până în clipa aceea nimic nu se ține minte/ ochii pălpăie în zmeuri zmeurii/ urechile sunt orfane, carnea fâlfaie/ ca un steag de victorii/ și-n clipa aceea vine în pragul odăii îngerița/ cu șoldurile inutile, cu sânii autarhici, cu/ mormăitul unei trufașă cenușă, deschide sertare, deșartă/ mainimicul/ notează-n conducută starea de fapt// Din clipa aceea

ferestrele se dau de perete/ doctrinele se despielițează/ temnicerii uită regulamentele/ și singuri se întemnizează// Din clipa aceea scribul șterge stilul de sânge/ mestecă iarba întunecată crescută în gură/ bolborosește, plânge”. Ficțiunea și metaficțiunea, biograficul și vizionarismul se întâlnesc în versurile lui Ioan Moldovan, livrești și, totodată, trădând o vie nostalgie a concretului. Noțiuni contrarii precum depărtare, miraj, iluzie și apropiat, concret, extaz al empiriei statuează originalitatea acestei poezii, ce nu exclude nici referințele intertextuale, dar nici referințele pur biografice.

Există un subton etic în poemele lui Ioan Moldovan. Agresat de civilizația tehnicistă, de lipsa de repere, poetul presimte cu acuitate apocalipsa cotidianului, astfel că lumea figurată are palori tragice și nervuri dizolvante, iar alienarea și reificarea se citesc dedesubtul gesturilor de tot derizorii: “Pe la amiază veni vorba de grăsimi/ cum stam așa întinși în iarbă la liziera pădurii/ cu creierii adânciți în cutiile lor/ din care doamnele vor scoate roșiile, brânza, slămina/ șervețelele/ Priveam fără țintă în manualul tânărului apicultor// conștienți de ironia soartei/ și de lipsa apei din jur/ O, doamne,/ pădurea respira din zdrențele ei târcate/ dosea ciupercei, creaturi, sticle sparte/ și-n tot acest pastel apocaliptic/ nu mai lipsea decât furtuna, care a și venit apoi/ săltând nițel grele găște prin aerul pluvios/ ducându-ne la un praznic/ pre noi, care-ți cântăm ție, aliluia” (*Dejun la iarbă verde*). Existența are valoarea unei expieri anonime și amprenta purificării ființei situate la confluența contrariilor, între clipă și eternitate, între lumină și întuneric, între tăcere și vacarm. E drept, în cazul poetului de la *Familia*, „experiența Bibliotecii nu face decât să sporească nostalgia contactului cu elementarul” (Ion Pop). Ioan Moldovan e un „om blind, afabil, scrie Al. Cistelean, nici scriitura lui nu e agresivă; dar de propus, propune, cu umilitate, cu tandrețe, doar atrocități”. Moderația vocii, retorica sublimității, timbrul recules frazează apocalipsele într-o notă bonomă, astfel că ele par desenate în filigran, de undeva de dincolo de lume și de timp.



Eugeniu NISTOR

Preocupările și interesul sporit al tânărului Lucian Blaga pentru teoriile filosofice novatoare, și îndeosebi pentru cele focalizate pe fenomenul complex al culturii, sunt identificabile încă din culegerea sa de aforisme *Pietre pentru templul meu* (1919, reeditată în 1920), de unde rezultă și prețuirea pe care acesta o avea față de creațiile culturale, adică pentru „noutatea” spirituală adăugată la trunchiul vechilor tradiții. Acest lucru îl certifică și fragmentele următoare: „Dacă voim ca știința să devină într-adevăr un factor *cultural*, atunci numai drumul acesta îl poate apuca: drumul creațiilor (...). Primejdia cu care știința amenință celelalte ramuri culturale, e aceasta: cugetarea naturalistă tinde să înlocuiască toate celelalte metode de cunoștință (...) *Tradiția are într-adevăr un rost numai dacă devine un factor creator, altfel e o cârjă pentru atâtea și-atâtea slăbiciuni ale unui neam*. Călcâiul ahileic al culturii românești e lipsa de concepții...”¹

O variată încărcătură filosofică, multiple aspecte și problematizări sunt abordate apoi în teza sa de doctorat, *Kultur und Erkenntnis. Beiträge zur Erkenntnislehre vom kulturhistorischen Standpunkte*, predată la Universitatea din Viena în 1920, susținută în 1921, pe care o va tipări, un an mai târziu (în 1922), în traducere rezumată, la Institutul de arte grafice „Ardealul” din Cluj, sub titlul *Cultură și cunoștință*, unde autorul mizează, într-o posibilă investigație gnoseologică, pe eficacitatea „metodei culturale”, care ar putea deschide „perspectiva unei vaste sinteze.”² Lucrarea este structurată astfel: I. Ideile și variabilitatea lor funcțională; II. Legea valorilor maxime; III. Problema științifică; IV. Categoriile; V. Ipoteza. Descriind mobilitatea ideii prin „funcționalitate”, Blaga exemplifică această funcționalitate prin variabilitatea rezultată, în timp, a ideilor platonice, care, în ciuda imobilității lor (constatată critic și de Aristotel), au avut capacitatea de a se

metamorfoza continuu, ele fiind redescoperite și reinvestite cu valoare culturală de Plotin, valorificate sub aspectul unui ciudat elan mistic-religios iar, mai târziu, căpătând o nouă funcționalitate la Schopenhauer, acesta mergând chiar ceva mai departe: asociindu-le cu voința oarbă a individului de a trăi, le propulsează la nivelul contemplativ-estetic și le înzestreză cu forță creatoare. Dar, ca și legitățile istorice, variabilitatea funcțională a ideilor tinde să atingă „valorile lor maxime”, căci „rezultatul unui scop oarecare, tradus în realitate printr-o acțiune, întrece totdeauna prin efecte secundare scopul urmărit; aceste efecte secundare devin apoi scopuri independente pentru noi acțiuni.”³

Doi ani mai târziu, într-un volum distinct, intitulat *Filosofia stilului* (1924), sunt inventariate o sumă de probleme și reguli cultural-artistice, specifice epocii, precum: I. Starea estetică și normele artistice; II. Stilurile fundamentale (cuprinzând și tendințele lor: individualul, tipicul și absolutul); III. Corespondențe. Concluzii. În prima parte a acestei cărți tânărul Blaga își îndreaptă tirul polemicilor sale imagine spre celebrii esteticieni ai epocii: Konrad Lange (susținătorul „teoriei autoiluzionării conștiente”, Lipps, Volkelt (ambii susținători ai „teoriei simpatiei” / empatiei) și W. Worringer (care „opune tendinței de simpatizare voința de abstractizare a omului”); iar în partea a doua se referă în principal la clasificarea și descrierea analitică a principalelor stiluri și curente artistice: *naturalismul, idealismul și expresionismul*, diferențiate de esteticianul Max Deri, „de obicei după apropierea sau îndepărtarea de natură a creațiilor menite să trezească în noi stări estetice.”⁴ În considerațiile sale despre *absolut* filosoful prognozează apariția unei etape noi de creație în cultura europeană, urmându-i în chip firesc perioadei de barbarie și dramatism a războiului, o etapă în care, cu necesitate, „voința creatoare ia locul inspirației pasive”, și „un vânt de bărbăție și de ireductibilă spiritualitate” vor ridica „acești ani de temeinică prefacere artistică.”⁵ Dar cum exista o reorientare spre credință, după excesul de „criticism” și nimeni nu voia să-i facă „nici o concesione vreunei puteri

supra-individuale”, sub apăsarea blestemului „individualismului moștenit de la generația trecută”, se manifesta dorința de a se crea o nouă spiritualitate, care, în noul spectru al veacului „nu poate fi decât un produs colectiv”. Din toate aceste aprecieri extragem ideea că „Europa e pe cale de a crea o nouă dogmă și un nou colectivism spiritual”, că „metafizica și organizarea socială ne-au rămas datoare cu o nouă dogmă irațională și cu o nouă *biserică*, pentru desăvârșita înfrângere a individualismului.”⁶ Acest „nou stil”, provenind din „setea de absolut”, comun și altor perioade ale istoriei omenirii, conține o seamă de ingrediente, ca: *anonimatul, dogma, colectivismul spiritual, arta abstractă și stilizarea lăuntrică*. Demonstrația lui Blaga pleacă de la filosofia lui Henri Bergson, conform căreia „realitatea sau cel puțin fracțiunea ei de vitalitate și de conștiință, e în fond de natură irațională, de necuprins prin termeni raționali” iar „o realitate irațională împărțită prin rațiune – explică el – dă dogma.”⁷ Exemplificările date aici constituie sâmburii concepției despre metodă, susținută, câțiva ani mai târziu, în *Eonul dogmatic*: „Ca fel de formulă sf. Părinți nu făceau altceva când ziceau că 3=1” sau: „față de orice sistem în translație lumina își păstrează iuțea constantă de 300.000 de km./sec.” – de unde filosoful trage concluzia că „toate ideile teoretice curente trebuie modificate luând ca punct de plecare această dogmă.”⁸

Tânărul gânditor Lucian Blaga se referă cu precădere, în volumul *Fenomenul originar* (1925), la „biografia” metodei goethene – metodă derivată din concepția genialului poet asupra formării și transformării ființelor organice vii și asupra spectaculoaselor metamorfoze ale culorilor. Trei sunt punctele de sprijin, rezumate de Lucian Blaga, în susținerea metodei goethene: 1. traseul care trebuie parcurs în plămuirea unui fenomen originar este cel al analogiilor; 2. fenomenul originar este o *vedenie* de natură intuitivă și nu abstractă; el nu poate fi înțeles cu ajutorul intelectului pur, ci trebuie privit cu ochiul interior, în același mod în care vede Platon ideile, apropierea necesitând declanșarea unui „sentiment de adorație”; 3. în orice fenomen originar există o anumită

polaritate, adică doi termeni adverși, aflați într-o relație de determinare și influențare reciprocă (precum: lumină-întuneric, contracție-expansiune, putere-materie etc.)⁹

Metodologia lui Goethe a fost îmbrățișată, inițial, cu entuziasm de către romantici, după care a fost *trecută* prin filtrele mai multor filosofi și filosofilor și diversificată conceptual prin fiecare astfel de *trecere*, în funcție de originalitatea și de orientările celui care s-a înfruptat din ideile ei. Fiecare *filtrare* a nuanțat-o cu ceva, i-a dat un nou fior și o coloratură aparte; iar, aici, cu oarecare prudență, am putea vorbi chiar despre o posibilă *variabilitate funcțională* a ideilor lui Goethe, dar și de *n* situații în care acestea par să atingă *valorile maxime*, despre care vorbea Blaga în conținutul tezei sale de doctorat (*Kultur und Erkenntnis*, publicată la Cluj).¹⁰

Astfel, romanticii i-au probat eficacitatea în științele naturale și i-au verificat *funcționalitatea* (valabilă sau nu) „într-un domeniu de cercetare cu desăvârșire nou: filosofia culturii.”¹¹ Mai mulți învățați, aflați sub umbrela romantică a veacului, bântuiți de boala fără de leac a cunoașterii și comunicării cunoașterii, s-au inspirat din metoda savantului din Weimar și au ajuns să mândușcă cu destulă dexteritate „bagheta magică a analogiilor.”

Tot aici ni se dezvăluie, în toată limpezimea și-n toată fertilitatea lor, izvoarele filosofiei bliagene de mai târziu. Întregul conținut al volumului dovedește instrucția temeinică în filosofie a tânărului Blaga, atât ca urmare a parcurgerii ciclurilor de studii corespunzătoare la Universitatea din Viena, cât și ca efect al lecturilor proprii, făcute cu mult interes și pasiune. Dar mai dovedește ceva: un spirit critic deschis la nou, cu o mare capacitate de analiză și sinteză. Unii răuvoitori ar putea lua pasajele critice ale tânărului gânditor român drept intenții revizioniste aplicate la filosofia europeană a epocii moderne (Goethe și romanticii germani, Schelling, Strindberg, Weininger, Nietzsche, Langbehn, Chamberlain, Spengler, Keyserling), dar acest lucru nu se confirmă, căci Blaga nu revizuiește nimic și, cel puțin în această carte, „recapitulările”

(Continuarea în pag. 9)

O poveste cu tata, mama, Mircea și ursul polar

Mediana STAN

- Mamă, e timpul să-mi spui o poveste!
- Hm, da, așa e! Cu ce să fie povestea?
- Cu tata, mama, Mircea, cu ursul polar și cu tata care merge la ursul polar și vine la Mircea...
- Ohh!

A fost odată ca niciodată, a fost... tata care s-a dus la Polul Nord să facă fotografii pentru că îi trebuiau pentru munca lui. Tata a mers cu autobuzul, cu trenul, cu avionul supersonic și în cele din urmă cu o sanie trasă de douăzeci de câini Husky. A ajuns la Polul Nord și s-a apucat de fotografiat, iar în acest timp, un urs polar îi tot dădea târcoale. Așa de mult s-a împrietenit tata cu ursul, încât nu mai putea fotografia nimic fără ajutorul ursului care îi căra trepiedul. Când tata a terminat de fotografiat banchizele, ghetarii, focile, aurorele boreale și eschimoșii și s-a urcat în sanie să plece, ursul s-a cocoțat repede la spatele saniei și s-au tot dus până la cel mai apropiat aeroport.

Drumul înapoi cu ursul polar a fost mai greu, ursul polar trebuia ascuns bine, că nu era lăsat să urce în avion. Tata l-a îngheșuit într-un sac mare de călătorie, fiind astfel cel mai mare sac care a trecut vreodată pe banda de bagaje a unui aeroport, dar a scăpat necontrolat. Tata se uita cum sosea bagajul și se gândea cum îl va ridica dar acesta a făcut un salt jos, apoi tata și bagajul lui săltăreț au ieșit din aeroport și...

- Un taxi, vă rog, la aeroport... pentru gară! Dar când a venit taxiul și a văzut ce era de cărat, a întors fără să mai stea de vorbă. În cele din urmă, o căruță cu cai a oprit și l-a luat pe tata și pe ursul polar și i-a dus cu chiu cu vai până acasă.

Odată ajunși acasă... au intrat în casă. Vecinii se întrebau: oare ce a adus tata din străinătate? Uite ce bagaj mare! De abia așteptau să fie poftiți, mai ales că tata era foarte prietenos și casa le era deschisă tot timpul. Dar de data asta, nici o poftire. Tata zâmbea enigmatic, mama îi saluta scurt, foarte grăbită. Toți dispăreau în casă, de unde se auzea o gălăgie de nedescris. Băiețelul scotea chioțe, ușile și ferestrele se zgâlțâiau, parcă toată casa sălta. Nici nu mai era așa de dreaptă. Vecinii s-au ivit la poartă să întrebe de sănătate iar mama le-a dus cafelele în grădină, pe măsuta acoperită cu zăpadă! Oricât ciuleau urechile, din casă nu se auzea nici o mișcare! Liniște și tăcere!

Ursul polar s-a plimbat adulmecând de colo-colo și s-a oprit lângă frigider - îi era oarecum cunoscut - l-a deschis, a scos din el frișca și laptele și le-a băut, mai bine zis turnat pe gât. A continuat să adulmece cutia rece care piuia pentru că-i creștea temperatura. A găsit compartimentul de jos, plin cu pești congelati. A scos sertarul, s-a așezat cu el într-un colț și a început să lingă, să sugă și să clefăie peștele. La sfârșit a lins bine și sertarul și l-a aruncat cât colo.

- Alo, l-a sunat mama pe tata, să faci bine să mergi să cumperi pește, frișcă și lapte din cel mai gras...
- Cât?

- Păi pește cam o sută de kilograme... și frișcă și lapte cât de mult și un congelator mare în care să încapă.

- Pentru uuuuurs?
- Întocmai, ce crezi că o să mănânce amicul tău de la Polul Nord? Sau vrei să ne mănânce pe noi?

Tata nu se pierdea niciodată cu firea:
- Cel mai bine ar fi să plouă cu pește, vreun vârtej care trece prin baltă și-i toarnă la noi în curte...

Și nici mama nu se pierdea așa de ușor:
- Da, ar fi cea mai bună soluție dar acum bălțile sunt înghețate...

Tata a sosit cu o ladă frigorifică uriașă, plină cu pești și câțiva litri de frișcă și... cioc! cioc! în dreapta:

- Bună ziua, vecine, nu mai duce laptele la centru, ți-l cumpăr eu!

- Douăzeci de litri pe zi, vecine.

- Douăzeci, sper s-ajungă.

Cioc! Cioc! în stânga:

- Bună ziua, vecine, nu mai duce laptele la centru, că ți-l cumpăr eu!

- Păi, zece litri, vecine!

- S-a făcut!

Cei doi vecini își uneau căciulile pe la porți.

- Ce afaceri face vecinul cu laptele nostru? De când a fost la Polul Nord, la Polul Nord parcă a zis că se duce, nu?... Sunt... altfel!

Ursul stătea cu sertarul cu pești în brațe și lingea, sugea și clefăia de zor, având înșirate în față vreo cinci sticle cu lapte amestecat cu frișcă: doi pești, o jumătate de sticlă, doi pești, o sticlă... Puțin mai încolo, la masă, tata, mama și Mircea mâncau pâine cu sare și ardei. Noaptea scoteau ursul afară, pe câmp, să se frece de zăpadă, să se răcorească. Îl plimbau încet, sub paza câinelui. Știi, urșii polari au un strat gros de grăsime sub blană și se încălzesc mult dacă aleargă.

Dar după un timp, mâncarea s-a terminat. Ursul stătea și lingea frigiderul gol și se uita cu jale la tata când intra în casă. Mircea trecea când la vecina din dreapta, când la vecina din stânga și adulmece oalele de pe plită. Ele îi umpleau câte un castron și se mirau cât era de flămând. Iar mama avea o siluetă de invidiat. Se vede că merge zilnic la sală, vorbeau prietenele ei.

Într-o zi, tata a privit congelatorul cel uriaș - gol și i-a zis ursului polar:

- Hai băiatule, înapoi!

Ursul, ce să facă? Iarna era pe sfârșite și primăvara avea să fie greu de îndurat. Tata și amicul lui cel alb s-au pregătit de călătorie. De data asta au plecat cu ajutorul unei asociații pentru ocrotirea animalelor care le-a trimis un camion. Tata l-a însoțit pe urs să se asigure că ajunge cu bine și l-a lăsat acolo unde l-a întâlnit, adică la Polul Nord, pe o banchiză, prilej cu care a făcut alte fotografii. Ursul a sărit în ocean, a înhățat un pește și l-a înfulecat pe nemes-tecate. I-a adus un pește și tatei. Tata i-a mulțumit, l-a pus în rucsac și i-a zis:

- Am să-l mănânc acasă, cu Mircea și cu mama!

Și așa a și făcut.

Poezii de Adrian RENTEA

Nocturnă

Iluzia unei ploii
a ascuns stelele una câte una
doar luna a rămas
solitar lampadar dintr-un poem bacovian
tristă candelă
luminând fereastra nu știu cui

iluzia unei ploii
funeră uvertură
venind parcă din casa enigmatică
și o umbră în spatele draperiei vălurinde
te fac să vrei să mergi
să bați în fereastră.

A ajuns toamna în oraș

A ajuns toamna în oraș
fără tunete și fulgere
care să-i vestească sosirea
o banală aversă la ceas de seară
mi-am spus
doar nuanța mai întunecată a zenitului
ar fi putut-o trăda
într-o singură noapte
a pus stăpânire pe întreaga suflare
și acum se face comodă
mângâind copacii pe creștet
pregătește locul propriei orchestre de muzicanți
corbii ciocli suferinzi de guturai
o vor urma în curând
primele frunze resemnate
își caută loc de veci
pe când celorlalte
ce șușotesc mirate
zgribulite
deocamdată le vorbește mios
încercând să le amăgească cu vorba bună
au trecut zile
și-n fiecare seară
cu gândul la corul dogit al corbilor
deschid fereastra
sperând să mai aud greierii
petrecând pentru ultima oară.

Simfonia ultimei duminici

Răpăitul ploii în fereastră
sirena unei ambulante
nu tu Rachmaninov
nu tu clavir
doar răpăitul ploii în fereastră
sirena unei ambulante
și tu visând.

Noapte caniculară

Ploaie caldă de seară
tălpi goale frământă nisipul încins
sub mângâierea brizei
sângele dă în clocot.

Poemul singurăților celeste

Pe un colț de stâncă
un uliu
întunecat safir pe un creștet regesc
umbră tremurândă în soarele amiezii
în țipătul ce sfâșie andantele vântului hoinar
poemul singurăților celeste
te ademenește spre sihastrale creste.

Daniel Lăcătuș și vocația recuperării istoriei

Theodor DAMIAN

Orice identitate se definește prin valori. Așa cum o persoană se definește pe sine prin valorile la care aderă (spune-mi la ce valori aderi ca sa-ți spun cine ești), la fel și o comunitate, adică o familie, un grup oarecare, un sat, o națiune.

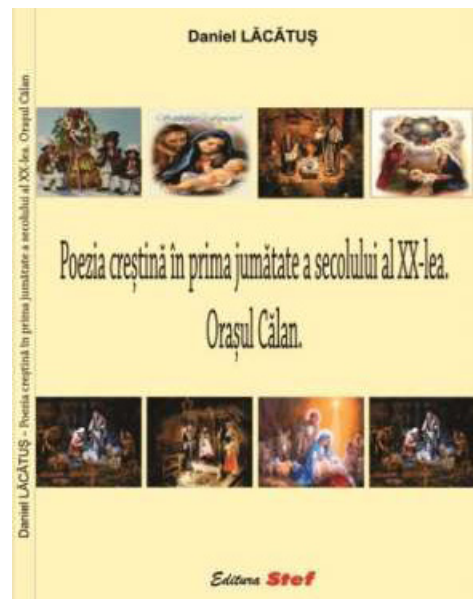
În contextul actual unde relativizarea valorilor în general și identitare în special devine tot mai îngrijorătoare, fapt ce se pune în mod greșit pe seama globalizării, nevoia apărării integrității identitare și a sensului apartenenței devine tot mai acută și trebuie înțeleasă ca un imperativ categoric.

Nu globalizarea dă cu barda în Dumnezeu, nu globalizarea aruncă cu pietre în Ștefan cel Mare și în Eminescu. Demolarea valorilor istorice țintește spre demolarea existențială a unui neam, este un atentat la ființarea acestuia. De aceea orice încercare de a ține piept atacurilor la identitatea noastră de neam este mai mult decât bine venită. Mai mult decât atât, a reitera însemnătatea luceferilor istoriei neamului, arătând semnificația acestora în contextul actual de viață, mereu actual în fiecare generație, a scoate în evidență rolul pe care o personalitate, un grup l-a avut în creșterea la nivel social, spiritual, educativ a unei comunități, a scrie monografia unei localități accentuând modelele istorice care pot fi un necesar stimulent pentru generarea de noi modele de care lumea de azi are nevoie, în multe cazuri, este un act de curaj. Aceasta face și poetul Daniel Lăcătuș prin volumul său *Poezia creștină în prima jumătate a secolului al*

XX-lea. Orașul Călan (Ed. Ștef, Iași, 2016).

Pasionat de istorie, conștient de valoarea incontestabilă a rădăcinilor, de capacitatea lor generatoare și regeneratoare, cercetătorul, istoricul și scriitorul Daniel Lăcătuș își începe lucrarea prezentând o serie de aspecte esențiale ale istoriei localității Călan, jud. Hunedoara, după care îl familiarizează pe cititor cu rolul pe care mișcarea Oastea Domului l-a avut în menținerea și promovarea credinței ortodoxe în această binecuvântată zonă a țării, atât în epoca interbelică, dar și în cea extrem de dificilă de după instaurarea regimului comunist de tristă amintire, după care oferă un florilegiu de poezie creștină inspirat din spiritualitatea mișcării Oastea Domnului întemeiată și organizată de Părintele Iosif Trifa, poezie reprezentată la nivel local, Călan, de creștini evlavioși, devotați lui Hristos și Oastei Domnului, mucenici curajoși care au știut să înfrunte atât ironia unor contemporani, cât, mai ales, prigoana ateist-comunistă ce s-a abătut asupra României după 1944.

Numele acestor personalități din zona Călan sunt scoase de Daniel Lăcătuș din praful marginalizant și destinat uitării al arhivelor, și puse în lumină în fața întregului neam românesc, așa cum merită de drept și de fapt, sunt transformate în candelă mărturisitoare cu lumina luată din Soarele dreptății, Hristos Mântuitorul și care proclamă consecvent și biruitor: „Lumina lui Hristos luminează tuturor”. Aceste nume de vrednică pomenire sunt (în ordinea listării din cuprins): N.



Georgescu, Margareta Pîrjolean, Gheorghe Muntean (cu cele mai multe poezii), Ioan Opriș, Maria Petresc și Mihail Gegea.

Volumul se încheie cu un foto-album intitulat „Repere ale creștinătății la Călan” și cu o binevenită și interesantă listă bibliografică ce poate fi de folos oricărei alte cercetări în domeniu legate de zona de suflet a poetului Daniel Lăcătuș.

Ar fi de dorit ca fiecare localitate din România să aibă propriul ei Daniel Lăcătuș.

ARDEREA VRĂJITOAREI

ÎN CURTEA VECHII PREFECTURI DIN TÎRGU-MUREȘ

Pentru al patrulea an consecutiv, curtea fostei Prefecturi de la Târgu-Mureș, astăzi locul unde își desfășoară activitatea o mare parte a artiștilor plastici mureșeni, a



fost, sâmbătă 21 octombrie, scena reeditării unui eveniment tragic petrecut în primăvara anului 1752: judecarea și arderea pe rug a ultimei vrăjitoare din zonă și, de ce nu, din Europa. Evenimentul este pus la cale de artiștii plastici mureșeni care încearcă astfel să atragă atenția publicului atât spre atelierele lor cât și spre clădirea de patrimoniu de pe strada Bolyai de la numărul 5 și spre una din poveștile care o urmăresc peste ani.

Artiștii plastici mureșeni care au luat parte la eveniment au încercat să refacă atmosfera anului 1752, drept pentru care au construit un rug și au confecționat o păpușă din hârtie căreia i-au dat foc după o prezentarea poveștii vrăjitoarei ucise în 28 aprilie 1752.

Președintelui UAP Târgu-Mureș, Mana Bucur, spune că arhivele Muzeului Județean Mureș vorbesc despre o moașă – Barbala Farkas – condamnată și arsă pe rug pentru vrăjitorie acum 265 de ani. Barbala Farkas a fost acuzată de vrăjitorie



întrucât știa dinainte sexul viitorilor copii și pentru că folosea tot felul de leacuri pentru a vindeca nou-născuții și lăuzele. Condamnarea sa la moarte a venit deși mare parte a martorilor audiați au susținut nevinovăția acesteia, afirmațiile unora dintre martorii cum că moașa le-ar fi blestemat copiii sau că ar fi văzut-o zburând pe mătură fiind considerate în acel an drept suficiente pentru condamnarea la moarte. „Atunci viața unui om nu conta nici doi bani, se pare. După 1990 urmașii

acestei femei au obținut reabilitarea ei”, spune Mana Bucur, care mai arată că artiștii au ținut să reediteze povestea în locul în care sentința a fost pronunțată, adică în curtea vechii prefecturi, unde și-au etalat lucrările și nu pe malul râului Mureș, pe locul în care acum se află fostul restaurant Coșul de Aur, aflat în paragină și unde aceasta a fost dusă la îndeplinire deoarece legenda spune că în timpul suplicului vrăjitoarea și-ar fi privit în ochi călăii și ar fi blestemat acel loc.



Dumitru-Mircea BUDA

Majoritatea comentatorilor au remarcat o congruență de profunzime între substanța celor două volume de memorii în care Monica Lovinescu și-a metamorfozat jurnalele de până în 1980 sub titlul, cu reverberație în *Psalmi* pe filiera lui Dosoftei, *La apa Vavilonului*¹, și aceea a seriei de *Jurnale* propriuzise ale autoarei. O substanță care pătrunde cu egală fluiditate în convențiile literare diferite, dinamizată de pulsațiile unei memorii al cărei instinct de autoconservare dictează o urgență perpetuă a notației și reflecției, o tentație a sistematizării datelor proprii ființei și a recalibrării perspectivelor prin care sunt evaluate.

În subcapitolul pe care li-l dedică soților Ierunca (*Militantism la apa Vavilonului*) în volumul *Patria de hârtie*², Nicoleta Sălcudeanu crede că esența „renunțării de sine” a celor doi intelectuali din exil poate fi aproximată în primul rând dinspre memorialistică. Care, spune autoarea, are, în cazul Monicăi Lovinescu, proprietatea de a fi „într-atât de laxă încât pune timpul și spațiul la grea încercare. E o scriitură de continuă și fluidă metamorfoză, așa cum lava vulcanică inundă cele mai contorsionate poteci”³.

Într-atât de metamorfotică, încât fluidul ei anamnetic trece, atunci când devine prea traumatic pentru conștiința ce scrie, în scrisul altora – al lui Virgil Ierunca sau al Doinei Jela, de pildă – rezultând o memorialistică întinsă pe un fel de rețea de „vase comunicante ale memoriei întruchipând tot atâtea cărți”⁴. Într-adevăr, o fină intertextualitate internă lucrează între volumele de memorialistică ale Monicăi Lovinescu și include, în proiectul ei, cărțile lui Ierunca, dar și cartea-anchetă dedicată memoriei Ecaterinei Bălăcioiu de Doina Jela (*Această dragoste care ne leagă*) sau convorbirile, ultimele convorbiri cu Monica Lovinescu consemnate de aceasta.

În orice caz, chiar dacă abolește constrângerea formală a notației zilnice, eliminând ritmica jurnalului și topind discontinuitățile într-un epic dens, care aglomerează datele existenței

MONICA LOVINESCU ȘI MIRAJUL AUTOFICTIUNII (I)

cotidiene și efluviile meditative, discursul rămâne o „suprapunere a amintirii transparente pe modelul mai stângaci al notației de jurnal”, rezultând „un scris domesticit prin autocenzură”, în care „țipla memorialistică tinde să cosmetizeze desenul mai crud al însemnării zilnice, să îndulcească muchiile mai proeminente ale imediatului. Nu reconstituie, ci corectează cu creionul roșu, sever, viața-așa-cum-a-fost”⁵.

Suprapunerea trebuie că nu lipsește nici din jurnalele propriuzise, care au, așadar pretenția de a da cuvântul „desenul crud al însemnării zilnice”. Doar că ea rămâne în jurnale nemărturisită pe când aici, în memoriile acestea reinventate în procesul transcrierii lor epice, ea este normă asumată explicit și teoretizată, nu o dată, cu voluptate de vocea naratorială a autoarei. Un elogiu al „suprapunerii” despre care vorbește Nicoleta Sălcudeanu devine obicei curent în *La apa Vavilonului*, care își expune pe franchețe poetica rescriptivă, ca pe o condiție necesară a funcționalizării memoriei pe care vrea să o reprezinte literar și a comprehensiunii de sine.

De aici, numeroasele autore-proșuri pe care scriitura le formulează într-o retorică ce poate fi bănuită cu ușurință de poză, mai ales că în destule rânduri autodecepțiile acestea etalate ostentativ capătă un oarecare manierism iar confesiunii nu-i lipsesc suficiente sclipiri de orgoliu și notații ale micilor sau marilor succese personale, toate trădând o satisfacție implicită. Chiar Nicoleta Sălcudeanu indică astfel de exemple de ivire a unor perspective ce contrazic programatic afișata autocratică a autoarei, lăsând locul semnelor unei conștiințe a calităților și reușitelor personale. „Decepția omului matur privind și retrospectiv tinerețea, dacă nu e nesinceră, nu e nici totală.”⁶

Dar momentele de satisfacție nu împiedică declarațiile patetice ale arderii paginilor de jurnal din tinerețe, în general a paginii scrise care nu răspunde pretențiilor de acum ale conștiinței ei intranșingente. Monica Lovinescu renează cu furie un trecut scriptural în care propria imagine de atunci pare să nu-i mai fie convenabilă, din motive asupra cărora putem doar să lansăm speculații psihanalitice, de vreme ce ea însăși oferă numai unele pur schematice și vehement de subiective –

scrierile vechi, pe care le desfidă până la a le distruge, sunt ba „proaste”, ba „imature”, intrând de-a valma deci într-o categorie a detestabilului care vorbește despre o criză de identitate. Una din prezentul rescrierii memoriilor, se înțelege, creată din întâlnirea tensionată a naratoarei de la sfârșitul secolului XX cu tânăra literată din adolescență și tinerețe. De altfel, e interesant că Monica Lovinescu acceptă să publice memorii sub forma „clasică” de Jurnal abia începând cu 1981, tot ce există anterior fiind obligatoriu tras prin rigorile acestui proces de reconsiderare care presupune, bineînțeles, și desemnatizare a eului biografic.

Și în acest caz motivele sunt variate – de la invocata fragmentaritate a surselor originare, la lipsa totală a unor jurnale sistematice, stocarea informațiilor în agende și note dispartate ori, de-a dreptul, lăsarea lor în seama exclusivă a însemnărilor lui Virgil Ierunca, și ele ținute într-un soi de mister personal – presupunându-se ba că au fost distruse, ba că au dispărut fără urmă. În orice caz, trecutul de până la începutul anilor 80 nu merită să treacă în memorii de tip clasic în formă editorială sau, poate, pe revers, cel de după 80, așa cum îl rețin însemnările diaristice, e pur și simplu inadapabil, incompatibil genului autoficțional rescris al celor două volume din *La apa Vavilonului*. Oricât de autentice sau simple artificii retorice ar fi, acele momente de furie oarbă în care Monica Lovinescu povestește cum își distruge cu furie 900 de pagini dintr-o dată sunt problematice pentru aproximarea conștiinței Monicăi Lovinescu și, în orice caz, vorba Nicoletei Sălcudeanu, rămâne un irepresibil regret față cu aceste mărturisite tendințe anulatoare: „E păcat, scrie comentatoarea, să-ți sacrifici tinerețea distrucând documentul ei cald, s-o arunci la coș”⁷.

Nicoletei Sălcudeanu îi și pare rău că lectura nu se poate servi și de oglinda jurnalelor sacrificate – „Nu poate fi reprimat, spune ea, un vag sentiment de frustrare când îți se refuză emoția primă, neînfrumusețată, nătângită de inadecvări pulsatile. Pudoarea emoțională supralicitată până la „criza de identitate” (...) proiectează scrisul într-o seriozitate de salon simandicos, a cărui silențiozitate e parfumată de concert de muzică de Bach”⁸.

E posibil ca, într-o anume sub-

versivitate a textului, scriitura să mizeze tocmai pe această frustrare întreținută de ipoteza că ceea ce se oferă e o variantă secundară, prelucrată epic și ficțional, autocenzurată, a versiunii originare. Cunoscându-i pudoarea funciară și conduita discreției absolute care a derivat din aceasta, am putea presupune că acești primi ani sunt recalibrați epic, decupați și rețesuți din formele lor inițiale de notații diaristice, tocmai pentru că ar conține sugestii prea imediate, prea curajoase pentru a putea fi suportabile în confesiune, ale intimității. Poate că *La apa Vavilonului* camuflează, în matricea subtextuală a prozei lui autobiografice, acea cealaltă Monica Lovinescu pe care, de dincoace de barierele de protecție pe care le-a dispus mereu, cu sagacitate, în jurul intimității ei sensibile, a fragilității ei umane, putem doar s-o imaginăm, în virtutea crâmpnelor fulgurante când ni se dezvăluie, mai mult involuntar, prin curențe ale precauțiilor programatice.

Pe Nicoleta Sălcudeanu această presupunere o aduce, din frustrare, în pragul revoltei – „Fapt ce nu stăvilește o revoltă mocnită a lecturii la avertismentele autoarei asupra episoadelor de cenzură, ce strivesc inocența textului inițial, condamându-l la inexistență prin rescriere mai cumpătată sau chiar prin distrugere, astfel că un valoros prim document – cronică a emoției – e expedit în luciditatea nostalgică”⁹.

Așa cum sugeram mai devreme, și comentatoarea oscilează între a crede că e vorba de „o simplă și scuzabilă cosmetizare a trecutului prin omisiune sau, mai probabil „nepotrivirea de caracter” ce conduce la divorțul dintre maturitatea lucidă și adolescența tumultuoasă”¹⁰.

Despărțirea aceasta virulentă și respingerea propriei adolescențe ar putea proveni, credem, din efectele în inconștient ale programului destinal pe care Monica Lovinescu și-l asumă ca pe o misiune de credință și îl urmează cu o dedicație de ascet. Afectivitatea și, cu ea, vârsta afectivității, adolescența, devin neconvenabile, stingheritoare formării unei identități solide, olimpiene, sobre, impenetrabile și, pe cale de consecință, sunt scoase fără drept de apel pe ușa conștiinței. Scriitoarea se decide de ele ca de un trecut primejdios,

(Continuarea în pagina 8)

MONICA LOVINESCU ȘI MIRAJUL AUTOFICTIONII (I)

(Continuare din pagina 8)

refuzându-le orice cale de mai participa la configurația identității ei intime și, cu atât mai puțin, a celei sau a celor publice, în prezent.

Momentul deciziei acesteia radicale s-ar putea să fi fost chiar acela al morții mamei, care zdruncină, fără îndoială, toate percepțiile și credințele acestei conștiințe ce alege, ca unică soluție de supraviețuire și continuitate, calea hiperlucidității, a inhibării interiorității afective, a intransigenței cu sine și cu ceilalți, într-un corolar al înrolării ei pătimașe în războiul rece cu un comunism care devine principalul vinovat, responsabilul numărul unu față de care drama reprimată a ființei – trecută într-un mit inconștient, se cere răzbuună. Complexul acesta al mamei, un fel de complex al Elektrei, cum observa unul din comentarii opere Monicăi Lovinescu, va răspunde de toate configurațiile pe care identitatea ei le va adopta de acum înainte, manifestându-se, latent ori cât se poate de explicit, în comportamentul și deciziile deopotrivă voluntare și involuntare ale scriitoarei.

Nicoleta Sălcudeanu nu-i scapă nici amănuntul, pe care l-am sugerat oarecum mai devreme, al efectului pozitiv sub aspect literar al acestei senzații de frustrare pe care tehnica narativă a Monicăi Lovinescu îl întreține. „Dar frustrarea de care vorbeam mai înainte merită adusă ca ofrandă, fiindcă, în contrapartidă, ea e compensată de calitatea estetică a scriiturii și de gustul rafinat cu care fluxul memoriei e condus pe creasta elevației eseistice”.¹¹

Acolo unde pierde autenticitatea autoscopică și veridicitatea reprezentării sinelui, câștigă, enorm, turnura problematizantă

și estetică a textului. Nicoleta Sălcudeanu nu ezită să creadă că, în „conduita sacrificială” a amintirii s-ar putea identifica „o labirintică traiectorie filosofico-existențială”¹² Sensul acestei inițieri ar fi dobândirea „insuportabilei ușurătăți a ființei”, o „metamorfoză radicală de care terapeutica ființială are nevoie în situații extreme”¹³ În cazul Monicăi Lovinescu, ecuația ființială ar arăta după Nicoleta Sălcudeanu cam așa „Cineva care are tărâra de a învia, după pustiul iscat în biografie (nu doar moartea atroce a mamei), începe prin a îndepărta piatra tombală a unei tinereți mutilate, profitând de somnul paznicilor ideologiei roșii, de oriunde s-ar insinua aceasta.”¹⁴

„Ușurătatea” astfel dobândită face suportabilă, mai spune comentatoarea, povara eternei reveniri, fiind „singura cale de a concilia atrocitatea cu splendoarea amintirii”¹⁵. Mai mult, ea se metamorfozează în însăși stilisticitatea textului, în viziunea complexă și impecabil strunită a temporalității. De unde și ceea ce Nicoleta Sălcudeanu numește, de-a dreptul, „profesionalismul scriitoricesc” al Monicăi Lovinescu, care conștientizează relativitatea raportului ființei cu timpul și realitatea, efectele halucinante ale memoriei, capcanele pactului autobiografic, de altfel mărturisite în ceea ce presimțirea lor are poate avea mai dramatic cu puțință de către Monica Lovinescu însăși.

Nici al doilea volum al memoriilor din *La apa Vavilonului* nu schimbă paradigma acestei conduite sacrificiale, care face o imensă risipă de sine, consolidând, cum spune comentatoarea, „edificiul prin sacrificiu”. Or, devine de la sine înțeles că tocmai această poetică a creației prin autosacrificiu, prin renunțarea la la o anume memorie primordială a propriei ființe și substituirea ei cu una reimaginată, acompaniind la fiecare nivel o subtilă și dramatică inițiere de sine, e cea care girează literaritatea, valoarea estetică a memorialisticii Monicăi Lovinescu. Memorialistică ce nu e un simplu act de gestionare a datelor trecutului, și nici o pură matematică a raporturilor dintre acestea, a amintirii în forma ei brută, conservată pentru a putea fi delectabilă în autenticitate sau din simplul capriciu de memorie al autoarei. Dimpotrivă, e un act de creație, care include propria ființă și, în egală măsură, istoria pe care a avut-o alături, în care a trăit, căreia a încercat să i se sustragă, atunci când aceasta a fost atroce, sau să îi impună

propriile ei principii de autoritate atunci când a luat decizia unei militanțe până la capăt.

Dacă există totuși o metamorfoză față de primul volum, Nicoleta Sălcudeanu o vede în privilegierea, prin forța evenimentelor biografice ale perioade (dintre care cel mai grav ca efecte e pierderea mamei, ce provoacă imposibilitatea de a mai scrie jurnal pentru un timp), a „dimensiunii evenimentiale a prezenței istorice”.¹⁶ Continuându-și tentația de a se configura ca document al unei istorii specifice, discursul memorialistic „tinde să conceptualizeze, într-un mod insolit, o întreagă comedie umană a deștării”¹⁷ Rezultă o tipologie de portrete, atât de faimoase prin autenticitatea și direcțea lor polemică, demistificatoare, în întreaga memorialistică a Monicăi Lovinescu, cărora li se oferă, spune Nicoleta Sălcudeanu, „temperatura toridă a experienței nemijlocite și a tăieturii în carne vie, din perspectiva unei prietenii unilaterale, iluzorii”¹⁸

Inutil de adăugat, această spectaculoasă artă a portretului, care atrage deopotrivă seducător și voyeuristic sensibilitățile publicului și face adevărate ravagii atunci când tușele Monicăi Lovinescu relevă nemilos meschinăria, joasa moralitate, falsitatea sau ipocrizia, duplicitatea sau oportunistul unuia sau ale altuia dintre scriitorii ce se așează în fotoliu dinaintea Monicăi Lovinescu, spunându-și păsul și lăsându-se immortalizați, fără să știe, în clipa următoare în memorialistica ei, ei bine această portretistică incendiară nu face decât să sporească ea însăși cota estetică a ficțiunii intime, literaturizând implicit lumea textului diaristic.

Tot în 2003, memorialistica Monicăi Lovinescu e obiect de analiză și în cartea Sandei Cordoș – *În lumea nouă*¹⁹, sub un titlu care indică tot înspre un concept autosacrificial al scriiturii – *Cu necruțare de sine*. Universitară clujeană pleacă de la ipoteza unei coerențe osmotice a întregii opere a Monicăi Lovinescu, independent de factură ori gen, volumele de memorii „așezându-se într-o linie de continuitate și complementaritate față de eseistica radiofonică, de factură culturală (în special cronică literară, dar și analiză politică, studiu cultural etc.) a volumelor anterioare (editate tot la Humanitas în șase volume, sub titlul comun *Unde scurte*, 1990-1996) și își găsesc o bună urmare în Jurnal, ce cuprinde însemnări zilnice începând cu 1981”²⁰ Dincolo de recurențele tematice ori obsesive și de stil, asupra căruia Sanda Cordoș lansează doar parantetic ipoteza care ar merita discuții mai aprofundate a oralității

(apartținând unei intelectuale care și-a calibrat discursul pentru a-l oferi cu maximum de impact public în mediul radiofonic), s-ar afla, într-un nivel de profunzime al acestei continuități, „aceeași atitudine, cea de martor, ridicată de autoare la rangul de mod de existență”²¹

Lucru de altfel lesne de acceptat, câtă vreme dimensiunea mărturiei directe nu lipsește din niciuna din cărți – chiar paginile seriei de cronici literare din *Unde scurte* fiind dublate, în ultimele volume, de jurnalul *direct*, explicit numit astfel de către autoare, al evenimentelor.

(Continuarea în numărul lunii noiembrie)

BIBLIOGRAFIE:

Cistelean, Al., *Aide-Memoire (aspecte ale memorialisticii românești)*, Editura Aula, Brașov, 2007;

Cordoș, Sanda, *În lumea nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003;

Diaconu, Mircea A., *Monica Lovinescu și avaturile întâlnirii cu istoria*, în „Contrafort”, nr. 9 (105), sept. 2003;

Lovinescu, Monica, *La apa Vavilonului*, vol. I., Editura Humanitas, București, 1999;

Lovinescu, Monica, *La apa Vavilonului*, vol. II, 1960-1980, Editura Humanitas, București, 2001;

Radu Tania, *Arcele lucidității I-II*, în 22, nr. 17 și 24/ 2008;

Sălcudeanu, Nicoleta, *Patria de hârtie. Eseu despre exil*, Editura Aula, Brașov, 2003.

NOTE:

1 Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, vol 1-2, Editura Humanitas, București, 2001

2 Nicoleta Sălcudeanu, *Patria de hârtie. Eseu despre exil.*, Editura Aula, Brașov, 2003

3 *Idem.*, p. 177

4 *Idem.*, p. 178

5 Nicoleta Sălcudeanu, *op. cit.*, p. 178

6 *Ibidem*

7 Nicoleta Sălcudeanu, *op. Cit.*, p. 178

8 *Ibidem.*

9 *Ibidem.*

10 *Idem.*, p. 179

11 Nicoleta Sălcudeanu, *op. cit.*, p. 179

12 *Ibidem*

13 *Ibidem*

14 *Ibidem*

15 *Idem.*, p. 180

16 Nicoleta Sălcudeanu, *op. cit.*, p. 182

17 *Ibidem.*

18 *Ibidem.*

19 Sanda Cordoș, *În lumea nouă*,

Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003

20 *Idem.*, p. 125

21 Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 125



“ÎNCERC SĂ TRĂIESC ÎN PREZENT”

- Emilia Ostace în dialog cu Cristina Iușan și Ervin Ruszuly, coregrafii spectacolului CARTEA JUNGLEI

Emilia Ostace: Dragă Cristina, nu ești la prima colaborare cu actorii de la Compania Liviu Rebreanu. De data aceasta cum ați lucrat cu ei?

Cristina Iușan: Într-adevăr nu e prima colaborare, am lucrat cu ei pe scenă, ca actriță sau în calitate de coregraf, dar acest spectacol a fost o aventură. O aventură frumoasă și fructuoasă, deoarece deja îi cunosc pe toți, le cunosc potențialul și astfel a fost mult mai ușor. A fost și o colaborare în ceea ce privește construcția anumitor momente, actorii au venit și ei cu propuneri, au cerut sfaturi, au acceptat sfaturi și s-au pliat foarte bine pe ceea ce le-am cerut.

E.O.: Dar tu, Ervin?

Ervin Ruszuly: Prima mea colaborare a fost în calitate de dansator în Carmina Burana, în regia lui Gigi Căciuleanu, iar a doua oară am colaborat în calitate de coregraf în spectacolul Crize, regizat de Aleksandar Ivanovski. Iar acum în Cartea Junglei. E o situație nouă, o posibilitate nouă, care m-a umplut de energie, provenită în principal de la actorii companiei, fiindcă vorbim aici de o echipă energică, pe care este foarte ușor să o îndrăgești.

E.O.: Dar cu regizorul spectacolului, Oana Leahu, cum v-ați înțeles?

Cristina Iușan: A fost prima mea colaborare cu regizoarea Oana Leahu. Recunosc, nu am știut la ce să mă aștept, dar până la urmă acesta e și farmecul muncii mele de coregraf: ocazia de a lucra cu regizori noi. Îmi place și încerc mereu să învăț din toate aceste întâlniri, experiențe. Consider că i-am înțeles cerințele, ne-am consultat în permanență în ceea ce privește toate scenele de mișcare, dar și în toate celelalte scene.

Ervin Ruszuly: Am mai avut ocazia de a lucra cu Oana

Leahu. Am fost coregraful spectacolului Mica sirenă de la Teatrul pentru Copii și Tineret Ariel. Colaborarea cu domnia sa constituie întotdeauna o experiență inedită. Simt că, în ciuda faptului că între noi comunicarea verbală este mai greoaie, cea nonverbală este foarte bună - și, în general, gândim și acționăm la fel.

E.O.: Care e modalitatea ta/a voastră de lucru? Pregătiți de acasă anumite momente sau le creați la repetiții împreună cu actorii?

Cristina Iușan: În general, lucrez foarte mult pe ceea ce îmi dictează instinctul și îmi place să creez pe moment, împreună cu actorii. Dar întotdeauna am în minte un schelet pe care mă bazez și de acolo încep să construiesc coreografiile. Îmi place foarte mult să îmi imaginez că nimic nu e imposibil, ca mai apoi să putem depăși anumite limite pe care uneori ni le impunem.

Ervin Ruszuly: Există mai multe modalități de lucru, depinzând întotdeauna de situația dată. Acum am încercat să lucrez din mișcări și momente create acasă pe care să le învețe actorii, dar, totodată le-am adaptat împreună, astfel încât să poată fi înțelese și învățate de către toți. Au existat și anumite mișcări pe care le-am gândit într-un anumit fel și am dorit să le revăd exact așa executate pe scenă. În aceste cazuri nu a existat loc pentru compromis.

E.O.: Ce înseamnă atunci când la un spectacol, coregrafia este semnată de doi coregrafi?

Cristina Iușan: Din afară poate părea dificil atunci când doi coregrafi ajung să semneze coregrafia comună, dar am avut noroc să am un partener pe măsură, cu care am reușit să colaborez foarte bine. Veneam amândoi cu propuneri pentru fiecare moment în parte și apoi mixam ceea ce am propus și devenea un



tot comun. În mare parte, aproape toate coreografiile le-am construit împreună, mai sunt și câteva pe care le-am construit separat, deoarece timpul a fost destul de scurt.

Ervin Ruszuly: Sunt destul de rare spectacolele în care să lucreze doi coregrafi deodată. De obicei, există un coregraf și un asistent de coregrafie. În cazul de față, timpul scurt și volumul mare de muncă a făcut necesară existența a doi coregrafi. Am încercat să combinăm ideile noastre și să le dăm o anumită formă și sens. A fost un lucru interesant. Nu am mai făcut așa ceva și cu această ocazie am învățat ceva nou.

E.O.: Ce faceți voi atunci când nu lucrați la vreun spectacol?

Cristina Iușan: Cristina, când nu lucrează la spectacole,

joacă în spectacolele de la Teatrul Național cu care colaborez de mai bine de 7 ani. Sunt lector la Universitatea de Arte, unde am o clasă minunată la secția de coregrafie; le predau și celor de la actorie, actorie master. Predau workshopuri la diverse festivaluri, lucrez cu liceeni, cu copiii de la grădiniță, fac pe zâna ursitoare și încerc să mă și odihnesc în timpul rămas. Momentan, lucrez la un proiect coregrafic personal, care spre finalul anului ar trebui să fie finalizat.

Ervin Ruszuly: Nu prea am timp liber. Cât îmi rămâne, totuși, încerc să-l trăiesc cât mai bine și mai frumos. Fac sport, îmi cresc câinele, învăț lucruri noi. Întotdeauna există ceva ce mă interesează, ceva ce îmi determină viața. Încerc să trăiesc în prezent.

PREFIGURAREA SISTEMULUI LUI LUCIAN BLAGA

(Urmare din pagina 4)

lui critice nu s-ar ridica nici la nivelul unui revizionism moderat. Însă din rândurile acestei cărți răzbate, fără putință de tăgadă, admirația lui sinceră față de înțeleptul din Weimar, dar și simpatia și prețuirea lui pentru teoriile culturale ale lui Oswald Spengler, cu acesta având și unele afinități. De la aceste izvoare și-a potolit tânărul filosof setea de cunoaștere, iar, în etapa următoare, va face chiar mai mult decât atât: din tainicele lor „conținuturi” își va lua și unele rezerve în traista sa de „merinde” spirituale, care îi vor fi de mare folos în efortul alcătuirii unei

metode, mai ales după ce va porni pe drumul configurării propriului său sistem filosofic.

Alte lucrări de eseuri filosofice, anterioare sistemului sunt: **Ferestre colorate, Fețele unui veac** (1926) și **Daimonion** (1929), care abordează diverse aspecte estetico-filosofice, printre care și problema stilurilor artistice și culturale, a creației ca necesitate a ființei omenești, cu referiri la mai complexa apariție și afirmare a geniului.

Sistemul este prefigurat, urmează dezvoltarea direcțiilor deschise prin cărțile de eseuri, adâncirea temelor și constituirea limbajului care la Lucian Blaga devine un instrument important

în personalizarea ideilor și conceptelor.

NOTE ȘI BIBLIOGRAFIE:

1. Lucian Blaga – *Pietre pentru templul meu*, Editura Cartea Românească, București, 1920, pp. 74-75
2. Lucian Blaga – *Zări și etape*, ediție îngrijită și repere istorico-literare de Dorli Blaga, colecția „Patrimoniu”, Editura Minerva, București, 1990, p. 265
3. *Ibidem*, p. 275-276
4. Lucian Blaga – *Filosofia stilului*, Editura Cultura Națională, București, 1924, p. 41
5. *Ibidem*, p. 71

6. *Ibidem*, p. 72
7. *Ibidem*, pp. 73-74
8. *Ibidem*, p. 75
9. *Ibidem*, p. 19
10. Este interesant, în acest sens, și documentarul lui D. Vatamaniuc, privitor la consemnarea publicării știrii culturale despre apariția lucrării lui Lucian Blaga, *Cultură și cunoștință*, în revista *Gândirea*, din 15 aprilie 1922 – Vezi vol. *Lucian Blaga – biobibliografie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977, p. XXX.
11. Lucian Blaga – *Fenomenul originar*, Fundația Regală Principele Carol, București, 1925, p. 20

Încep înscrierile la Festivalul de Film We Art Water

Cea de-a patra ediție a *Festivalului de Film We Art Water*, organizată de *Fundația We Are Water*, a debutat cu prezentarea noului juriu, în cadrul ediției cu numărul 65 a *Festivalului Internațional de Film San Sebastian*.

Festivalul de Film We Art Water este o competiție internațională de scurtmetraje, născută din dorința de a descoperi și răsplăti persoanele care, prin talent și dedicare, pot realiza producții cinematografice ce duc la creșterea gradului de conștientizare în ceea ce privește problema risipirii apei pe plan mondial. Obiectivul principal al Fundației este de a lupta pentru această cauză prin proiecte creative ce tratează subiectul.

Înscrierile pentru competiția de scurtmetraje pot fi făcute prin intermediul site-ului oficial al Fundației – www.wearewater.org – în perioada 3 octombrie 2017- 2 aprilie 2018. Toate filmele înscrise trebuie să aibă ca temă „apa și canalizarea” și să se încadreze ca durată între unu și trei minute. Competiția are trei categorii: micro-ficțiune, micro-documentar și micro-animație, iar fiecare dintre acestea are un premiu de 3.000 euro. În plus, voturile publicului vor oferi participanților posibilitatea de a obține un premiu de popularitate, de 1.000 de euro.

Printre membrii juriului de anul acesta se numără personalități celebre, precum Leonor Watling, actriță și cântăreață; Úrsula Corberó, actriță; Pablo Rivero, actor; Irene Escolar, actriță și câștigătoare a premiului Goya pentru cea mai bună actriță; Conchita Casanovas, critic de film la Radio Nacional de Espana; Yvonne Blake, Președinte al Academiei Spaniole de Artă și Științe Cinematografice, realizatoare de figurine, câștigătoare a patru premii Goya și a unui premiu Oscar; Sergio și Javier Torres, bucătari distinși cu o stea Michelin; Rosana Tomás, producătoare de film din Los Angeles; precum și reprezentanți ai diferitelor instituții, cum ar fi Carlos Jiménez, Desk Officer la Centrul Regional de Informare al Națiunilor Unite – UNRIC; și Xavier Torras, Directorul Fundației We Are Water.

TEATRUL NAȚIONAL TÂRGU-MUREȘ
Compania Liviu Rebreanu
NOIEMBRIE 2017

www.teatrnational.ro

MINISTERUL CULTURII ȘI IDENTITĂȚII NAȚIONALE
TEATRUL NAȚIONAL TÂRGU-MUREȘ
Compania Liviu Rebreanu

SĂMBĂTĂ 04. ORA 19:00	THE MAN (STILL) LOVE... AFTER TEN YEARS spectacol aniversar Ana Maria Galea Sala Mare	
SĂMBĂTĂ 04. ORA 19:30	GADJO DILDO regia: Mihai Lukacs Compania de Teatru Giuvlipen Sala Mică	Spectacol invitat
DUMINICĂ 05. ORA 19:00	CARTEA JUNGLEI după László Dés-Péter Geszti-Pál Békés regia: Oana Leahu spectacol pentru familie Sala Mare	Domeniul de activitate: Educație Culturală
MARTI 07. ORA 19:00	CARTEA JUNGLEI după László Dés-Péter Geszti-Pál Békés regia: Oana Leahu spectacol pentru familie Sala Mare	
MARTI 07. ORA 19:30	DETAȘAT de Alexandra Voivozeanu regia: Cristian Ban dramaturgie contemporană Sala Mică	Spectacol invitat
MIERCURI 08. ORA 19:30	CINE A OMORÂT-O PE SZOMNA GRANCSA regia: Mihai Lukacs Compania de Teatru Giuvlipen Sala Mică	Spectacol invitat
LUNI 13. ORA 19:00	EUROPINIIONS regia: Oana Macrinici și Andi Gherghes dramaturgie contemporană Sala Parking	PREMIERĂ
MARTI 14. ORA 19:00	EUROPINIIONS regia: Oana Macrinici și Andi Gherghes dramaturgie contemporană Sala Parking	
VINERI 24. ORA 19:30	TATĂL MEU, PREOTUL de Gabriel Sandu regia: Leta Popescu dramaturgie contemporană Sala Mică	PREMIERĂ
SĂMBĂTĂ 25. ORA 19:00	FREEDOM: THE MOST EXPENSIVE CAPITALIST WORD (Libertate – cel mai scump cuvânt capitalist) un spectacol de Maja Pelević și Olga Dimitrijević dramaturgie contemporană Sala Mare-Scenă	Spectacol invitat în cadrul Festivalului ConectAct
DUMINICĂ 26. ORA 19:00	EUROPINIIONS regia: Oana Macrinici și Andi Gherghes dramaturgie contemporană Sala Parking	
LUNI 27. ORA 19:00	DORIAN spectacol de dans contemporan Sala Mare	Spectacol invitat
MARTI 07. ORA 19:00	ÎN TRAFIC un spectacol de Alina Nelega dramaturgie contemporană Sala Mare	
MIERCURI 29. ORA 19:30	TATĂL MEU, PREOTUL de Gabriel Sandu regia: Leta Popescu dramaturgie contemporană Sala Mică	

BILETELE ȘI ABONAMENTE ONLINE: pe www.biletmaster.ro Biletele și abonamentele pot fi achiziționate la Agenția de bilete a Palatului Culturii (luni-vineri între orele 12:00-17:30, tel: 0372 758 230) și la Casieria Teatrului (9:00-15:00, tel: 0365-806865)
Teatrul își rezervă dreptul de a modifica programul. www.teatrnational.ro • www.facebook.com/tntgm

LA LOCURA.

„ARCA ORIGINARĂ PĂMÂNT NU SE MIȘCĂ!”

Oliv MIRCEA

Nebunia vremurilor în care trăim, confiscată fie ideologic, fie de viața pe care o trăim, îl face pe artistul de orice fel și de oriunde să își trăiască viața și să compună o viziune de orizont secund, clandestin, privat, camuflat de îndeletniciri derizorii de tot felul. În cel mai bun caz el *reacționează*, se *irită* sau are de cele mai multe ori un discurs paralel pe care îl obține prin fire sau prin exercițiu, făcând mai tot timpul posibil un scenariu al simetriilor. Artiștii care compun, de data aceasta, CarpArt,

sunt RADU FLOREA, DOREL COZMA, RALUCA MOISOIU și GHEORGHE POP. Profilul lor uman este: alert, citadini, neafecțați, iscoditori, mondeni, fără cultul gesticulației solemne, dar și fără fasoane, fără tabuuri afișate, inteligenți în înțelegerea lor rîvnitoare, comunicînd între ei doar atît cît este nevoie și nepierzînd decît arearea contactul cu solul, membri CARP ART au acceptat să facem o documentare împreună la Tîrgu-Mureș, la Bistrița, la Madrid, la Toledo, care se plasează



undevea dicolo de solilocviul vieții și creației în atelier și să descopere, de data aceasta împreună cu mine, insolitul și să constate evidența vieții în acest frămîntat timp al istoriei trăite de fiecare din noi. În *societatea spectacol* pe care o traversăm, o perioadă în care se cultivă tehnicile evaziunii și ale divagației inspirate, bazate pe surpriza intuitivă, cei patru artiști practică forajul static și lucid al adevărului în explicarea imanentului care nu are altă referință decît imanentul însuși. Ei vor să facă transparent pentru intelect prezentul istoric însuși, prin cooperarea armonioasă cu imediatul dar și cu istoria artistică a umanității care secretă într-o măsură sau alta transcendența de care are nevoie. Dacă în alte vremuri *nebulia* era de sorginte divină și era deci o *inspirație divină*, pentru artistul de astăzi viața de zi cu zi este un **inepuizabil pandemoniu** uman. Artistul își pune neconștient întrebarea dacă el însuși, în mijlocul lumii, se află pe pămînt, în cer, în iad, treaz sau adormit, nebul sau în toate mințile. Artistul de astăzi e considerat nebul în timp ce el socotește nebulă întreaga lume. Spiritul se *pervertește* în timp ce toate valorile se *pervertesc*. Oamenilor cu *sindrom schizofrenic, omului plat, omului*

minimal, le corespund toate fețele lumii *dezbinate*, ale lumii de tranziție. Oamenilor li se arată un **labirint** întunecat al suferinței și al absurdității. *Locurile înspăimîntătoare, Profeții nebuni, Spaimele și Ciudățeniile*, ca într-o suprarealistă estetică *paranoică*, o demență forțată, un delir artificial și subconștient se servește ca ilustrație și argument de lumea exterioară agresivă și barbară și apoi se pune în slujba realității spiritului artistic de astăzi. **Insolitul, bizarul, forța brutală, amoralismul** sunt simptomele pline de nebulie ale unui joc cu focul. Devine parcă aievea textul scris de André Breton în „*Al doilea manifest al suprarealismului*”: „cel mai simplu act suprarealist constă în a ieși în stradă cu un revolver în mînă și pe cît cu putință a trage orbeste asupra mulțimii”. Acesta este contextul de revoltă pe care artiștii care compun CarpArt-ul își expun gîndurile cu o extremă intensitate, pentru a împiedica monstruosul adagio al lui Francisco Goya: „sommul rațiunii zămislește monștri”, împiedicînd astfel, sperăm, ca *florile paranoiei* să devină în timpul care vine *flori ale răului agresiv*. Lor li se opune lumina nestinsă a logosului și realitatea binefăcătoare a visului și frumuseții.



Nou sezon de lecturi publice în Atelierul de literatură LitArt



Odată cu venirea toamnei și cu redeschiderea școlilor, putem spune că și învățăceii Atelierului de Literatură LitArt au început un nou an școlar. Prilej cu care ne-am mutat în casă nouă, **Zambara Bistro&Lounge** fiindu-ne gazdă începând cu această a cincisprezecea ediție a cenaclului. Poate și pentru că lumea nu s-a obișnuit cu această schimbare, o surpriză mai puțin plăcută a fost numărul redus al publicului, practic aproape s-ar fi putut spune că a fost o întâlnire în familie.

În această seară au citit din creațiile lor de peste vară, dar nu numai, în ordine: Mădălina Porime, Mediana Stan și Adrian Rentea. Mădălina Porime ne-a prezentat mai multe poeme căro-

ra deocamdată nu le-a dat un titlu, unul dintre ele fiindu-i dedicat fiului mai mic, care, în această toamnă, s-a înscris la liceul militar. Singurul critic prezent (Călin Crăciun, aflat în convalescență după o operație, reușită speram noi, a lipsit), Constantin Nicușan, s-a arătat încântat de faptul că poeta a reușit să evadeze din subiectivismul accentuat care-i caracteriza creațiile, diversificându-și atât paleta de exprimare cât și tematica abordată. O schimbare de bun augur, o poezie cu tentă filozofică („în fond, suntem un popor de Ciorani”) de un realism agresiv, ce răzbate din uzitarea unor simboluri precum eșafodul, infernul, frontul, țărâna...

Muzica a fost din nou prezentă, Străulea Darius, elev

în clasa a-XI-a la Liceul de Artă, a interpretat o arie intitulată **Carnavalul Venețian**; acompaniat fiind de profesoara sa, Maria Bejan. Cei doi au format un duet premiat la mai multe concursuri naționale, sub atenta oblauduire a d-lui profesor Călin Călugăru.

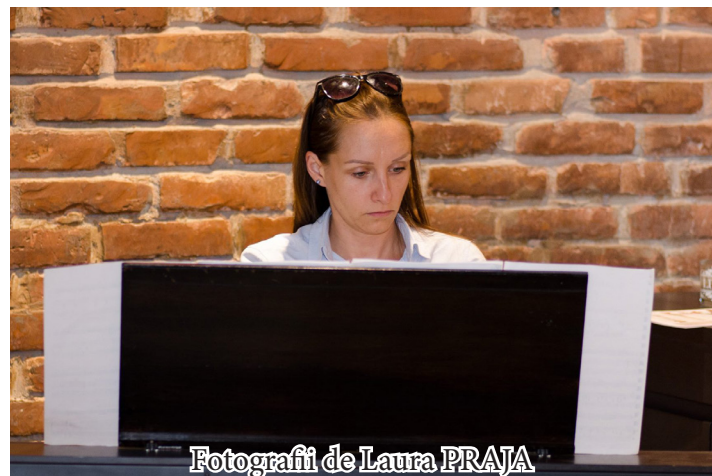
Mediana Stan, cea care a urmat la cuvânt, a fost responsabilă cu proza, cele două texte citite (**O poveste cu mama, tata, Mircea și ursul polar; Rochia de puf a prințesei Flavia**) fiind, conform spuselor lui Constantin Nicușan, o reconfirmare a talentului de povestitor al Mediane. Nicușan a apreciat melodicitatea textelor care irizează realitatea cu etica iubirii, iar ieșirea lor pe piață ar fi un câștig atât pentru cei mari cât și pentru cei mici. Asta nu înainte ca autoarea să se mai aplece asupra lor, fiind necesare unele corecturi, criticul sesizând câteva repetiții inutile.

Seara s-a încheiat cu poezie, prin vocea subsemnatului, Adrian Rentea. Poemele citite (**Nocturnă; Poemul singurăților celeste; Nopti caniculare; Tablou cu corbi; Venerei, de la un simplu muritor; Simfonia ultimei duminici, A ajuns toamna în oraș**) l-au dus pe Constantin Nicușan cu gândul la Bacovia, o prezență, însă doar ca pretext, poezia fiind una de factură actuală, cu o muzicalitate fascinantă, autorul reușind să creeze acea atmosferă

propusă. Părerea criticului nu a fost totuși împărțită pe de-a întregul de public, unii ascultători sugerându-i autorului să lase în urmă simboluri precum corbii, toamna, peisajele nocturne și să-și îndrepte mai mult atenția spre ceea ce se scrie în ziua de azi.

După impresiile de final și o discuție pe tema menirii unui cenaclu, în care simpli consumatori de literatură, sau critici avizați, să discute pe marginea textelor, ajutându-i cu un sfat pe autori, cei prezenți s-au despărțit, dându-și întâlnire pe 31 octombrie, când va avea loc următoarea ediție a Atelierului LitArt.

A consemnat Adrian Rentea



Fotografii de Laura PRAJA



LitArt

Publicație lunară de cultură.
Apare la Târgu-Mureș
sub egida onorifică a filialei
locale a Uniunii Scriitorilor
din România.

ISSN: 2067 - 5240

EDITOR:

PFA GIURGEA ADRIAN ARMAND
Editura LitArt

Parteneri editoriali:

**Uniunea Artiștilor Plastici
din România
Filiala Târgu-Mureș**

Colegiul onorific:

Cornel MORARU
Al. CISTELECAN
Iulian BOLDEA
Eugeniu NISTOR
Oliv MIRCEA
Zeno GHIȚULESCU

Redactor-șef: Adrian A. GIURGEA

Redactori-colaboratori:

Mana BUCUR
Cora FODOR
Dumitru-Mircea BUDA
Călin CRĂCIUN
Mediana STAN

Mihai SUCIU
Laurențiu BLAGA
Cornelia TOȘA
Ioan GĂBUDEAN
Nelu MĂRGINEAN

Adresa de corespondență: Târgu-Mureș str. George Enescu nr. 2.
E-mail: redactia@litart.ro; pagina web: www.litart.ro

Autorii își asumă exclusiv responsabilitatea pentru originalitatea articolelor, dar și pentru opiniile exprimate.