

Vasile IGNA

Regele melancolic

Lui Liviu Suhar

Nu mă mai țineți, rogu-vă, încuiat!
Din Ostrovul acest' nu-mi faceți casă
ce-i năpădit de ferigi și-i spălat
de valuri de mercur și de pucioasă.
Lipsiți-mă de-ospăț, nu mă siliți
să apăr pe viclean, nici să-ndrăgesc
fecioarele cu pântec supt de avă
ori sfetnicii cu limba lor gângavă.

Lehamite vă fie, dară nicio milă,
de măscărici și duhuri de prăsilă
cu ochi de șoim și-obraz de Caliban
dihanie a ducăi de Milan.

De Casa Morților vă fie milă
ce are mûri de sticlă, hornuri de cleștar!

Făcut fărâme și cuprins de jar
mai scump decât Regatul mi-e folosul
de-a asculta (și mai puțin de-a spune)
de-a sta în umbra cărții, și-n Furtune
cu Ariel fârtat, cu vergura Mirandă
stârnind a patimilor sarabandă.

Vă fie teamă, zic, și milă cât încape,
de cei căzuți în volburate ape
cu susu-n jos plutind
și-n vis grăind
cu îngerii barbari plodiți de somn
și învârtiți de-al întâmplării Domn.

Mi-e somn, o, Doamne, cât îmi e de somn
mi-e limba când de pâslă, când de gheață.
Voi adormi pe loc, de treaz ce sunt,
trist ca un palicar din Trapezunt
cu râvna-n loc de vis și de povață.
Și cu Regina care mi s-a dat
mai plină de nădejdi ca niciodat!

Petru CIMPOEȘU



Interludii (3)

Cât de tare și de dureros doream să ai dreptate! Și totuși, când rămâneam singur, mă îndoiam că un sunet sau un grup de sunete, chiar dacă îl vom numi imn, chiar cântat simultan de mai multe voci, pentru a forma un mănunchi puternic ca o rază laser, și mai ales cântat numai în gând, ar schimba ceva în ordinea lucrurilor. Cum ar putea niște semne care codifică acel sunet să transmită un mesaj pe care nimeni nu-l înțelege, deși toți îl simt sau îl presimt? Dacă zece oameni vizualizează simultan cifra cinci, oare va căpăta aceasta corporalitate? Eram dispus să admit că televiziunea este un vis comun. Descifrând ordinea implicită a unui semnal primit de la mare distanță, poate să producă structuri mentale și să creeze imagini sau să inducă iluzii care pot vindeca sau, dimpotrivă, îmbolnăvi mentalul colectiv. Dar, oricât mă străduiam, nu reușeam să admit că mintea mea este un ecran de televizor care primește semnale de la un presupus câmp ondulatoriu. Dacă Universul e undă, adevărata mea conștiință este emisă în altă parte, iar asta care vorbește sau scrie este doar proiecția ei locală, vibrație decodată. Trebuind să înțeleg de aici că materia însăși este proiecția localizată și impură a Rezonanței... Universul e orice, nu știm ce denotă acest cuvânt, mult prea abstract pentru a numi ceva anume. În loc să-mi răspunzi, mă întrebai: nu ai avut niciodată impresia că mâinile tale nu-ți aparțin? Fiindcă mâinile nu sunt decât creația activității mele

de reprezentare. Așa cum sunt cuvinte care spun altceva decât ceea ce spun.

Scriindu-ți despre ce ar trebui să știi, am impresia că îți scriu despre altcineva. Și că, încercând să descifrez semnele trecutului, de fapt încerc să le șterg pe unele dintre ele, ca și cum aș rățăci anume amintirile din care lipsești. Normal ar fi mai degrabă să-ți scriu despre ce nu știi. Poate, despre depresia pe care mi-a provocat-o aniversarea zilei mele de naștere, când a trebuit să ies la restaurant și să joc rolul de soț și fiu iubitor, față de tata și câțiva colegi din redacție. Sau despre minutele penibile când, după orele petrecute împreună, îți adunai lucrurile cu un fel de umilință, pregătindu-te de plecare, iar eu rămâneam să redactez un articol despre Cântarea României...

Mă paraliza teama că duplicitatea mea ți-ar putea provoca ceva rău și mă așteptam ca, dintr-o clipă în alta, să primesc o veste proastă, fără să știu despre ce veste ar putea fi vorba. Doar fiindcă, la un moment dat, înțelesesem că pregătești ceva primejdios, de parcă ceea ce făceam împreună n-ar fi fost suficient de primejdios.

Când mi-ai spus că Ceaușescu e o ficțiune, am avut senzația aproape corporală a adevărului, intensă și urgentă, dar în niciun caz plăcută, ceva ca un ghionț. În clipa următoare, mi-am dat seama că toți știau asta, în afară de mine. Trișau și trișaseră tot timpul. Ceaușescu era doar un alibi. Dragonul din povestea pe care și-o spuneau cu deplina conștiință că mint, sau manifestarea unei ciudate infirmități psihice. Fără să știu cine erau ei. Nu mă puteam gândi la persoane concrete, cu chip, pentru că nici ei nu aveau propriu-zis realitate fizică. Pentru că nu doar povestea era inventată, ci și cei care pretindeau că o spun – efect al unei energii viciene care își exercitase ani la rând efectele asupra mea. Făcătura lor de cuvinte plăsmuise o realitate mincinoasă căreia îi consimțisem ani în șir din lene, pentru a-mi conserva o mediocritate confortabilă.

Dar ajuns cu raționamentul aici, a trebuit să mă opresc. Un mecanism de apărare mă împiedica să continuu. Și am fost mai degrabă mulțumit, părându-mi-se că mă regăsesc, cel vechi și familiar mie însumi, că îmi regăsesc prezența și spiritul lucid.

- Cum să admitem că există ceva ce nu există?

- La fel cum admitem că există muzica. Ea se compune în mintea noastră. Acum, gândește-te

la muzica tăcută, fără sunete. Lumea e muzica din capul nostru, iar Ceașescu e un sunet imaginat. Poți să-l urăști sau poate să-ți fie milă de el, dar, deși compasiunea ta e reală, obiectul ei este fictiv. Când eram mici, monstrul din dulap sau de sub pat era adevărat deoarece frica de el era adevărată. Când a dispărut frica, a dispărut și monstrul.

- Ziarele scriu că tocmai a efectuat o vizită de lucru în județul Giurgiu.

- Ziarele scriu și despre producțiile record de porumb la hectar, care nu-s.

- Totuși, tata a dat mâna cu el!

- Ficțiunea e să te prefaci că crezi. La fel cum au făcut când l-au înlocuit pe Moș Crăciun cu Moș Gerilă, dar bineînțeles că niciunul nu există. O pretenție pe care o iau în serios cei care primesc cadoul. Fiindcă povestea este adevărată întotdeauna pentru cei din interiorul ei.

Acum mi-e ușor să admit că nu doar Ceașescu, ci totul a fost o ficțiune, în care Ceașescu exista numai ca personaj de recuzită. Cel ce eram eu însumi în urmă cu treizeci-patruzeci de ani îmi pare acum nu atât ireal, cât mai curând neverosimil. Pentru că a fost nu-i niciodată egal cu este. De altfel, am observat că celor care nu au trăit în ceea ce propaganda vremii numea Epoca de aur le este greu, dacă nu imposibil, să admită că lucrurile de atunci s-au întâmplat cu adevărat. Lui Viorel, de exemplu, care, chiar dacă s-a născut înainte de '90, era prea mic pentru a înțelege (acum) de ce (atunci) oamenii aplaudau pe cineva care îi ținea flămânzi, în frig și întuneric. Are impresia ori bănuiala că erau, eram hipnotizați.

Atunci, însă, datele problemei erau cu totul altele. A trebuit să-i vorbesc iarăși despre educația mea conformistă și despre teama de consecințe, pe care tata mi-o cultivase din fragedă copilărie, agravată de unele întâmplări nefericite din tinerețe. Dar discutând și tot explicându-i, la un moment dat mi-am dat seama că includ în acest neverosimil nu doar propaganda de partid. Nu doar orele când se întrerupea curentul electric, nu doar cozile din fața magazinelor alimentare, de zeci, dacă nu sute de oameni, la ora patru dimineața, pentru un kilogram de carne sau doi litri de lapte. Nu doar nesfârșitele ședințe în care fiecare se străduia să laude politica înțeleaptă a Partidului și să-l preamărească pe Conducătorul iubit. Ci și orele petrecute împreună cu tine, șoaptele și îmbrățișările tale, zorile jilave de toamnă târzie,

când, profitând de plecarea tatei în vreo delegație, te așteptam cu inima ticăind de emoție în apartamentul lui, iar după ce intrai, mă prăbușeam în trupul tău, aproape fără să te văd, lăsându-mă înghițit ca de un șarpe de foc. În momentele acelea, singura realitate indubitabilă și cu un conținut neechivoc era iubirea noastră.

Întâlniri ce se repetau aproape identic. Poate în aceeași zi, poate într-o altă dimineață de noiembrie, la fel de umedă și neguroasă. După o altă discuție despre ficțiunea lor – pentru anihilarea căreia urma să construim o ficțiune de semn contrar, fără să știm prea bine cum. Mai precis, fără să știu. Din perspectiva a ceea ce a urmat, am motive să presupun că tu aveai planul deja întocmit.

- Să presupunem că Ceașescu e o percepție greșită și să trăim ca și cum n-ar exista!

- Adică, să înlocuim o ficțiune cu alta?

- Bolnavii închipuiți sunt bolnavi numai întrucât își iau boala în serios. După ce ne vindecăm pe noi înșine, ne vom ocupa și de ceilalți.

Când am vrut să te iau în brațe, m-ai evitat și, cu o mișcare furișă, te-ai răsucit către noptiera aflată la capătul patului, să pornești aparatul de radio. Desigur, un pretext. Ceva te nemulțumea și simțai nevoia să acoperi acel ceva cu sunete din altă parte? Sau poate că astfel te pregăteai de plecare...

Aparatul nu emitea decât un fâșâit întrerupt uneori de puișii undelor parazite, dar când ai mișcat puțin butonul de acord, am auzit clar vocea crainicului și m-am speriat de cât de clar se auzea, un comentariu despre demolările pentru Casa Poporului.

- Ia te uită!... Tovarășe Doltu, tatăl dumneavoastră ascultă radio Vocea Americii?

Tocmai demascaseși un „dizident”. Iar eu, teribil de încurcat, nu am găsit altceva mai bun să fac decât să râd. Încet, precaut, să nu mă audă vecinii.

(Din „Scrisori către Taisia”)

Ion MUREȘAN



Multe mame, puțini tătici

Să fiu sincer, în anii din urmă am avut mari îndoieli în ce privește calea prin care se înmulțește poporul român. Am ajuns chiar să cred că a părăsit dreapta cale a procreerii sexuale în avantajul polenizării sau clocitului.

În fond, nici nu-ți dai seama când se produc modificări, dacă ele au loc treptat. Când ești profund marcat de revoluție, nu mai vezi evoluția. Așa se face că, urcând mai ieri într-un mijloc de transport în comun, văd o femeie cu măscuță albastră pe botic, cu un copil mic în brațe, agățată cu o mână de bară.

- Doamnă, i-am zis, de ce nu mergeți la locul rezervat, la „mama și copilul”?

- Dumneata pe ce lume trăiești, așa ceva nu mai există de zece ani!

Brusc am realizat că sunt mai atent la apariții decât la dispariții. Căci, efectiv, nu mi-am dat seama că instituția mobilă „mama și copilul” a dispărut din autobuze și troleibuze. Și că, de ani de zile, o femeie gravidă, un cărucior cu un copil care plânge este o prezență la fel de rară în peisajul cotidian ca o vizită la Luvru în vreme de pandemie, ca să admiri un surâs al Giocondei cu mască.

O, nu duc dorul femeilor urâte polenizate forțat, al violului ca politică de stat, promovată în timpul lui Ceaușescu! Dar nici nu pot să nu observ că, pe măsură ce se înmulțesc femeile elegante, femeile care-și expun tentațiile spre polenizare ca și florile în zona subpolară, scade numărul gravidelor. Cu cât crește culoarea, cu atât scade fertilitatea. Iertat să fiu pentru scurta disertație de mai sus.

În fond, voiam să vă spun că zilele trecute m-am întâlnit cu prietenul M.A. în parc: soare,

frunze, domnișoare visătoare, aer curat etc. Prietenul meu făcea o figură aparte. Era excentricul parcului. Avea ceva ce nu aveau nici tinerii tunși punk și cu cercei în ureche, nici junii cu plete lungi, nici cei tunși scurt, cu bărbuțe de interlopi și cu priviri arondate pentru vecie melancoliei: M.A. avea un cărucior cu un copil. O dulceață de fetiță, un omuleț de vreo opt luni. N-aș zice că s-a bucurat văzându-mă.

- Am ieșit la plimbare cu Ana...

- În sfârșit, te-ai maturizat, soția ta e fericită, pui și tu umărul la creșterea unui copil, nu lași totul pe umărul ei, mă bucur că ajuți etc.

- Crezi? Știi, de fapt eu am furat fetița din pătuț pe când dormea nevastă-mea. M-am sculat tiptil, tiptil, am înfășat-o, am pus-o în cărucior și am plecat.

- Măi - zic eu, plin de sinceră și suspicioasă admirație - tu ești bărbatul ideal..

- Da, zice el, numai că, știi, eu am ieșit la agățat. (Aici, își mângâie hoțește mustăcioara, și îmi trage cu ochiul, complice). După o tură prin parc, am deja vreo trei angajamente. Vin doamne stilate, domnișoare care simt vocație de mamă în sânge și mă opresc, își aruncă privirile în landou ca și cum ar arunca bănuți norocoși în Fontana di Trevi. Văd fetița, se luminează, apoi își ridică ochii spre mine și murmură:

- Vai, e atât de frumoasă! De altfel, se știe, fetițele seamănă cu tații! Femei frumoase care își recuperează printr-o privire sterilitatea forțată, sterilitatea pe care pandemia le-o impune instinctului. Și, crede-mă, merg la sigur. Fă un copil, scoate-l la plimbare și în două ore ți se dă posibilitatea să mai faci zece. La câte mame umblă pe stradă, sunt prea puțini tătici.



Ion POP

Fragmente de jurnal (13)

5 noiembrie [1975]

Cursuri, toată ziua, la Censier: geografie, prima oră de limbă română. Între ele, îndelungă confesiune cu prietenul M.I., la cafeneaua « Royal Mirbel ». Viața lui simplă și modestă în Brazilia, experiența timpurie a suferinței, un fel anume de a « învăța » lumea. Reticențele lui față de mine, venit din altă parte a continentului. Apoi, proiecte literare, - el de teatru, eu de poeme.

Iată, îi spun, un poem pe care nu știu cum să-l închei : cineva care, de la vârsta înțelegerii, se află mereu într-o sală de teatru ; aplaudă, actorii apar la rampă, aplaudă, trec anii, devine tânăr în floarea vârstei, a uitat să iasă din sală, aplaudă, actorii ies mereu la rampă, neschimbați, la fel de tineri, căci au *masca*. Iar el ? Ce se va întâmpla cu el, cel ce nu are avantajul măștii ?

Altceva, un debut posibil de poezie, continuând o idee mai veche : « À force d'enseigner la grammaire, j'ai appris que je suis immortel ». Sau ceva asemănător...

Am suferit toată ziua, însă, ca de o pângărire., după ce colegul D.V. mi-a spus în trecere, pe culoar : « Je vous ai aperçu au café ... vous bavardiez... Et si je ferais un rapport ? » - Poate o simplă glumă stupidă, făcând aluzie la faptul că aş fi neglijat orele în profitul unor discuții personale, ori, și mai rău, la vreo frază sau alta pe care ar fi auzit-o, de va fi fost de față fără să-l văd. Oricum, mi s-a făcut greață, numai la gândul că ar fi putut trage cu urechea la o discuție altminteri inofensivă, însă intimă, totuși. Să fie pentru că îmi amintește, ipoteza asta, de... ? Până și francezii ! - Dar poate că mă înșel.

Lectură pasionantă din *Les vivants et la mort* de Jean Ziegler: paralelă între atitudinea față de moarte a africanilor din Brazilia și înstrăinarea, frustrarea de moarte în « societatea negustorească » a Occidentului de azi. De continuat.

Câteva rânduri de răspuns de la Roland Barthes: mulțumește pentru articolul din *România literară*, regretând că nu-l poate citi, întrucât a uitat puținul pe care-l știa din limba română. Să-i dau un semn, spre ianuarie (acum e în concediu); deși nu e « à l'aise dans l'interview », acceptă să stăm de vorbă la începutul semestrului al doilea.

În fine, am încheiat o poezie! Peste câteva zile voi ști dacă e bună...

6 noiembrie

Dimineață pierdută: la École Pratique, Picon nu și-a început încă cursul. Trec, fiind pe aproape, pe la Seuil, să iau *L'idéologie structuraliste* a lui H. Lefebvre și Philippe Ariès, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Âge à nos jours*. Lectură, până noaptea târziu, din aceasta din urmă. Idei înrudite cu cele găsite la J. Ziegler : frustrarea de moarte a omului occidental, « discreția » suferinței celor vii, depersonalizaarea, solitudinea, interdicția morții. Bine scrisă, dar argumentația e uneori îndoielnică, neglijându-se determinarea istorică, redusă la foarte puțin. *Les vivants et la mort* e mai bine structurată, însă ușor strident-partizană.

7 noiembrie

Vizită, ratată, la Michel Giroud. Nu e acasă. Pierd vremea învărtindu-mă prin cartier, pe la Galeries Lafayette. După-amiază, la Gare du Nord, s-o aștept pe M., pentru week-end. Impresii din România, unde a fost peste vară.

8 noiembrie

Pe străzile Parisului, cu M. Toamnă foarte cenușie, mișcarea orașului pare mai greoaie în acest sfârșit de săptămână.

Vizită la Muzeul Grévin, pe care îl văd pentru

prima oară. Ușoară decepție. Mici frisoane funebre, în această lume de ceară mortuară. Naturalismul manechinelor are ceva dezgustător. (În minte cu știuta poezie a lui Bacovia). Stilul « scenelor » din istoria Franței e de tot retoric și desuet, pompierist. O singură prezență m-a impresionat într-adevăr : în « sala coloanelor », pe o bancă, am confundat un moment un manechin cu un om viu: imitația era perfectă. Salonul « mirajelor » e de oarecare efect, cu jocul luminilor « brahmane » în oglinzi. Deși... Iar teatrul, cu câteva scamatorii și un pic de umor, nu spune mare lucru. În fine, trebuia văzut și acest muzeu celebru.

Sera, la cinema, în Cartierul Latin: filmul lui Dino Risi, cu Vittorio Gassmann, excelent în rolul unui ofițer orb: *Parfum de femme*. Final lunecând spre melodramă, după un foarte bun început.

9 noiembrie

Duminică destul de ștearsă. Scris la articolul pentru *Steaua*. Lecturi din Ariès și Ziegler, pe încheiate. Planuri pentru săptămâna viitoare, foarte încărcată.

10 noiembrie

Înregistrare prozaică de exerciții gramaticale. Spre seară, ora de italiană. Somn lung apoi, niciun rând scris.

11 noiembrie

Sărbătoarea Armistițiului. Mare pompă, se pare, la Arcul de Triumf. Scriu la notele promise *Stelei*, cu titlul un pic ciudat, *Octombrie, Paris, noiembrie*. Observ, la sfârșit, că totul se învârtă în jurul ideii de moarte.

După-amiază, mai bine de trei ore, în vizită la Colomba Voronca. Informații despre poet, lectura câtorva scrisori promise pentru publicarea în țară. De la H. Văcărescu, Paulhan, Bachelard... Mai multe adrese ale unor oameni ce l-au cunoscut pe Brâncuși, pentru eventuale interviuri legate de centenarul sculptorului. Discuție agreabilă, amicală.

20 noiembrie

Văd că a trecut iar o săptămână fără să deschid caietul. Zile de oboseală, căci am lucrat foarte mult, mai ales la articolele de Dicționar, în sfârșit încheiate. Măine

cred că le voi expedia lui M. Z[aciu]. Dar mâine începe luna *Transcrierilor*. Am jurat că le dau gata până la 20 decembrie, începutul vacanței de Crăciun, din care nu vreau să rup nicio oră: va fi, sper, o odihnă liberă de orice preocupare... practică, « emoțiune impersonală » pură. Dar câtă muncă până atunci: articolele despre Arghezi (*Flori de mucigai?*), Barbu, (poate *Joc și „joc secund”*), Pillat, Vinea și Philippide. Doamne ajută!

Să-mi amintesc ce-am făcut în pauza dintre pagini:

- *Parsifal*, la Operă, lung, cu moment superbe (14 nov.).

- Michel Giroud: promis că voi lucra, în ianuarie, la *Dosar[ul avangardei]*...

- Reuniune „suprarealistă” la Mme Dumas, 11, rue des Saint Pères [Invitatul-șef: Gaëtan Picon!].

- Cărți noi, la Seuil: Gramsci, Lacan, Benveniste, Yvon Bellaval.

- Continuare încurajantă a cursurilor la Censier.

- *Echinoc*-ul - prezent peste tot în revistele „mari”, ca punct de reper în judecarea tinerei generații (vezi *România literară*, *Amfiteatru*). De fapt, cea mai mare bucurie a acestor zile.

- Rendez-vous, astăzi, la Restaurant des Beaux-Arts (rue Mazarine), cu Pierre Oster. Trei ceasuri de bavardaj amical și drumul până la Bibliothèque Nationale. Promite să-mi faciliteze întâlnirea-interviu cu Francis Ponge.

- Inaugurarea cursului lui G. Picon, la École Pratique des Hautes Études. Suprarealism, psihanaliză, politică...

23 noiembrie

Văzut, în cadrul *Festivalului cinematografic parizian*, ultimul film al lui Pasolini, după Sade: *Saló sau o sută douăzeci de zile de sodomă*. La Palais de Chaillot, mulțime imensă. Am șansa unui „bilet în plus”, oferit de un italian dintr-o echipă de filmare, venită probabil să susțină și să apere, prin imaginile înghesuiei publice de la intrare, soarta filmului interzis la Roma. Înghesuială grozavă, la limita înăbușirii. În sală sunt, printre alții, Bertolucci, Comencini, Rosi și alte somități. Bertolucci citește o scrisoare a doi tineri comuniști italieni ce iau apărarea memoriei artistului dispărut în condiții destul de scandaloase altminteri: ideea e a condamnării unor

realități sociale reprobabile. Totul e emoționant, însă urmează, proiectat pe ecran, ultimul interviu cu autorul, foarte insinuant și provocator, luat de ziaristul în vogă Philippe Bouvard. Fluierături justificate.

Iată, însă, și această premieră mondială: ilustrare a textului lui Sade, transferat în Italia fascistă. Scene sinistre, grotești, dezgustătoare, triviale, ca în Sade, - dar marele fior vizionar lipsește totuși. Mă gândesc cu regret la marele film al lui Visconti, *Caduta degli dei*, care, cu mai puțin „scandal”, m-a zguduit. Aici, la Pasolini, văd, desigur, toate gesturile abominabile imaginate de teribilul marchiz, filmate însă naturalist, fără fior, - iar dacă se mănâncă *de la merde* la propriu și dacă se taie limba unui adolescent, și dacă e scalpată o fată, și dacă i se scot ochii unui tânăr ori cutare personaj cade în extaz înghițind urina unei prizoniere, pe care o primește în gură direct de la... sursă, - toate aceste semne care dezgustă rămân oarecum reci. Filmul e static, greoi și, încă o dată, lipsește acea nebunie mai adâncă, vibrația otrăvită a Răului cu majusculă. Șocant, el nu e, totuși, zguduitoare.

Și sunt puțin trist gândindu-mă ce testament lasă, totuși, un artist înainte de a fi ucis și călcat în picioare animalic pe o plajă italiană. Dacă există infernul, această moarte e inutilă, căci nu întrerupe nimic: varsă într-un iad etern iadul construit al unei existențe.

23 noiembrie

Duminică... de lucru. Scriu la *Transcrieri*, despre Ion Pillat. Bat la mașină câteva pagini din textele vechi. Zi cenușie.

24 noiembrie

Filmul lui Bergman, la Maison Internationale, *Scènes de la vie conjugale*. Trei ore de superb recital actoricesc. Liv Ullmann, inegalabilă. Și singurătatea abia mascată a omului, în noaptea casei de la marginea mării.

25 noiembrie

Curs destul de reușit despre tradiționalism, la Censier. Asistă și doamna Tarabega [funcționară la Ministrul Învățământului], venită cu o bursă la Alliance

Française. Cinăm pe rue Mouffetard, „la Greci”. Apoi iar Pillat - și ploaia căzând monoton în grădină.

30 noiembrie

Am mai încheiat o săptămână, o lună. Astăzi, duminică de lucru, cum au mai fost: am dactilografiat încă zece pagini din viitoarele *Transcrieri*. În ultimele zile, am încheiat aproape *Note-le despre Ion Pillat*, mai întinse decât credeam. Și nu știu cât de bune. Am reluat lectura lui Fundoianu și adăugat niște rânduri la articolul despre el. M-am pomenit citind multe versuri cu voce tare: ce poet mare ar fi fost dacă rămânea acasă!

Între două și patru s-a transmis astăzi, la Radio France Culture, *Meșterul Manole* de Blaga, în regia unui tânăr, se pare, Miron Nicolesco, cu M. Pilar (Manole) și Danièle Lebrun (care citise și poemele pentru seara românească organizată de mine la Censier în februarie), în rolul Mirei. Foarte reușit, o interpretare splendidă și traducerea textului, nu știu de cine, păstrând toată poezia originalului. Se pare că, dintre toți poeții români, Blaga are cele mai mari șanse de a „trece”. Mai acum câteva zile Pierre Oster îmi spunea că i-au plăcut mult poemele traduse în NRF din septembrie - ceea ce nu se poate spune despre Bacovia sau Arghezi, rău traduși.

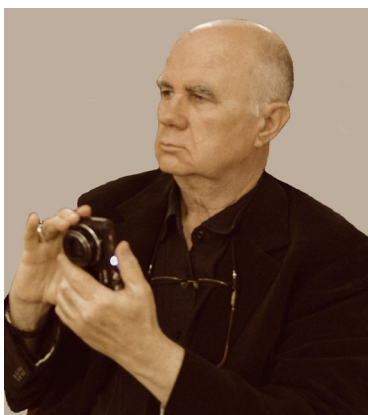
2 decembrie

Zi de „courses”: să mă înscriu la École de Hautes Études, după ce am primit confirmarea că sunt admis la cursul lui Roland Barthes. Apoi, la Gallimard, ca să scot cărțile comandate acum câteva zile. Ce plăcere! Valéry în Pléiade, Novalis, Foucault (*Histoire de la folie*), Léo Spitzer, Husserl și o mulțime de volume de poezie: Reverdy, Ponge, Queneau, Char, Breton, La Tour du Pin, Leiris...

Seara, după cursul de literatură (Simbolismul), recitit o parte din *Histoire du surréalisme*, ca să precizez urmele lui Soupault, care tocmai mi-a răspuns că așteaptă să-i telefonez pentru a fixa un rendez-vous.

Cum am luat ieri de la Mercure de France cartea lui Émile Ajar, premiată de Goncourt, am citit câteva capitole: bine scrisă, - însă, în fond, un roman oarecare despre o copilărie în lumea târfelor din arondismentul 18. Sentimentalism de roman populist. Ciudat e că pretențiosul juriu premiază tot cărți de acest tip (*La dentellière* a lui Pascal Lainé nu era, în fond, decât un roman așa-zicând „pentru coafeze”...).

Dan CULCER



Complainte (contra variantă)

Prieteni triști și depărtați — adeseori
Văd cum strâmbați boțite fețe-n mână
Cum tresăriți sperjuri și temători
Erori a unei lumi ce pare prea bătrână.

Când botul vi-l lovesc cu pumnul flasc
Slugoi marilor, pe galantare,
Scuze borâți și sânge pe masa de damasc
Lașe priviri ascundeți în sticla cu licoare.

Și eu ca voi și strig dezorientat
Spre cardinale puncte patru
Spre acei adolescenți cu mersul legănat
Demult pieriți în timpul egolatu.

Prieteni spulberați, vom regăsi
Ce fuserăm în urna cu cenușă.

Vino, femeie, cu mine acum

Vino, femeie, cu mine acum
să sfășiem cuvintele, asceți,
să ne cuprindem simplu dar semeți,
sub cerul presărat cu scrum.

Crăpate-atârnă cumplitale peceti,
Ai vremii ochi în ceară sângerie.

Să încrustăm în bârnă de biserici
numele noastre uitate de mult
când toamna-i străvezie, noi eterici,
surzi la vocile lumii, tumult.

Mult tulburate vorbe, ce străluci-vor aspru
ca un inel de Domn uitat în zid de castru.

Atâta va rămâne, doar mușcătura noastră,
o floare roșie, mușcată-n glastră, mâine.
O coaja amăruie, te satură și rupe din pâine.

Albastru cerul doarme, fâșia lui cuminte
va înveli în giulgiu firave oseminte.

(15 iunie 2020)

Să îngenunchem în praful unui drum

Să îngenunchem în praful unui drum,
cu moartea firavă care a trecut razant
peste genunchii tăi de piatră arsă.

Te-aș înveli cu ceața unei grenade fumigene
ca să scăpăm ascunși de ochii lumii,
să ne topim sub pulberea albastră
ce-acoperă mortal și toamna, prunii.

Te-aș dezgoli vărsând o lacrimă înșelătoare
în norul de fosgen ce-l risipește îndrăzneala
ai spune, fructe pădurețe, mușcă-mi sânii.

Și toate acestea-atunci, între pereții arzători,
când ploile își pierd candoarea-n brumă,
privindu-ți lacom gâtul, linșaje de ninsori.

De aur ore

Cunună, cununi, auroră-n văgăuni,
salamandre repezi vezi,
să te ducă, să le crezi,
să adulmec, să aduni
ochii, limpezi căpcăuni,
să oprești din cale argintii și ivorii calești,

către cer plecând, pe aici lăsând
semnale de scrum.
Laudăm plângând,
marea cea sărată, lumea sărutată,
sub cununa cununi :
aur aur aur ore, ero ero ero rua,
în septembrie treaz ascultat-am orația,
hai să nuntim, hai să murim,
șterge numele nostru din scripte,
nimic nu rămâne, țărâna cea trează
zvâcnește și-acum ca un șarpe tăiat
în locul pe care, de mult sărutat
pieile noastre s-au fost lepădat.

De necrezut a fi în Fire

De necrezut a fi în Fire,
Cândva să te numești țărână,
Firesc să fii cuprins în mână,
de-un prunc jucându-se-n țărână,
gingașă, firavă alcătuire.

Să fii și să fii fost
(mașina scrie numai: Fost)
un stâlp de păsări albe
dinspre pământ plecat spre cer
și brațul cel înalt era de fier.

Apoi din Fiire rămânea-vor fire.
Triunghiular cuțit de ghilotină
va reteza și prăbuși subțire
astă înaltă, firavă alcătuire.

Veniți oameni buni, cerul se clatină

Veniți oameni buni, cerul se clatină,
dragostea mea se preface în platină.
E atât de prețioasă încât să se vândă îi vine,
cu prețul redus propus unor curve senine.

Codoșu-mi cere o mie de stele
să-mi ofere acum, în loc, zece femei.
Eu sunt beat și-mi vine să dorm
dar ofer, peste preț, trupul acesta diform
și împrumut, ca să beau, zece lei

de la copilul cretin ce se vinde pe flori
și pe care-l așteaptă acasă zece surori.
Prețul e mare, n-am cum plăti o mie de sori.

Și nimeni din frații de cruce
Nu vrea să-mi ia locul pe cruce

Vânt uscat și alb de nemișcare

Vânt uscat și alb de nemișcare,
Singur și mi-e frig între pereți,
Șuieră vântul, apele curg, viiturile cresc,
Apeluri telefonice în gol,
Sună, sună în camere goale.
Toată lumea pe străzi.
Să învăț ceva întors între cărți.
Dar iarna din paginile albe, năpustită.

Suflete al meu, îmbătrânit

Suflete al meu, îmbătrânit,
prea te bucuri și nepedepsit,
vinul negru poate-ntinerește,
ochii fetei ard și-ngălbenește
fața vremii când spre toamnă-nclină
apa morții lunecând senină.



Emilian GALAICU-PĂUN



*Terre-à-Mer**

Tonul: „...pentru că acolo trăiau oameni de cele mai diverse origini – într-o zi puteai auzi șapte sau opt limbi.”

(Elias CANNETI. *Limba salvată*)

Marea era schimbătoare, încât a fost nevoie de câteva râuri bune pentru a o lega de țarm, dar și așa-i trasă când la un mal, când la altul, în funcție de apele teritoriale. Grecii antici i-au zis Ospitalieră (*Pontus Euxinus*) dintr-un *malentendu* cu persana *axaena* (neagră), care lor le suna ca *axeines* (neospitalieră); modernii, mai cu picioarele pe pământ, au mers totuși pe mâna perșilor, Marea Neagră; chit că dacă stai să te gândești are tot atâta întunecime pe cât cerneala albastră – acesta fie-i numele! – negreață, în ideea că prin inversarea termenilor – Cerneală pentru Neagră, și Albastră pentru Mare – suma ecuației rămâne aceeași. Prinsoarea vânoasă a râurilor, departe de a fi slăbit de-a lungul timpului, se simte și ea în mod diferit, mai puțin influențată de cotele apelor, cât de popoarele ce trag de ele, disputându-și astfel malurile sau cursul superior/inferior, după cum le-a fost așezarea. Rareori de-o apă curgătoare trage un singur neam, și – de cele mai multe ori – nici măcar în același sens; de regulă însă, se înhamă două sau trei nații, la nevoie și o duzină întregă, opintindu-se din răputeri s-o stăpânească, vai! cu riscul de a fi luate la vale și duse, fiecare pre limba lui: Danubius, Donau, Дунай, Dunărea...

După cum o spunea și numele dat cu avans, Cernăuții vor ajunge primul port la Cerneala Albastră, odată cu transformarea cheilor Prutului în artera principală a orașului, începând cu anul celei de-a 510-

a aniversări de la prima atestare documentară. Viitorul se conjugă la imperfect, n-ai decât să sări un timp gramatical ca să se-ntoarcă în trecut. Printr-un sistem ingenios de ecluze ce funcționa ca un ascensor hidraulic, urbea cobora de-a lungul celor 967 km ai râului pe țarmul mării în sezonul estival, pentru a se retrage câtinel la munte în perioada de iarnă. La un semnal al vasului-amiral, Biserica Mitropolitană, cele câteva zeci de lăcașe de cult – ortodoxe, catolice sau unite; nu în ultimul rând, sinagoga – își înălțau catargele, și iată-l orașul înaintând în larg cu toate pânzele sus, ori repliindu-se asupra lui însuși ca un liliac în podul casei. Ca să lege deplasările lui calendaristice de geografia locului, pe timp de vară se chema Cernăuții de Jos, și respectiv, câtu-i iarna de lungă, Cernăuți de Sus, spre invidia nemărturisită a urbei-geamănă, mezina Odessa, care nu-și putea scoate picioarele din mare nici cât să meargă la umblătoare. Că susul și josul erau și ele relative, s-a văzut încă în 1775, când dintr-un târg de la fruntariile nordice ale Sublimei Porți, la origine un punct vamal la intrarea în Moldova, de-acum înaintea Czernowitz până la noi ordine ajunsesse peste noapte piatra nestemată a coroanei habsburgice, la răsărit de reședința imperială, Viena, pe același meridian însă; va trebui să treacă alte aproape două sute de ani, înainte ca fraza epistolară a unui cernăuțean (iar judecând după gaura în cer pe care o va face în ale poeziei, i se poate spune cernaut) get-beget – „*J'étais dans la rue, il faisait froid et, comme cela m'arrive de temps en temps, je cherchais un peu mon nord (qui, décidément, est un peu à l'est)*”¹ –, redactată într-o altă limbă decât cea maternă, și pe alte meleaguri decât cele ale copilăriei, să fixeze această schimbare de perspectivă, iar odată cu ea și intrarea în scenă a personajului cărții – întoarce-i-s-ar numele! –, *Personne Nage*. Nu doar toponimia avea de suferit de pe urma acestei succesiuni aleatorii a unor anotimpuri gramaticale, și ea datorată unei mișcări de du-te-vino a locuitorilor între mare și munte; orice orășean cu știință de carte de îndată ce începea să se gândească la *fugit irreparabile tempus* se trezea numaidecât că trăiește la ora germană, *Verweile doch, du bist so schön*.

Acum că orașul se pregătea să celebreze, în mai puțin de-un an ce se arăta nesfârșit, cea de-a 140-a aniversare a apartenenței sale la *Kaiserliche und Königliche Doppelmonarchie*, fabricile de mătasea-broaștei din lunca Prutului lucrau 24 de ore din 24, spre a asigura stocul de materie primă absolut indispensabilă la confecționarea jiletcilor funcționării imperiale, atât de căutate de burtăverzimea de pretutindeni; pâlnii uriașe de captură a ceea ce poetul numise „concertul în luncă” – c-o fi al orăcăitului de broscoi, c-o fi al țărâitului de greieri, c-o fi al trilurilor de păsări cântătoare sau al clămpănitului de stârci – se-ntorceau în tot atâtea cornuri ale abundenței din care se turnau apoi nenumărate feluri de sonerii de pus la uși, dar și la aparatele de telefon, de

curând inventat. Era vremea spațiilor întinse, parcurse fără grabă, și mai rămânea timp, până la sfârșitul deceniului, pentru încă un jubileu, cel de jumătate de veac de la proclamarea Imperiului Cezaro-Crăiesc, dar până atunci s-ar putea ca și *K.u.K.*-ul să-și treacă greutatea de pe-un picior pe altul, cum ar veni de la împăratul Franz Joseph la Franz Ferdinand. O asemenea ocazie nu avea cum să-i scape Alteței Sale Prințului Moștenitor (cine știe, poate la acea oră deja Împărat!), pe care cernăuțenii îl și vedeau aieva intrând cu tot alaiul în urbea lor reglată ca un ceas cu pendul, pentru a onora prin augusta-i prezență întâlnirea sa cu istoria, chiar dacă pe moment arhiducele se afla în drum spre Sarajevo. Un Principe, oricât de Moștenitor – adică nu chiar de tot, sau nu de la bun început, ci în virtutea unor circumstanțe ce i-au înlesnit ascensiunea pe scara ADN în spirală a succesiunii dinastice, după ce că în 1889 vărul său, prințul Rudolf al Austriei, și-a pus capăt zilelor, iar taică-su, fratele cadet al lui Franz Joseph, a renunțat la tron în favoarea primului său născut –, îndreptându-se spre un oraș oarecare (nu și pentru cei care îl așteptau), într-o zi anume din vara lui 1914 (aniversarea bătăliei de la Kosovo Polje, din 28 iunie 1389), spre a se arăta favorabil slavilor de Răsărit din această regiune, recent anexată, și plăcut în ochii adoratei sale soții, nimeni alta decât fosta damă de onoare a celor șapte fiice ale arhiducesei Isabelle, *Fürstin* Sophie, de dragul căreia a fost silit să încheie o căsătorie morganatică, și care va ajunge la capătul acestei fraze în bătaia armei lui Gavrilo Princip. Punct ochit, punct lovit. Ceea ce nu înseamnă neapărat sfârșitul, ci doar un punct de plecare.

Unul din cele trei, puse pe harta Dublei Monarhii în data de 28 iunie 1914, la Sarajevo, ce alcătuiesc un triumphi definind un plan, unul în mișcare, după cum înaintează caleașca princiară – „caleașcă” e un fel de a zice; de fapt, este vorba de un automobil macra *Graef & Stift*, număr de înmatriculare A III -118 – pe caldarâmul balcanic în întâmpinarea Personajului Principal, carele nici el nu stă locului, ci iată-l se grăbește să închidă unghiul, acum e acum, cineva tot trebuie să dea colțul. Niciodată un unghi mort nu a deschis o perspectivă mai largă – nebănuite sunt căile Domnului; din fericire, nu și cele ale domnilor, drept care ultimii pot fi pândiți pe la răspântii de drumuri, în numele unei cauze, așa să ne ajute Dumnezeu! –, și dacă de bună seamă cui pe cui scoate, atunci se cheamă că Alteța Sa tocmai și-a găsit nașul – cum ar veni: „Tu ești Princip și pe principiul acesta se va întemeia împărăția Răului!” –, totul este să nu-i tremure mână în clipa hotărâtă încă din naștere. Ce-i scris în fruntea unuia se citește în palma celuilalt, acum e rândul brațului armat să desăvârșească ceea ce mâna de justiție a parafat fără drept de apel. Nu doar că studentul sârb îl are la mână, după ce că inițial tovarășii săi dăduseră greș și întreg scenariul a trebuit rescris nici nu din mers, ci din... marșarier, însuși șoferul Alteței

Sale scoțându-i-l în față pe nepusă masă (el tocmai intrase într-o cafenea, să mănânce un sandvici), dar se adevărește că ceea ce se crezuse la început o conspirație, ajunsă până și la urechile ambasadorului Serbiei la Viena, Jovan Jovanović, cel care se opusese categoric acestei călătorii, capătă brusc un aer de predestinare, fiind dacă nu lucrarea proniei cerești, cel puțin lucrătura unor forțe oculte, nu le-ar mai veni numele. Nici măcar numele – poreclele, după care se vor trage cândva și substantive comune, prin sufixare (un *-ism* aici, un *-ist* dincolo), când din purtătorii lor se va alege oale și ulcele, și alea sparte în capul popoarelor ce le-au dat naștere; acum însă bietul student are trei susținători necondiționați: cel dintâi, spre a răzbuna moartea prin ștreang a fratelui său mai mare, Alexandru, și el atentator, mai puțin fericit, la viața unui „uns al lui Dumnezeu”; ultimii doi, ca să-și dispute întâietatea pe continent, *Lebensraum* versus «*Земля наших предков*» – niciodată un gest nu a cântărit mai greu, în sute și mii și milioane de pumni de țărână aruncată în groapă („Să le fie țărâna ușoară!”, în toate limbile pământului); or, el unul va trebui să dea dovadă de sânge rece ca execuția să aibă loc ca la carte – tac! pac! – și chiar să devină, la un moment dat, asul din mânecă: „Chintă regală!”.

Cartea însăși stă toată în această execuție, ca și cum abia după ce G. P. va pune punctul final unei (-or, de fapt, *y compris* uneia încă nenăscute) vieți, G.-P. poate să înceapă narațiunea propriu-zisă; noroc că primul G. P. face parte dintr-o generație – ultima, dar despre asta nu are cum să știe – pentru care duelurile constituie un joc de societate, astfel încât mânăuirea armelor, albe sau de foc, se înscrie în codul bunelor maniere; să sperăm că și ultimul G.-P. va face față cu brio ingratei sale misiuni, intrându-și în mâna care scrie spre a deveni una cu mâna care ucide, neapărat pe 28 iunie, și unul și altul au tot interesul ca lucrurile să se întâmple așa și nu altfel, din respect pentru calendar. Ce erecție nemaipomenită prezintă pistolul – un *Browning M1910* nr. de serie 19074 – în palma fierbinte a lui G. P., de data aceasta nu pentru a face laba cu ochii pe vreo poză obscenă, ci spre a-și descărca semințele morții în niște ținte vii, un principe ajuns, cel puțin cu numele, moștenitor în ciuda voinței sale & o soție, acum iarăși însărcinată, ai cărei copii sunt dezmoșteniți prin însuși actul mariajului, o mezialianță (din dragoste, nimic mai scandalos!) dând lovitură succesiunii dinastice înainte ca studentul sârb să apese pe trăgaci. Капающая (de la *капа* – negru, pentru cei care știu să citească printre rânduri) Рыка Правосудия, așa cum este înțeleasă de cei obișnuiți să-și facă singuri dreptate, se-ntoarce în „Mâna Neagră”, organizație ce i-a armat brațul, prin maiorul Tankosić (încă un nume predestinat), al doilea om în ierarhia mișcării. G. P. trage, G.-P. face ca traiectoria gloanțelor să unească trei puncte într-un plan, același, după ce vor fi străpuns corpul Alteței Sale și al consoartei lui lipsită

de majestate: Sarajevo, 28 iunie 1914 – Versailles, 28 iunie 1919 – Chișinău, 28 iunie 1940, la care se adaugă un al patrulea – Riga, 28 iunie 1964 –, încă nedezevăluit. Și dacă ar ști că femeia-i gravidă – nu se pune problema de a lua în calcul și paternitatea reînnoită a bărbatului de alături, căci el reprezintă o funcție, Principele Moștenitor, mai puțin o persoană, pe cât de vulnerabilă prima, pe atât de muritoare cea din urmă –, ar trage fără să-i tremure mâna? Întrebarea este prost pusă, prin însuși faptul că discriminează câteva milioane de vieți pentru care detunătura pistolului lui Gavriilo Princip tocmai a dat startul unei numărări inverse (nu și lui Ivan Kaliev care, cu doar câțiva ani în urmă, renunța în ultima clipă să arunce bomba pregătită pentru Marele Duce Serghei – și asta deoarece o remarcase în trăsura pe Marea Ducesă Elizaveta cu nepoții în brațe; imediat după, Kaliev îi spunea lui Boris Savinkov, conducătorul operației: „Cred că am procedat corect, oare putem omorî niște copii?”), contrapunându-le existența unui făt abia în faza în care viitoarea mamă, *Fürstin Sophie*, adună săptămână la săptămână, lună la lună, zilele ce-i preced venirea pe lume (și numai la copil nu i-a stat mintea împărătesei văduvă Maria Fiodorovna, peste alți nouă ani, când nota în jurnalul său, la aflarea cumplitei vești din Sarajevo: „Ce cruzime! Slavă Domnului că au murit împreună.”); atât că moartea nu are grade de comparație (ba da, și încă – la superlativ, căci și fiul ei, Nicolae al II-lea, va fi executat cu toată familia, în vara lui '18, în subsolul casei Ipatiev din Ekaterinburg – dar oare asta își va fi dorit ea?!). Ar fi de-a mirării să supraviețuiască acestei execuții – culmea că va rămâne întreg, pierind în închisoarea din Terezin de tuberculoză, în aprilie 1918, și tot într-o zi de 28 –, după ce-și va fi nemurit numele: un simplu Gavriilo, chiar dacă Princip, care strică, dintr-un foc, două case regale ce-au domnit pe Bătrânul Continent timp de secole, a Habsburgilor și a Hohenzollernilor, trăgând-o la fund și pe a treia, a Romanovilor, care-și sărbătorise în 1913 cei trei sute de ani de *самодержавие*. Dacă tot e nevoie de-o frază care să-l scoată definitiv din narațiune, nu alocuțiunea președintelui Serbiei Tomislav Nikolić la dezvelirea monumentului lui Gavriilo Princip din Belgrad, în vara lui 2015, va servi-o; Ca-Cel-de-a-Zis: „Niciodată niște ochi albaștri n-au făcut să curgă atâta cerneală neagră – se înțelege, tipografică –, de-ar fi să se pună la socoteală doar comunicatele de război sau listele de pierderi”, și cu asta mâna care scrie a lui G.-P. a și întors pagina vieții lui G. P., oricâte străzi i-ar purta numele.

O pendulă cu *K.u.K.*, Regatele și Țările reprezentate în Consiliul Imperial și Țările Sfintei Coroane Ungare a lui Ștefan (numele complet al federației este chemat să-i acopere întinderea), abia dacă pendulul a bătut ceasul rău într-o margine de țară, la Sarajevo, că-n celălalt capăt de *Lebensraum*, la Czernowitz, cucul a și cântat de patru ori; din perspectiva

prezentului, ar fi tentant să se spună: câte o dată pentru fiecare din victime – Alteța Sa Prințul Moștenitor Franz-Ferdinand, *Fürstin Sophie* & copilul nenăscut al acesteia, la care se adaugă negreșit atentatorul, ale cărui zile sunt și ele numărate –, dacă nu cumva este vorba de *Die im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder und die Länder der heiligen ungarischen Stephanskronen*, dezmembrată de-aici încolo în patru ani, la capătul Marelui Război ce stă să înceapă în mai puțin de-o lună, odată cu publicarea proclamației bătrânului monarh Franz-Joseph I de Habsburg, care-a început prin a înăbuși „Primăvara popoarelor” de la 1848 și va sfârși prin a-i săpa groapa Lumii Vechi – noroc că are să moară fără să afle că și-a pierdut Imperiul, tras la fund împreună cu altele trei, German, Rus și Otoman –, *Către popoarele mele*. Mai puțin al împăratului, unul dintre acestea, mai mult al lui Dumnezeu, găsind în burgul din Carpați dacă nu un nou Tărâm al Făgăduinței, cel puțin un port primitiv încât să se așeze aici cu traiul, și chiar să organizeze, în 1908, o Conferință care să proclame plebea idiș, chiar limba exilului, limbă a poporului lui Israel, în dauna ebraicii, limba sacră. Niciuna maternă pentru *Personne Nage*, încă nenăscut, dar pomenit deja a doua oară, da-ar Domnul ca odată cu cea de-a treia strigare să se și întrupeze, căci orașul nu duce lipsă de tinere fete în floare pentru care „sângele apă nu se face” nu-i o vorbă aruncată în vânt, ci calea, adevărul și viața trasate cu fir roșu de la primul ciclu – *via* dezvirginarea; de ce și-ar dori cineva să nască fecioară, de vreme ce se cunoaște cum a sfârșit pruncul Mariei și ce cuvinte i-a aruncat de pe cruce?! – la cristelniță, iar în cazul urmașelor Leei & Rașelei, și mai departe, de la prima scaldă a nou-născutului la tăierea împrejur. Departe de a face din Czernowitz un port la Marea Roșie, prezența feminină se simte în aer la cote variind în anumite zile – mulțam că nu s-a inventat încă o „poliție a menstruațiilor”, spre cuantificarea potențialului fertil al unei națiuni, dar ziua aceea nu-i chiar atât de departe, „decreției” stau mărturie, cu zecile de mii, tocmai în țara în care fătul refuză în ruptul capului să vină pe lume, vorba ceea: „Mai-nainte de-a veni ceasul nașterii, copilul se puse pe un plâns, de n-a putut nici un vraci să-l oprească” – de la discret la sufocant, un nas fin ar putea să reconstituie arhitectura olfactivă a urbei, dominată de sinagogă, după care vin alte biserici – ortodoxe, catolice și unite –, dar și puținele case de rugăciuni, asta fără a mai pune la socoteală teatrele & sălile de concerte, nu în ultimul rând saloanele private, unde toate aceste izuri și mirosuri se amestecă în ciuda apartenenței rasiale. Printre ființele ce-și împletesc dăra de feminitate reînnoită lunar în goblenul multicolor al etniilor conlocuitoare – în ultimă instanță, neamurile se împart în cele care se trag din tată-n fiu, cum scrie la Carte, și cele unde genele se transmit de la mamă la fiică – se numără și Friedericke, în floarea vârstei, al cărei

„Sch-” de la începutul numelui încheiat subit în „-er” o face dacă nu chiar de-un sânge cu Arthur Schopenhauer, cel puțin de-o limbă, *den leisen, den deutschen, den schmerzlichen*².

Ținutul în stare să dea lumii un cântec ca *Hava Nagila* este plăcut în ochii lui Dumnezeu – și cum să nu fie, dacă în primele silabe, „Ha-va”, YHWH deslușește propriul Său nume; în marea Lui înțelepciune, va face astfel încât să se nască – deja în Cernăuți, la doi ani de la înființarea Țării Mari –, din părinți aparținând poporului Său, un băiețel căruia maică-sa, vorbitoare nativă de germană, să-i dea numele aceluia evreu convertit, și care la rândul-i va converti alte seminții, Paul, iar taică-su, în *Vatersprache* a lui de sionist convins, Pessach – pe care dintr-acestea două și-l va alege ca semnătură? –, și unul, și altul trecute în registrul sinagogii în dreptul datei de 23 noiembrie 1920. Întâmplarea de a fi văzut lumina zilei anume în orașul de la poalele Carpaților, să fie o binecuvântare pentru copilul crescut în Legea tatălui, dar vorbind acasă „limba aceasta nemțească care e a mea – *et qui reste, douloureuxment, mienne*”³, *Muttersprache*, trăind printre ai săi, dar amestecându-se cu semenii de altă credință, sau o răsplată – nu după faptă, ci înainte de – pentru urbea căreia omul de litere – anagramate, literele numelui, întorcându-se, la sugestia soției lui Alfred-Margul Sperber, Letty, într-un *nom de plume* plăcut auzului ușor de memorat – de mai târziu îi va conferi, o dată pentru totdeauna, *ses lettres de noblesse*? Nu că nu le-ar fi avut deja, încă pe când se numea Czernowitz, unde fusese înscris direct în clasa a treia la *National-Hauptschule*, în 1860 (primele două făcându-le la moșia familială din Ipotești, în particular), viitorul poet național al românilor – nemaipomenit, cum germana potentează cultura celorlalte națiuni! –, apoi dat la *K.u.K. Ober-Gymnazium*, tot aici, unde va rămâne până în 1863, cu o revenire meteorică în mai ’64, când o întinde cu o trupă de teatru ambulantă la Brașov ca suflour. Fără să-i fi călcat pe urme – ar fi fost și dificil, la peste șase decenii distanță –, copilul părinților săi, copil unic (spre deosebire de primul, al șaptelea din unsprezece frați și surori), este dat în 1927 la o școală evreiască, „Safah Ivriah”, ceremonia de *Bar Mitsva* îl prinde la gimnaziul ortodox, pentru a absolvi, în ’38, Liceul „Marele Voievod Mihai”; de scris însă, va face-o pre limba mamei – „chiar dacă limba este germană și poetul iudeu”, Ca-Cel-de-a-Zis, în cunoștință de cauză, să fie oare *aceeași* limbă, după toate câte li s-au întâmplat vorbitorilor acesteia de alte etnii? –, frumos din partea Cernăuților să-și întoarcă astfel datoria de onoare față de Czernowitz, care este, hotărât lucru, nu acolo, ci atunci. Nici unul dintre ei n-are de unde să știe că destinul li se va mai încrucișa o dată, la Viena – primul, fiind mort de mult și îngropat la cimitirul Bellu, cu onoruri, nu și numele-i, adus cândva din condei de Iosif Vulcan, ca să sune mai românește, iar acum pe buzele tuturor; ultimul, fiindcă n-a apucat încă să trăiască nici o poveste

de dragoste până la capăt, abia dacă a atins-o cu vârful buzelor pe Ruth, chiar prima pe listă – „*Du sollst zu Ruth, zu Mirjam und Noemi sagen: / Seht, ich schlafe bei ihr!*”⁴ – în „mica Vienă” de la gurile Prutului. Dar despre asta, la vremea respectivă – o armă cu bătaie lungă, timpul, al cărei recul lasă bătătură, fie că țintești viitorul, „*Du sollst zum Aug der Fremden sagen: Sei das Wasser!*”⁵, fie că ieși în cătare trecutul, „Iar te-ai cufundat în stele/ Și în nori și-n ceruri nalte?” și într-un caz, și în altul ca să dai ochii cu o femeie, în care să întrezărești, pe-o clipă, *das Ewig-Weibliche*, întoarce-s-ar într-un semn de carte, de pus între fil(l)e(s), spre aducere-aminte, ori de câte ori „*Toucher et jouer*” a explodat în „*Jouir!*”:

Quartett vienez

Eminescu
& Veronica/
Paul Celan
& Ingeborg
Bachmann –
la Viena
amorulile
izbucnesc
năprasnic
și duc fie
la ospiciu,
fie într-o
mănăstire.
Cine scapă
să-și lege,
cravată la
gât, Sena/
să-și pună,
cenușă pe
cap, Roma.

Nu Cernăuții lui *Hava Nagila* însă – oraș în care Congresul Mondial din 1908 proclama supremația idișului, căci „evreii sunt un singur popor, limba lor este idiș”; or, Pessach învățase ebraica, la insistența tatălui, care-l și vedea plecat în Palestina visurilor sale de sionist, unde el unul nu va ajunge niciodată – părăsea tânărul de nici 18 ani, în toamna lui ’38, pentru a studia medicina la Tours, în Franța; și nici Czernowitz-ul mamei n-avea să-l regăsească în ’39, când se înscria la Facultatea de Litere a Universității fondate în 1875. Între timp, Țara Mare basculase pe dreapta, după instaurarea dictaturii regale în ’38 – numai tânăr de 18 ani apt de serviciul militar să nu fii în acel ’38, regiunea Sudeți cedată Germaniei, Austria transformată în *Anschluss*... Și tocmai atunci ești și tânăr, și poet (cine nu-i, la 18 ani?!), și iudeu (nu atât de două mii de ani, cât de la asasinarea Căpitanului încoace) – și nu poezia este cea care te va excepta de la chemarea sub arme, ci chiar evreitatea devenită de pe-o zi pe alta un stigmat. Cuvintele nu-i pot ține locul, oricât s-ar încrede în ele – brațele lui Ruth,

și poate chiar coapsele, dar despre asta nu se cuvine să se vorbească în gura mare, de l-ar pune între paranteze, într-un gest protector, chemat să-l ferească de rele (de muscă, *y compris*); locul însuși abia dacă se ține să nu treacă dintr-o țară în alta, cu oameni cu tot, dintr-una care nu mai este egală cu sine însăși în fruntariile de la 1918, într-alta în care n-a mai fost. *O! catargele de piatră*⁶ ale clopotnițelor și turelor de biserică; o! pânzele de var, în culori pastelate, ale fațadelor Jugendstil; o! puntea de caldarâm a urbei lansate la apă cinci secole în urmă, acum coborând o ultimă oară, pe Prut în jos, de-a lungul celor peste 900 km, cum o făcuse în toți acești ultimi ani, gata să-și sărbătorească cea de-a 21-a ieșire la mare, dar pomenindu-se brusc într-o butelie – velier în miniatură, cu toate pânzele sus, pe care uterul de sticlă organică al regimului de ocupație se va căzni să-l toarne în chip de Броненосец «Потемкин» –, o sticlă cu mesaj aruncată la țarm, și ce țarm? țarmul Puterii Nețărurite! Și atunci ce-i rămâne tânărului vorbitor a patru limbi – *Muttersprache, Vatersprache*, româna și franceza, alea moarte, greaca veche și latina, nu se pun la socoteală – decât să învețe și rusa, și încă într-un an al Înstrăinării, cu oraș cu tot, Черновцы, cât alții în cei șapte de-acasă, noroc că literele chirilice nu-i vin doar pe blindatele noilor autorități sau încolonate în marș în slogane mobilizatoare, ci și odată cu Pușkin, Lermontov, Gogol, Dostoievski, Tolstoi și toată artileria grea, buchisiți în original. Este ca și cum, pe lângă cele două brațe cu care-și cuprinde iubita, i-ar fi crescut o mână cu cinci degete-graiuri – germana-policar, ebraica-index, româna-mijlociu, franceza-inelar și rusa-benjamin, pe care nu va mai apuca totuși s-o cunoască „la degetul mic” –; oricâte figuri are să facă de-acum înainte (traducând din germană în română, de amorul artei, și din rusă în română, pentru o pâine; sau altoind franceza, apoi rusa, spre a-și marca prezența, pe germană), ca să pocnească, una din două va fi mereu solicitată, că-i germana, că-i româna. Și doar cu Ruth, nu se mai satură s-o exerseze, fără alte cuvinte, limba din gură – a lui într-a ei, a ei într-a lui, ale lor îngemănate, dintr-una în alta. (Ca să-și intre în (ro)mână, așternuse pe hârtie din fuga condeiului – dovadă, chiar sugativă care a păstrat textul, după ce-a tamponat pagina scrisă cu cerneală albastră, cu litere lipsă pe alocuri, și care se cuvine citit în oglindă – acest *billet doux* imaginar pentru Ruth, sau cine-o fi fost destinatară, anticipând cu circa un lustru *cette belle saison des calembours*: „Dacă bărbaii au gărgăuni în cap, femeile de ce n-ar face gărgărițe? Ori de câte ori tinerii îndrăgostiți stau tâmplă lângă tâmplă, gărgăunii din capul bărbatului intră tiptil pe urechea femeii, să le facă o vizită galantă gărgărițelor. Dar nici gărgărițele nu stau locului, ci se pornesc și ele să-i cunoască pe gărgăuni. Și uite-așa, capul bărbatilor este împuiat de gărgărițe, iar mintea femeilor stă numai și numai la gărgăuni. Și tocmai atunci vine vremea

vijelioasă a împerecherilor, c-o fi în capul bărbatului, c-o fi în mintea femeii, fără osebire; de-odată vezi pe stradă bărbai cu capul în nori, brusc întâlnești femei cu ochii dați peste cap, din fericire nu-i apucă pe toți de-odată, și nici nu durează mult. Vraja ține cât ține, liniile electrice de tensiune înaltă zumzăie de energia sexuală transmisă pe toate căile, unde și unde se calcă pe bec, din când în când ard niște siguranțe, apoi toată povestea se încheie subit în două replici, din care tocmai gărgăunii/gărgărițele strălucesc prin absență, după ce că tot ele le-au provocat: «Nu f[...] capul!» vs «Ce te [...] și cu mintea», după care totul se reia de la capăt, și așa, și tot așa.” De unde să știe tânărul amoretz că, în mai puțin de un an-doi, consăngeni de-ai săi vor fi aliniați, câte 10-12 într-un rând, în piețele orașelor estice de curând ocupate de trupele Wehrmacht-ului, iar câte-un ofițer SS va trage cu pistolul lipit de tâmpla primului, de la un capăt sau altul al șirului, glonțul urmând să-și facă drum prin craniile celorlalți, ca și cum i-ar înșira, la zvântat, pe-o sfoară de sânge.) Nici bărbatul de la gura altei femei, nici poetul de la țâța limbii materne, opreliștile formale se întorc în tot atâtea ispite în carne și oase – cine ar mai sta să le numere, buzele foilețate dintr-un sărut în altul, când nici de capătul celor învățate pe de rost nu poți să dai; și nu *c-o străină gură* va rosti (Paul), oprindu-se înainte să conștientizeze (Pessach) – acel gen de premoniție proprie unor Mari Visători – că tocmai și-a întrezărit destinul: „Apa ochilor tăi, apă iertată”⁷.

Nu prea există mărturii scrise – personale sau ale apropiatilor – din acel an al Înstrăinării, scrisul însuși e o înstrăinare de sine, și doar arareori o apropiere a eului – ce să mai vorbim de rescrierea vieții unui poet de către un altul, și încă de altă limbă –, se știe doar că tot ce-a fost să se întâmple n-are nevoie de cuvinte de prisos, spre a-și afirma existența, la fel cum ceea ce n-a fost să fie caută zadarnic vorbe într-ales, ca să umple golul neîmplinirii. Tânărul încă nu s-a făcut remarcat prin nimic în rândurile alor săi, preocupați mai cu seamă să se piardă în marea masă a popoarelor înfrățite ce i-au primit, fără să se fi cerut vreodată, cu brațele deschise, și totuși cineva are să se raporteze la el, jumătate de secol mai târziu, spre a-și marca diferența. Atât că, pentru a face acest lucru, va fi nevoie de-un al treilea, în fața căruia să ia distanță, iar acesta va fi chiar G.-P. – a nu se confunda cu G. P., odată întoarsă pagina, mortul nu revine de la groapă –, cratima face diferența, încât i-ar putea ține de nume; de bună seamă, de vreme ce tot există un personaj derivat de la o literă, ultima, a numelui, ...n, de ce nu s-ar merge până-n pânzele albe pe calea auto-deriziunii, semnându-se printr-o cratimă, -, mai neînsemnată până și decât linia de pauză dintre paranteze, cu anul nașterii – anul morții. (Așadar, în anul acela, la peste jumătate de veac de la acel 28 iunie '40 al Înstrăinării, - tocmai publicase o cronică amplă la

ditamai volumul lui Paul Mihnea, *Coroana de coroane*, Editura Hyperion, 1992 – și dat fiindcă era o carte de sonete (pentru un plus de exactitate, o coroană de sonete), și cronica lui – era... în chip de sonet, fiecare alineat începând cu un vers propriu – așadar 14 alineate, 14 versuri care, odată adunate pe final, formau un sonet critic dantesc:

Sonetul – *mythe de l'éternel retour*,
Corabie reconstruită-n larg.
Legat în sine însuși de catarg,
Poetul face lumii înconjur.

Dar ce se vede e un simplu arc
Din cvadratura cercului. Obscur
Joc de răsfrângeri; alt stâlp, alt contur –
În sine însăși mistuită, d'Arc.

Pe mări, odată mistice, de-acu
'Nainte ce se vede-i *déjà vu*:
În sine însăși nava mai plutește

Pe căile parcurse altădată.
Și marea se retrage-n vâsle, toată...
...Vâslele-o scapă, marea, printre dește.

Paul Mihnea îl căutase la ziar, nu atât ca să-i mulțumească – făcea parte din acea specie aleasă de artiști-anahoreți care consideră că-i fericesc, prin însăși prezența lor, pe ceilalți muritori –, cât să-l înhame la carul său de glorie, dar nu dăduse de el, și atunci întâmplarea a făcut ceea ce le-a fost peste mână oamenilor. Într-o seară de august, - cobora la pas pe bulevardul Cosmonauților din capitală, când fu oprit în dreptul Maternității de-un unchiș mîncat de molii, care începu să-i vorbească, graseind copios, fără baremi să i se fi recomandat, de parcă se știau de când lumea sau cel puțin era de la sine înțeles că tânărul trebuia să-l cunoască. După primele câteva cuvinte, îl recunosc pe autorul *Coroanei de coroane* (poetul pronunța „Corrona de corrone”), recitând un sonet „în oglindă” la cronica-sonet, ca pentru a nu-i rămâne dator, după care trecu din mers la *Platanul* lui Paul Valéry, în tălmăcirea sa, și ar fi urmat negreșit *Cimitirul marin*, dacă nevastă-sa, rămasă până atunci în umbră, nu l-ar fi întrerupt, amintindu-i că trebuie să meargă acasă să-și ia pastilele. Nu degeaba însă se glumea în lumea literară din Ch-ăul anilor '70 – '80: „Să dea Dumnezeu să-ți povestească Paul Mihnea ce i-a spus Pavel Darie!” (acesta din urmă, redactor la Editura Literatura Artistică, era groaza autorilor autohtoni, obligați să-l asculte o zi întreagă dacă au avut ghinionul să treacă pe la redacție de dimineață), Paul Mihnea se ambală, și iată-l deja recitând în germană ceva de Rainer Maria Rilke, apoi în franceză (cu greșeli!) din Paul Verlaine, și din nou din creația proprie, omul era de-a dreptul transportat,

bătrâna lui arătându-se tot mai nervoasă și aruncându-i lui - priviri incriminatorii, chipurile de unde te-ai luat pe capul nostru, în timp ce P[oeta] M[agnus] îi scruta orice manifestare de admirație, doar-doar i se vor aprinde luminițele din ochi. Când văzu că nu și nu, scoase asul din mânecă: „La Cernăuți, am fost coleg de liceu cu Paul, cu un an mai mare – dar tot pe mine mă iubeau mai mult, căci el scria pe teme sociale, pe când eu făceam poezie pură. Eu eram Poetul...”, iar efectul a fost imediat. Bătrânul spusese „Paul”, nu atât pentru a-și marca familiaritatea cu ilustrul său camarad din perioada cernăuțeană, cât spre a-l testa pe - dacă știe despre cine-ar fi vorba sau își răcește gura degeaba. După expresia feței lui -, era limpede că știe, și chiar i-a citit în ochi acea uimire imposibil de mimat ce exprimă o surpriză peste margini; în mod cert, tânărul nu era nici primul, și nici ultimul căruia îi flutura pe sub nas dacă nu prietenia, cel puțin colegialitatea sa cu „Paul”, și totuși - s-a simțit ales, ca și cum odată cu admiterea în careul cu ași – Paul Valéry, Paul Verlaine, „colegul Paul” și Paul Mihnea, „Eu-eram-Poetul” în persoană –, tocmai fusese investit cavaler, sigur că da, al Tristei Figuri de Stil. Omul nu mai contenea din vorbit, cuvintele ieșindu-i pe gură în chip de lungi panglici foșnitoare, încercând să-l învâluie, și atunci - a încetat să-l asculte, uitându-i-se însă în gură, tot mai fascinat – Paul Mihnea, *alias* Pinhas Schilman, avea limba albastră, de parcă și-ar fi scris versurile cu creion chimic, îmbălându-l de fiecare dată, dacă nu cumva pur și simplu era vorba de mucegai, nici măcar unul nobil, căci numai a patină de bronz sunător nu semăna, și nici vorbitorul a Gură de Aur. În cele din urmă, uncheșul îl grație, lăsându-l să plece spre casă, nu înainte de a-i aminti ca printre altele că-n fiecare seară, înainte de cină, el iese pe bulevardul Cosmonauților, la o mică plimbare – ceea ce însemna că, începând cu a doua zi, se aștepta să-l și caute spre a peripatetiza o oră-două împreună. (Despre același Paul Mihnea gurile rele ziceau că, având mare grijă să-și cultive cititorul său, ajunsese să-l și cunoască îndeaproape, iar când acesta dispăru, se plîngea oricui era gata să-l asculte: „Mi-a murrit cititorrrrul!”) Nu l-a mai căutat, ba chiar a evitat cu tot dinadinsul Ora-și-Locul, și totuși istoria a avut grijă să-i mai intersecteze o ultimă oară, pe data de 31 august 1994, la ușa medicului de sector al clinicii nr. 2, unde merșeră cu părinții să ridice certificatul de deces al bunicii sale – abia ajunși, a dat ochii cu soția lui Paul Mihnea, în haine cernite, venită și ea după certificatul de deces al soțului său, dispărut în aceeași Zi a Limbii Române, și care s-a prefăcut a nu-l recunoaște. Și cu asta, iată, s-a întors pagina, s-a închis paranteza). Mama tot nu avea ochi decât pentru Paul al ei; tatăl încă mai visa să-l vadă pe Pessach al poporului ales plecat în Palestina, iar ca să i se împlinească visul ar fi fost în stare să-l taie zilnic împrejur, *manu propria*; în ce-l privește pe Fiu (unul la doi – în care dintre ei se va fi aruncat,

încât le scapă și uniua, și altuia?! – Paul sau Pessach, numele sunt ca apa, fie că ne dăm pe față cu ele, fie că ne spălăm, unii altora, picioarele –, tocmai i se arată „o față legată la ochi cu năframa neagră-a vederii”⁸ – premoniție a doliului? viziune întunecată a anilor ce aveau să vină? sau expresie a fatalismului iudaic? după cum stă mărturie amintirea lui Ninon Ausländer, fiica avocatului Jakob Ausländer, tot ea viitoarea soție a lui Hermann Hesse: „Eram prizonieri, fără a vedea zidurile închisorii; priveam prin sticlă, dar observam asta abia când ieșeam la aer curat și dădeam capul de realitate până când îl însângeram. Dar de cele mai multe ori nici că voiam să ieșim la aer, căci preferam să stăm închiși între zidurile casei”⁹.

Puse în paranteze, vremurile bune de altădată când Czernowitz se definea prin „oameni și cărți” trăind în armonie; dintr-odată, oamenii din Черновцы s-au subțiat, și numeric, și calitativ – un prim val de arestări, în iulie 1940, urmat de colonizarea ținutului de către cetățenii Puterii Nețărmmurite aduși de-aiurea –, cărțile au fost în parte ascunse, în parte ridicate de ofițerii NKVD, în parte închise (în absența celor care să le citească), iar unele nescrise. Or, se știe că distrugerea unei țări nu începe cu rapturile teritoriale, la fel cum nici dispariția unei națiuni de la abolirea libertăților politice, ci prin pierderea pentru totdeauna a cărților ce ar fi putut fi scrise, a operelor ce ar fi fost compuse, a picturilor ce-ar fi umplut galeriile de artă, nu în ultimul rând a oamenilor care s-ar fi definit prin cărțile scrise & citite într-un loc anume, acolo unde „oamenii-și-cărțile” fac un tot întreg inextricabil, după cum stau mărturie cuvintele unei femei din partea locului, poeta Rose Ausländer: „De ce scriu? (...) din motivul că m-am născut la Cernăuți, la Cernăuți lumea a venit la mine. Este un spațiu special. Sunt oameni speciali. Poveștile și legendele zburau în aer, noi respiram cu legende...”. Ceea ce se clădise, în materie de civilizație – acel „es war eine Gegend, in der Menschen und Bucher lebten”¹⁰ despre care s-a făcut vorbire –, secole de-a rândul, acum se degrada cu o viteză înspăimântătoare, ca și cum din tot ce-a însemnat prezență domnească, apoi imperială, iar în anii din urmă și regală, nu trebuia să rămână piatră pe piatră. Копоче, chiar dacă minoritari ca număr de vorbitori, rusa se auzea pretutindeni, lozincile scrise pe pancarte roșii și-au făcut apariția, masiv, la defilările oamenilor muncii din 7 Noiembrie '40 și 1 Mai '41, germana însă era încă tolerată – ba chiar se zice că „cel care, la malurile Prutului sau ale Sucevei, simte chemarea poeziei – și o simt aici destul de mulți, chemați și nechemați –, se exprimă în limba germană” (Karl Emil Franzos, tot el însă va arunca, primul, piatra: „După ce ai fost condamnat la câțiva ani de Cernăuți, poți fi apoi grațiat la Innsbruck.”), altfel spus, „tot pe nemțește, adică fără doină și troscot”¹¹ –, mai puțin româna, care, cum a fost o cenușăreasă, așa și a rămas, balul n-a durat decât puțin peste două

decenii și ea abia dacă a ajuns să facă un tur de vals, în brațele lui Mircea Streinul, liderul Mișcării „Iconar”, în ceasul al doisprezecelea. Încă puțin, și locul cărților îl vor lua foile volante, după ce că oamenii deveniseră, pe-un cap – și cei văzând lumina zilei în Imperiul Cezaro-Crăiesc, și cei veniți pe lume în Regat –, din supuși ai Majestăților Sale, cetățeni ai Republicii Literelor scrise cu Majuscule. НЭП, ГОЭЛРО, ВЧК ЧК РСФСР, ДОСААФ, РАПП, ВЛКСМ, ОБХСС, ЦК КПСС, НКВД¹² – tot atâtea baraje de beton armat zăgăzuind curgerea firească a limbii spre a-i preface energia în curent electric, fără de care, zice-se, nu-i cu putință socialismul. Sucit, gâtul retoricii, sugrumată vorbirea directă. Și dacă ar fi doar majusculele aruncându-și umbra lor sinistră, de turnuri de control împrejmuite cu sârmă ghimpată, asupra cuvântătoarelor, dar iată-le ieșind la înaintare și abrevierile, ГенСек, ШкРаб, ПартОрг, ГУЛар, СмерШ¹³ ș.a.m.d., care mai de care mai dezumanizante, veghind cu strășnicie la crearea „omului nou”. După, noile prenume, și ele compuse & abreviate în spiritul epocii marilor transformări: Vladlen (Vladimir Lenin) și Revmira (Революция Мира), Marlen (Marx + Lenin), Мэлор (Маркс + Энгельс + Ленин – организаторы революции) și – iată o adevărată capodoperă micuștinistă, cinstei cui a născocit-o (dar ce inimă de părinte trebuie să fi avut, ca să-ți numești astfel progenitura?!) – Dazdraperma (Да здравствует Первое Мая). Și majusculele, și abrevierile, și încrucișările onomastice sunt însă o nimic toată pe lângă corcirea limbii, fie ca urmare a luptei de clasă – ceea ce se traduce prin violarea, de către argatul de ieri, a stăpâne sale aristocrate de altădată, acum la adăpost de orice răspundere –, fie în spiritul și litera internaționalismului proletar, odată cu împreunarea unor graiuri locale, nici măcar seduse, ci ridicându-și țărânește poalele în cap – „Cămașă de borangic/ dedesubt mai mult nimic”, vorba cântecului – cu «великий могучий русский язык». Locuitorii reuniți ai celor câteva comunități din Czernowitz – Cernăuți – Черновцы (zar dat de-a dura, iar odată cu el, și norocul schimbător al locuitorilor de diferite etnii, ieșind când una, când alta deasupra) nu-și amintesc să mai fi auzit o vorbire la fel de pocită ca cea a unor băștinași venind din stânga Nistrului, poluându-le fonic în zilele de piață atmosfera orașului cu „șanti” a lor; ceea ce nu au de unde să știe este că tocmai cei care pusese rădăcină osul la hibridizarea graiului – Ca-Cel-de-a-Zis: «Я должен жить дыша и большевее/ Работать речь...»¹⁴ (și la ce i-a folosit, de vreme ce-a fost ridicat și dus, pierzându-i-se urma într-un lagăr de muncă din Vladivostok?!); fiecare limbă cu *Schibboleth*-ul ei, pentru neamul nevoii acesta era „Fierbe ceapa în ceaun”, basarabenii spuneau: „Șerbi șeapa în șeaun”, și șantiștii: „Sierbi siapa în siaun” –, așa-zișii „scriitori ai primelor cincinale” din RASSM, vor fi împușcați pe-un cap în '37-'38, învinuiți că ar «ынгунуешэ лимба

молдовеняскэ ку кувинте ши термене салоне-бургезе ромынешть, ау ынтродус алфавиту латин неынцелес пентру трудиторий Молдовеи»¹⁵, mai și jucându-se tontoroii pe oasele lor: «Трекынды ын ану 1938 ла шрифту русеск, ам ешит кутоту де суб ынрыуриря культурый буржуазниче-фашисте, стрэинэ ноуэ, пе каре душманий норолулуй вре сэ не-о леже, ши аму не апротьем кутоту май стрынс де культура норолулуй русеск, украинян ши алтор нороаде фрэцешть а Униуний Советиче. Ной ку аяста фашем ынкэ май маре унире ши ындебшитре ку ашел народ приетенос, каре не-а слобозит де суб жугу буржуазией ши, каре аре суте де ань ын дисфэшуаря культуралэ, яр аз есте шел май прогресив ын луме»¹⁶. Nici cât semnele de punctuație, oamenii, care să facă diferența dintre «казнить нельзя, помиловать» și «казнить, нельзя помиловать»¹⁷, adeverindu-se o dată în plus că «Язык мой – враг мой»¹⁸ nu-i o vorbă aruncată pe vânt, iar fiecare pasăre pre limba ei piere. Toate acestea nu-l ating pe Paul Pessach, și nici pe părinții tânărului – maică-sa încă încrezătoare în destinul pecetluit al fiului ei, tatăl deja lămurit cu privire la sionismul îndoielnic al primului său născut –; va fi suficientă o singură propoziție, din doar cinci cuvinte ale Mareșalului strânse într-un pumn zdrobitor, și aia venind de cealaltă parte a frontierei în dimineața zilei de 22 iunie 1941 – „Ostași, vă ordon: treceți Prutul!” –, ca să li se dea viața peste cap.

S-a ordonat Prut, s-a forțat Nistru; dacă tot se întregise c-o Transilvanie, în '18, de ce n-ar pune mână Țara Mare, în '41, și pe Tranșilvania, unde să-i calce-n picioare, la adăpost de orice răspundere, pe toți cei neîngăduți de-acum înainte pe fața pământului. Aici, firul narațiunii s-ar fi putut rupe, înainte chiar să aducă a urzeală de pânză epică; noroc de un mic industriaș român, pe nume Valentin Alexandrescu, care s-a oferit să-i ascundă pe alde Antschel, împreună cu alte zeci de familii evreiești din Cernăuți, în fabrica sa. Atât că Friedericke se simte mai Schrager ca niciodată, aparținând unei mari *Deutsche Kulturnation*, pe când Paul al ei – Pessach al lui Leo, totuna! – nu-i decât fiul unei *Judenmutter*, el trebuie ferit de urgie – acum c-a fost ridicată la rang de politică națională acea *rumanische Judentodschlagenkunst* ¹⁹, așa că-și convinge băiatul să se dea la fund, promițându-i că ea și tatăl lui i se vor alătura cât de curând. Nici măcar nu-și iau rămas-bun, timpul însă lucrează împotriva lor – deja pe 10 octombrie se înființează ghetoul din Cernăuți, pe 13 se încep deportările evreilor din Bucovina de Nord –; la întoarcerea acasă, Paul Pessach nu-și mai regăsește părinții, trimiși într-un lagăr de muncă din Tranșilvania, unde li se va pierde urma în toamna lui '42. Acum chiar că s-au despărțit apele: pentru unii, Prutul se varsă în Cerneală Albastră – pentru alții, Nistru și Bug au ieșire la Marea Roșie. Și cu asta, *Terre-à-Mer* se-ntoarce în *Terre-à-Mère* (în *absentia*, și tocmai d'aia: *amère*)! Ca să-i poată scrie, în 9 ianuarie 1967, prietenului său din tinerețe

Petre Solomon – „*J'étais dans la rue, il faisait froid et, comme cela m'arrive de temps en temps, je cherchais un peu mon nord (qui, décidément, est un peu à l'est)*” –, *Personne Nage* trebuie să mânuiască vârtos hârlețul, între 1942 și 1944 – „doi ani de când nu mai simt anotimpurile și florile, și nici nopțile și schimbările...”²⁰ – într-un lagăr de muncă de lângă Bacău, învățând să conjuge din mers, la persoana întâi plural: „*Schaufeln*”²¹.

* fragment din romanul *Personne nage* (titlu provizoriu), în lucru.

1. „Eram pe stradă, era frig și, cum mi se întâmplă din când în când, îmi căutam oarecum nordul (care, hotărât lucru, e cam spre est)”, fragment din scrisoarea lui Paul Celan către Petre Solomon, din data de 9 ianuarie 1967.

2. Versul final al poemului *Vecinătatea mormintelor* de Paul Celan: „[acea rimă] domoală, nemțească, dureroasă” (traducere de George State).

3. Scrisoare către Petre Solomon din 8 martie 1962.

4. Vers din poemul lui Paul Celan *In Aegypten* („Cuvine-se spre Ruth și Miriam și Noemi tu să spui:/ Priviți, cu ea mă culc! ”, în traducerea lui George State).

5. Vers din poemul lui Paul Celan *In Aegypten* („Cuvine-se spre ochiul străineii tu să spui: Fii apa”, în traducerea lui George State).

6. Începutul penultimului vers din poemul lui Paul Celan *Cântec de solștiu* în traducerea lui George State.

7. Versul final al poemului neterminat „[*larba ochilor tăi...*]”, ultimul scris în română.

8. Vers din *Poem pentru umbra Marianeii* de Paul Celan.

9. Apud Gisela Kleine, *Ninon und Hermann Hesse. Leben als Dialog*, Sigmaringen, 1985, p. 35.

10. (germană) „un ținut în care trăiau oameni și cârți”, Paul Celan, *Der Meridian*.

11. Scrisoare a lui Paul Celan redactată în limba română, din 18 iulie 1957.

12. (rusă) abrevieri ale denumirilor unor instituții sovietice, majoritatea de forță sau chiar represive.

13. (rusă) Secretar General, Lucrător școlar, Organizație de partid, Direcția Generală a Lagărelor, Moarte Spionilor.

14. (rusă) „Eu trebuie să trăiesc respirând și bolșevizându-mă/ Să-mi lucrez limba...”, Осип Мандельштам, *Стансы*, mai-iunie 1935, din «Воронежские тетради».

15. *Хотэрыря Комитетулуй Ымплицитор Централ а РАСС Молдовенеиць «Деспре трешеря скрисулуй молдовенеск дела алфавиту латин ла алфавиту рус»*. 1938, 19 май

16. Editorial de I.D. Cioban, ideologul moldovenismului din acele vremi, în *Молдова социалистэ*, din 23.X.1939.

17. (rusă) „Executarea nu grațierea”.

18. (rusă) „Limba mea – dușmanul meu”.

19. (germană) arta românească de a-i snopi în bătaie pe evrei.

20. Scrisoare către Ruth, din 28 martie 1943; vezi Petre Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, Kriterion, 1987.

21. (germană) „Săpăm”.

Doina CHERECHEȘ



Valer
(Fragment 11)

Toată lumea din unitatea militară - adică atât personalul militar, începând cu comandantul și terminând cu soldații în termen, cât și personalul muncitor civil alcătuit dintr-o întreagă suită de bucătărese, spălătorese și croitorese - ajunsese să-l îndrăgească repede pe Valer, deoarece era un copil destoinic, săritor și nu se dădea la o parte de la treaba la care era pus. Doar cizmarul unității era puțin mai rezervat, gândindu-se că era nedrept ca un mucos ca Valer să nimerească direct în uniformă militară, iar el care încărunțise făcând branțuri și calapoade pentru o armată întreagă să fie îmbrăcat tot într-o pereche de nădragi cu turul peticit cu bucăți mari de piele și cu șorțul de cauciuc în față. Se uita cu jind la copilul sprinten, care alerga neobosit oriunde era trimis și saluta voios pe toată lumea. Câteodată, Valer se oprea și-n ușa atelierului său, salutându-l pe cizmar din prag:

- Să trăiești, nea Costică! Ce faci, bre? Cum îți merge treaba? Las' că știu eu că îți merge. Doar mi-ai demonstrat -spunea Valer-, mândru tare și își arăta bocancii, răsucindu-și picioarele în toate părțile. Nea Costică, să știi că eu îți respect munca și îngrijesc ce a ieșit din mâinile matală. Îmi dau bocancii cu vax în fiecare seară și îi lustruiesc până când încep să strălucească. Altfel, nici n-aș putea să dorm, turuia băiatul fără să aștepte vreun răspuns, pentru că îl știa pe nea Costică de om ursuz și taciturn. Nu bănuise însă niciodată că cizmarul era și invidios, iar pe el chiar mai mult decât pe restul lumii.

Valer nu mai trecuse pragul cizmăriei din ziua în care nea Costică îl certase, spunând că i-a făcut ustensilele vraiste, ceea ce nu era adevărat. Și poate

că muștruluiala pe care a luat-o de la nea Costică nu l-ar fi convins și n-ar fi luat-o drept o interdicție categorică, dar a intervenit și sergentul căruia îi fusese încredințat:

- Măi năzdrăvanule, de ce îți bagi nasul peste tot? Ți-am spus și îți repet unde n-ai voie să pui piciorul? Unu: în poligonul de trageri. Doi: la rastelul de puști. Trei -și subliniase, îngroșându-și vocea și apucându-l de bărbie-, de azi înainte, nici în cizmărie. Comandantului îi place disciplina, să știi!

Remarca de la urmă a sergentului îi sunase lui Valer în minte ca un semnal de alarmă și-l trecuseră fiori. Celelalte interdicții le știa și nu le încălcase niciodată, chiar dacă poligonul de trageri și rastelul de puști îl atrăgeau aproape irezistibil. Ultima interdicție i se părea însă ciudată și făcuse ochii mari, Apoi, cu jumătate de gură, întrebă de ce n-avea voie să mai treacă pe la cizmărie. Nu i se dădu niciun răspuns. Înțelese că trebuie să se conformeze și-atât:

- Să trăiți, am înțeles! spuse cu voce sonoră și-și pocni călcăiele ca un soldat adevărat.

Doar de dincoace de prag, Valer mai îndrăzni să arunce o privire la ustensilele de cizmărie ale lui nea Costică, înșirate într-o ordine perfectă pe o măsuță joasă, lungă și îngustă. „Colecție, frate, nu altceva!” își spuse el fermecat de multitudinea de foarfece, ciocane, branțuri și șanuri de diferite mărimi puse în ordine descrescătoare, apoi cutii cu cuie de toate felurile și cutii cu placheuri strălucitoare, bucăți de piele puse teanc, tălpi, pingele, gheme de sfoară și ață groasă, precum și o droaie de ace mari cât toate zilele.

Nea Costică îl privi pe Valer pe sub sprâncenele-i stufoase și încruntate, dar nu-l băgă în seamă și se aplecă deasupra nicovalei pe care avea tras un bocanc. Nervos, se apucă să bată cuie mici în talpa bocancului. Avea o dexteritate nemaipomenită. Ținea cuișoarele între degetele mâinii stângi și le bătea cu ciocănelul din mâna dreaptă, depărtând fiecare deget atunci când trebuia, ca să nu și-l strivească. Întărea astfel tălpile deja cusute ale încălțăminteii militare, după care verifica să vadă dacă nu cumva vreun cui a pătruns în interiorul bocancului.

Valer rămase fascinat de precizia cu care lucra nea Costică. Nu dădu nicio atenție faptului că acesta bătea cui după cui, din ce în ce mai repede și mai iritat, motiv pentru care se congestionase la față. Cutele de pe frunte i se adânciră, ochii i se bulbucară și îl repezi cu vorbă întretăiată, spumegând de furie:

- Piei, înfumurate! Parazit al societății! Știi la ce se folosește asta? spuse cizmarul și îndreptă spre el vârful ascuțit al unei sule. La găurit năpârci ca tine, mai adăugă și rânji, dezvelindu-și dinții îngălbeniți de tutun.

Valer o luă la sănătoasa și de-atunci nu se mai opri niciodată în ușa cizmăriei, admirând doar de la distanță exponatele pe care nenea Costică le pusese la vedere pe pervazul ferestrei mici și pătrătoase a atelierului: un pantof, un bocanc și-o cizmă.

Cizmarul nu știuse niciodată câtă admirație și respect îi purtase Valer, văzându-l om harnic și priceput. Pe deasupra, îl și iubea, considerându-l un fel de părinte care l-a încălțat și pe el, copilul de trupă, cu ceva mai acătării, ba chiar cu bocanci adevărați în locul teneșilor vechi și ruși în vârf. Nici Valer nu știuse niciodată câtă ură și dușmănie trezise în sufletul lui nea Costică, numai pentru că se dovedise destoinic, dezghețat la minte și reușise să câștige repede simpatia întregii unități militare. Se întâmplă adesea ca în sufletul unui adult să se adune fel de fel de animozități și așa i se întâmplase și cizmarului cu antipatia sa față de Valer. Din fericire, acest lucru nu se întâmplă și-n sufletul unui copil, așa că Valer își văzuse liniștit de treabă. Își însușise repede multe noțiuni specifice sectorului militar. Știa câți militari are o grupă, ce înseamnă un pluton, o baterie, un batalion, un regiment, o brigadă, o divizie și alte lucruri de acest fel. Învățase să scrie corect și avea un scris de-ți era mai mare dragul, ordonat și caligrafic ca la clasa întâi, învățase și să citească și putea să facă acest lucru repede și cursiv, tipurile de calcul matematic nu-i mai dădeau nicio bătaie de cap, făcându-le cu o viteză și cu o precizie uluitoare, își însușise multe date din istoria și geografia patriei, dar mai ales cunoștințe de istorie militară. Făcea zilnic și pregătire militară, dând dovadă de tenacitate, perseverență, determinare și o mare rezistență fizică. Nu era bolnăvicios și nu făcuse ani de zile nici măcar un guturai. Încheia plutonul în fiecare dimineață și alerga ca un prâsnel în toate părțile și de câte ori era nevoie, de la punctul de control la clădirea comandamentului, ca să ducă un document sau să comunice ceva. Era numai viață și râvnă pe-acolo pe unde știa că are voie, adică prin ateliere, hangare sau parcul auto, și nu se dădea în lături nici de la muncile mai puțin plăcute, precum șmotrul prin dormitoare, spălătoare și toalete. El era cel care căra sacii cu haine murdare la spălătorie, iar efectele

militare de la magazie le aranja ca nimeni altul. Dădea o mână de ajutor și la bucătărie, iar la popotă putea fi declarat șef de sală, fiind neîntrecut în aranjarea meselor și a scaunelor care trebuiau să fie perfect aliniate. Paharele, sclipitor de curate, și coșurile de pâine apăreau ca dintr-o vitrină de reclame și, după ce era pus totul la punct, Valer se declara mulțumit, privind din capătul celor două șiruri lungi de mese. Era nelipsit și de la activitățile culturale care se țineau la clubul unității militare de două ori pe săptămână. Totuși, cel mai mult lui Valer îi plăcea să meargă la magazia de alimente, însoțindu-l pe ofițerul care venea cu borderoul pentru rațiile zilnice ale cadrelor militare. Acolo, în raiul alimentelor, se simțea el cel mai răsfățat chiar și când nu primea nimic, lucru care se întâmpla însă rar. Își clătea privirea uitându-se la calupurile de salam și își închipuia că toate erau ale lui, destinate să-i ajungă până la sfârșitul vieții, ca să nu mai rabde niciodată de foame. Dacă la cântar mai trebuia o bucată și un calup ajungea să fie tăiat, el primea în mod sigur o felie sau două, ca un fel de supliment al rației sale zilnice. Scăpase deci de capete, dar nu le uitase...

Nici n-avea cum să le uite, pentru că vocea mamei sale îi răsună în urechi de câte ori își aducea aminte: „Valerică, ia de-aci ăștia opt gologani până nu se prinde țapu’ ăl bătrân de veste și dă fuga la prăvălia lui Gogu să iei o pâine și o litră de capete. Să nu zăbovești pe nicăieri că dacă apucă Gogu să arunce capetele la porci, rămâi nemâncat pe ziua de astăzi”, îi spunea ea mereu speriată și cu ochii-n patru, strecurându-i cu teamă banii în palmă. Capetele însemnau porțiunea de baton care cuprindea și sfoara cu care mezelurile se atârnavă la vedere în cârlige metalice. Prăvălia lui nea Gogu era bine aprovizionată și el era un negustor cinstit care își respecta clientela, niciodată vânzând o bucată de șuncă sau un calup de salam cu sfoară cu tot. Găseai la el, ca de altfel peste tot, produse pe alete, pentru că era perioada de bunăstare care a precedat Cel de-al Doilea Război Mondial. Oamenii nu știau încă ce înseamnă foametea, dar aveau să afle în curând. Valer știuse însă de mic cum este să nu te sature mai niciodată, așa că lua măsuri înainte ca să ajungă acasă cu litra de capete, ceea ce însemna două sute cincizeci de grame, și cu roata de pâine neagră. De multe ori, parizerul îl termina pe drum, mâncând și ultimul gram de carne din capătul de baton și chiar și câte o bucăciță de sfoară de la graba cu care înfuleca, iar acasă mai ajungea cu

pâinea înjumătățită, pe care maică-sa o dosea repede, păstrând-o tot pentru el. Nu uitase cum este să adormi gândindu-te la mâncare și să visezi toată noaptea că mănânci pe săturate, iar dimineața să te trezești și mai flămând decât te-ai culcat și să n-ai ce să bagi în gură. Cunoscuse nenumărate astfel de momente până când se hotărâse să ia taurul de coarne. „De fapt, nu eu l-am luat, ci mama, săraca! Fără dârzenia și puterea ei de decizie, cred că luam doar praful de pe tobă. Sau poate că tot îmi luam odată și odată lumea-n cap, pentru că am fost foarte dezamăgit atunci când tata mi-a spart pușculița, ca să-și mai cumpere o sticlă de băutură. Dacă tot ce a fost înainte, mi s-a părut doar umilintă și neglijență din partea unui părinte iresponsabil, gestul lui de a recurge la micile mele economii mi s-a părut incalificabil și eram hotărât să plec, dar încă nu aveam curajul. Noroc cu mama care mi-a înlesnit evadarea dintr-un mediu care nu mai era doar umilintă și neglijență, ci începuse să miroasă a exploatare, pentru că ce-ar mai fi urmat, să mă trimită la cerșit, nu, așa cum au pățit și alți copii înrobiți tocmai de către cei care ar fi trebuit să-i ocrotească și să le fie adevărate modele de viață? Neglijența am suportat-o fără să murmur, exploatarea ar fi fost însă prea de tot. Am mâncat eu la capete de parizer până când n-am mai știut de capul meu, dar am scăpat și de mizerie, și de văgăună, cu ajutorul maică-mii care a văzut lumina de la capătul tunelului. Au fost bune și capetele la ceva, dacă nu chiar o pistă de lansare pentru mine”, își spunea el în clipele de singurătate care nu erau puține la număr, dar pe care știa cum să și le învingă. Cel mai adesea se abandona visării și atunci îi apăreau în minte tresele de bumbac galben ale comandantului și centura-diagonală terminată cu tocul pentru pistol.

La vârsta majoratului, Valer depuse jurământul militar. La ceremonie, asistase toată unitatea militară, ascultând-l cum jură credință patriei și poporului român. Cuvintele pe care le rostise îl emoționaseră până la lacrimi, dar ochii îi rămăseseră uscați și privirea măsură cu îndrăzneală depărtările. Atmosfera fuse solemnă, trăită la unison și în cel mai înalt spirit milităresc de către toți cei prezenți, cu piepții scoși în afară, umerii drepți, privirile oțelite, capetele nemișcate, comenzile primite și salaturile adresate spintecând văzduhul prin tăria cu care erau exprimate. Mișcările efectuate erau întotdeauna sigure și ordonate, mâinile duse la tâmplă în același timp și în aceeași poziție, călcăiele pocnite scoteau un singur sunet

de parcă un curent electric trecea prin toți deodată, făcându-i masă compactă sau unul era multiplicat în toți cei de-acolo.

Valer trăise o mare încântare, auzind comenzile pe care acum le executa și el în rând cu ceilalți.

Comandantul îl felicitase pentru exemplaritatea comportamentului său, dar îi atrase și atenția că nu trebuia să se lase pe tânjală:

– Soldat Dincă Valer, ai lucrat bine în toți acești ani. Am fost înștiințat de fiecare progres pe care l-ai făcut și sunt mulțumit de tine. A fost meritoriu comportamentul tău, dar, nu uita, s-a investit mult în tine! Efectele ți-au fost schimbate an de an, pentru că ai crescut mai ceva decât Făt-frumos. De-acum, tot mai sus și să nu faci niciodată de rușine haina în care ești îmbrăcat! spuse acesta și îl bătuse părintește pe umăr.

Târziu după ceremonie, entuziasmul îl mai părăsi, făcând loc unei tristeți neînțelese. Trăise o zi în care sufletul i se umpluse de satisfacție, dar nu chiar pe deplin, un mic colțișor rămânând trist și singuratic, ca atunci când nu este și cineva de-al tău cu care să-ți împarți bucuria. Ceilalți soldați îi simțiseră starea, dar el nu voise să și-o recunoască nici în ruptul capului. Susținuse sus și tare că este mândru și bucuros, chiar dacă lacrimile stăteau să-i țâșnească din ochi. Apoi, la culcare, își puse sub pătură căciula cu clapete și o mângâie, încercând să-și alunge tristețea și să adoarmă. Se trezi primul, chiar înainte să sune goarna și își admiră căciula nou-nouță, îmblănită, dichisit lucrată și de bună calitate, chiar dacă nu era de astrahan, dar era sigur că va avea cândva și una de acest fel.

Se integrase perfect în grupă, de parcă prin artere și vene îi curgea mai multă disciplină militară decât sânge. Anii buni petrecuți în cazarmă ca și copil de trupă își spusese din plin cuvântul. Mai greu îi era când soldații în termen începeau să se fâlească, socotind timpul pe care îl mai aveau de petrecut în acel loc. În asemenea momente, el n-avea nimic de spus, știind că lui îi era dat să-și petreacă acolo restul vieții. În limbaj soldătesc, *amr* însemna *au mai rămas* atâtea zile până la eliberare, iar numărătoarea începea cu o lună și jumătate mai înainte și era ținută cu o strictețe care îl supăra la culme, dar n-avea decât s-o suporte. Pentru a nu-și da supărarea în vileag, Valer își lua căciula îmblănită și și-o pune pe degetul arătător, rotind-o cu o viteză care făcea să nu i se mai vadă clapetele, jucând rolul clovnului care-i înveselea pe

ceilalți. Astfel, pentru generații și generații de soldați în termen venise eliberarea, în timp ce pentru el doar iarna când începuse să sufle crivățul cel mare dinspre răsărit...

Din treaptă în treaptă și din grad în grad, strângând din dinți și suportând toate privațiunile sistemului militar, Valer atinse înalta țintă pe care și-o propusese încă de la început. Ajunsesse comandant de unitate și se recomanda cu o mândrie care ascundea și destulă emfază: Sunt locotenent-colonel Dincă Valer, comandant al Regimentul 21 Artilerie Antiaeriană.

Încă de pe vremea când era un simplu copil de trupă, adică un fel de țâști-bâști prin acea unitate militară –căci așa îi spunea nea Costică de la cizmărie–, Valer râvnise fără încetare și visase atât cu ochii închiși, cât mai ales cu ei deschiși, să aibă și el petlițe galbene, prinse regulamentar în cusătura umărului, și să poarte centură-diagonală, iar tocul pistolului să-i atârne pe șoldul stâng.

De-a lungul anilor, fusese un fel de înțelegere mutuală între copilul care putea să viseze și adultul care știa să devină și până la urmă cei doi se achitaseră corect unul față de celălalt, copilul susținând ambiția adultului, iar adultul împlinind visul copilului. Dacă la primele două întâlniri cu comandantul cel chipeș, ochii copilului nu observaseră decât tresele de pe umerii acestuia, precum și centura-diagonală cu pistol, și la acestea râvnise pe loc, mai târziu, pe lista dorințelor sale, se tot adăugase câte un articol nou. Voia și pantalon cu vipușcă, chipiu cu emblemă și vizieră și cizme cu carâmbi, pe care un aghiotant să le dea cu vax seară de seară. Iar toate acestea nu erau complete fără livretul militar și fără carnețelul galben al trăgătorului de elită pe care să le țină în buzunarul cu clapetă dreptunghiulară de la piept. Valer nu-și mărturisise visul nimănui, dar îl urmărise îndeaproape și, în cele din urmă, îl și realizase...

La o primă vedere, toate lucrurile la care visase Valer sunt frumoase și iau ochii celui care le privește, așa cum îi luase și pe-ai copilului de nici zece ani, rupt de foame și rebegit de frig. Dar numai cei care le dobândesc știu că în spatele strălucirii lor se ascund nenumărate ore de instrucție și de trageri pe timp de zi și de noapte, precum și o supunere de nedescris, amestecată în proporții egale cu o revoltă cumplită. Revolta nu trebuie însă să răzbată niciodată până la suprafață, astfel ca tot acest amestec să ajungă să fie considerat disciplină și nu ceea ce era, de fapt, în

realitate. Valer ajunsesse *grenadir* sau *oberfeld* –cum spuneau invidioșii–, doar că pentru asta, armata îi fusese și mamă, și tată. Până când fusese trecut în rezervă, el își petrecuse toate permisiile în cazarmă și asta nu chiar ca o dovadă de patriotism sau de sacrificiu fără limită, ci ca pe o lipsă de alternativă, neavând unde să se ducă. Când ofițerul însărcinat cu planificarea permisiilor și a concediilor de odihnă venea să-l înștiințeze și pe el de acest lucru, i se pune un nod în gât și gândul îi zbura de fiecare dată spre casa joasă și cu parmalâc la intrare. Se întreba dacă o mai fi existând acea locuință sau intemperiiile or fi șters-o de pe fața pământului. În acele momente, ar fi vrut să dea o fugă până la fața locului și să vadă cu ochii proprii dacă a mai rămas ceva dintr-un trecut pe care oricum el îl tăgăduise și-l îngropase cu mâinile sale. Și-ar fi dorit ca vremea să se fi dovedit mai miloasă cu el decât fusese el însuși cu sine și să fi păstrat măcar un colț de streășină sau o porțiune cât de mică din gardul de ulucă. Îi era dor s-o ia spre locul în care se născuse, dar și frică, nedorind să reînvie trecutul de care fusese nevoit să se descotorosească pentru a supraviețui. Și această frică a lui era atât de mare, încât până și în fața unei hărți militare, nu se uita decât cu coada ochiului spre zona Buzău-Focșani, de parcă încă sărăcia lumii se ținea după el, stând să-l ajungă din urmă. Sentimentul de vinovăție îl urmărea în paralel și ca să-și liniștească conștiința, se scuza ieftin, spunându-și că n-a avut misiuni în acea parte a țării. Venise însă și vremea când scuzele acestea nu-i mai ținuseră de cald și simțise imperios nevoia să plece undeva. Voia să-și petreacă concediul de odihnă cât mai departe de cazarmă. Totuși, n-o luase în direcția cunoscută, ci spre Oltenia, căutându-și niște rude îndepărtate. Așa se face că semnase Ordinul de Zi pe unitate, iar în ziua următoare nu mai preluase tot el comanda –cum făcea de obicei–, ci într-adevăr plecase, cu mașina de serviciu a unității și cu ordinul de serviciu în buzunar. Din Gara de Nord, luase trenul spre Craiova. Revenise în unitate după zece, minunându-se de câți civili văzuse prin gări: „Domnilor, ce să vă povestesc? Gări înțesate cu civili. Divizii întregi de civili, dar ce spun eu divizii, ci mult mai mult decât atât, adică civili câtă frunză, câtă iarbă”, relată el, obișnuit să vadă în jurul său doar oameni îmbrăcați în ținută militară.

cu
Prof. univ. dr. Gheorghe CHIVU

(membru corespondent al
 Academiei Române)



**„Cultura este rezultanta efortului
 colectiv, desfășurat programatic
 și cu perspectivă.”**

- *Stimate domnule Profesor Gheorghe Chivu, suntem, cu voia sau, uneori, chiar fără voia noastră, marcați de locul nașterii noastre, care ne-a modelat primii ani ai vieții. Cum percepeți acum, la acest ceas al destinului dvs. intelectual, spațiul natal, lumea copilăriei, ambianța familiei și figurile tutelare ale părinților?*

- Locul în care ne-am născut, copilăria și familia fac parte, indiferent ce gândim când ajungem la maturitate, din structura noastră intimă. Rădăcinile nu pot și nu trebuie nici ignorate, nici absolutizate, dar nici negate. Legăturile cu mediul în care ne-am început viața și cu cei care ne-au adus pe lume, iar apoi ne-au crescut, de asemenea. Din punct de vedere intelectual, ele sunt însă mai puțin strânse decât legăturile biologice sau decât cele larg culturale. Spațiul din care am pornit în viață și mediul (social, material, cultural) specific acestuia au fost pentru mine formatoare și stimulative. Am crescut într-un mediu specific unei familii sărace, care trăia într-un sat nici el bogat din centrul Munteniei, și am dorit permanent, datorită educației primite în familie, să fac mai mult decât au putut face, la vremea și cu posibilitățile lor, părinții mei.

- *Există o amintire din copilărie privilegiată, pe care ne-o puteți relata?*

- Amintirile copilăriei sunt pentru mine ecouri ale unui efort repetat, dar niciodată simțit ca fiind obositor, de a face „ce trebuie și cum trebuie”. Nu am de aceea „amintiri privilegiate” din copilărie, perioadă în

care ajutorul dat părinților în gospodărie, după puterile mele, ajutor niciodată refuzat sau evitat, trebuia îmbinat cu pregătirea lecțiilor. Îmi revine, în schimb, adesea în memorie spaima din visele primilor ani de învățătură: că dimineața mă voi trezi în alt sat și nu voi avea timp să ajung la școală înainte de începutul orelor. Era o spaimă firească, în condițiile în care, după clasele primare, făcute în sat (școala avea o singură sală de clasă), am parcurs zilnic, timp de trei ani, ca și alți copii de vârsta mea dornici de mai bine, circa 10 kilometri (5 la dus și 5 la întors), peste lunca Ialomiței, pentru a ajunge la timp, indiferent de vreme, la școala din Fierbinți-Târg. Câștigarea dificilului concurs de admitere la această școală, ce funcționa de ani mulți, cu profesori devotați și bine pregătiți, într-un fost centru de plasă (de aceea candidații la admitere veneau din foarte multe sate), trebuia confirmată și onorată cum se cuvine.

- *Care este momentul în care ați resimțit primele semne ale vocației dvs. de filolog? Au existat, în perioada adolescenței sau la începutul carierei dvs. științifice, mentori, profesori, care v-au insuflat dorința de cunoaștere, știința limbii, aspirația de a aprofunda domeniul lingvisticii?*

- Mi-au plăcut, ca multor elevi, toate materiile, așa că nu pot spune că am avut de la început „înclinații” filologice. Am participat deopotrivă la olimpiadele de limba română și de matematică, iar destinul învățământului rural din vremea copilăriei mele a făcut să dau admitere la un liceu care nu avea profil filologic, deoarece acela era cel mai apropiat de satul în care locuiau părinții mei și cel mai accesibil din punct de vedere financiar. (Am stat tot timpul liceului în internat, iar costurile cazării abia puteau fi acoperite de puținii bani câștigați de tatăl meu.) Am fost însă interesat de mic de numele oamenilor, inclusiv de relația dintre aceste nume și porecele date celor care le purtau. Încercam să înțeleg și să îmi explic felul de a vorbi al unora dintre cei pe care îi întâlneam, întrucât sesizam existența unor diferențe marcate între graiul vorbit în satul meu și cel al locuitorilor din unele sate învecinate. În timpul liceului, am primit însărcinarea să fac o „cercetare” în arhiva primăriei din comuna natală, pentru a consemna situația numelor de botez. (Profesoara mea de limba română lucra la o teză de doctorat pe această temă.) Nu știu dacă acestea erau însă „semne ale vocației mele de filolog”. Le consider și acum curiozități ale unui copil dornic să înțeleagă ce aude (tatăl meu era exasperat de dorința mea de a ști de ce satul în care trăiam se numea Micșunești, iar cel alăturat Fierbinți), încercări de a găsi explicații pentru cuvinte și pentru forme care nu spuneau, poate, nimic celor cu care vorbeam (în afară, desigur, de porecle, date cu scop bine definit în comunitate). Sau vor fi fost întâmplări fericite, la fel cum consider a fi fost îndemnul dat tot de profesoara mea de română de a citi,

din cărți împrumutate din biblioteca proprie, autori pe care nu îi studiam atunci la clasă (între ei Lucian Blaga, Ion Barbu, Titu Maiorescu).

În timpul Facultății de Litere din București, am avut norocul să fiu îndrumat, la toate materiile, indiferent de profil (limbă sau literatură), de mari profesori. De unii dintre dâșii, lingviști sau literați, sunt și acum foarte apropiat, faptul onorându-mă în mod deosebit. Am avut de asemenea privilegiul să fiu încadrat, imediat după absolvire, la Institutul de Lingvistică din București, în colectivul de limbă literară și filologie. Cunoștințele teoretice dobândite în Facultate au devenit atunci, sub o nouă și strict circumscrisă îndrumare, în cadrul unei autentice școli filologice, deprinderi de cercetare. Cele două instituții, Facultatea și Institutul, ambele școli în cel mai bun și mai înalt sens al cuvântului, m-au ajutat să descopăr și apoi să deprind, atât cât am putut, tainele cercetării filologice, în sens larg. Pentru că, așa cum, în cadrul Facultății, cele două componente mari ale pregătirii, limba și literatura română, au „mers” firesc împreună, în cadrul Institutului, deprinderea tainelor cercetării filologice a presupus constant nu doar apelul la diverse discipline lingvistice (gramatica, istoria limbii, istoria limbii literare, dialectologia, stilistica), ci și întoarceri frecvente la informații din istoria sau din critica literară.

- Cum ați caracteriza anii studenției? Aveți o amintire a acestei vârste privilegiate a cunoașterii și aventurii spirituale? Ce v-a marcat cel mai mult: o carte, o personalitate intelectuală, o idee?

- Anii studenției au fost o perioadă pe care o consider, la o privire retrospectivă (cred deloc subiectivă), mai mult decât benefică pentru formația și pentru structura noastră intelectuală. (Folosesc pluralul pentru că nu exprim, poate, o impresie personală.) Aveam, noi studenții, o singură sarcină: să învățăm, sub îndrumarea atentă, lipsită, mi se părea, de orice îngrădiri și limitări, a unor profesori competenți și dedicați. Ne simțeam implicați în procesul de instrucție și protejați (uneori chiar îndemnați) să „ne facem datoria” de a învăța. (Idea prezenței facultative la activitățile didactice nu avea atunci atât de mulți adepți.) Ne simțeam liberi (anii ‘70 ai secolului trecut au lăsat și altora această impresie) și acționam ca un grup, unit în scopuri și nediferențiat de pretenții de ierarhizare socială sau intelectuală. Iar rezultatul a fost pe măsură. Colegii mei, foarte bine pregătiți după cinci ani de cursuri, s-au ilustrat în mod remarcabil în învățământ (inclusiv în învățământul superior), în critica și istoria literară, în lingvistică, în literatură și au ocupat posturi importante în presă, în sistemul editorial, la radio și în televiziune.

Cărțile și cursurile care m-au marcat ilustrau în primul rând domeniul lingvistic. Mă refer în mod special la gramatica limbii române, la istoria limbii, în care

inclusiv deopotrivă istoria românei literare, și la stilistică. Începând astfel din Facultate, unde am fost inițiați în metodele de analiză structuralistă, dar pătrunzând mai bine ideea în timpul lucrului la Institut, am înțeles că limba este un sistem, ale cărui componente, forme și moduri de manifestare trebuie abordate și înțelese în interdependență. Datorită acestei înțelegeri a modului de funcționare a limbii, am încercat să alătur domeniilor care privesc direct româna, studiată în sincronie și în diacronie, istoria literară, judecată nu ca sumă a eforturilor individuale ale marilor autori, ci ca proces de elaborare și de rafinare a fenomenului cultural numit limba română în ansamblul său, de către toți slujitorii scrisului.

- Care sunt cărțile care au stat la baza modelării personalității dvs. intelectuale?

- M-am referit anterior la domeniile importante pentru activitatea mea științifică și didactică: gramatica, istoria limbii, istoria limbii literare și istoria culturii scrise (în perspectivă didactică, istoria literaturii române). Implicit am făcut trimitere la tratatele consacrate acestor domenii, utilizate constant, nu doar în timpul studenției mele, (și) ca manuale universitare.

- Activitatea dvs. de cercetare se concentrează asupra studiului filologiei și al istoriei limbii române literare, precum și asupra editării textelor vechi. De ce v-au atras aceste domenii ale cercetării filologice?

- Cele trei discipline științifice sunt obligatoriu corelate. Filologia, adică „cercetarea textelor cu dificultăți”, cele mai multe fiind scrieri vechi, presupune studierea unei tipărituri sau a unui manuscris prin încadrare într-o anumită etapă de dezvoltare a limbii literare, într-o anumită direcție de evoluție a scrisului literar, și încercarea de a înțelege, apoi de a explica apariția unor forme și structuri textuale sau lingvistice prin raportare la întreg sistemul limbii. Filologul trebuie să limpezească de asemenea probleme care nu au fost anterior elucidate, pentru că, nu o dată, scapă percepției comune. El descoperă și (re)valorifică texte; identifică, datează și localizează manuscrise și tipărituri, adesea fragmentare, despre care nu există totdeauna suficiente informații explicite, întrucât adesea nu este consemnat autorul și nici cunoscută sursa utilizată. De asemenea, fără efortul filologului, o scriere, nu neapărat veche, nu poate fi citită și nici corect înțeleasă. Succesiunea multor sisteme ortografice în istoria scrisului românesc îl împiedică, spre exemplu, pe cititorul actual să înțeleagă și să evalueze adecvat limba unui text, dacă nu are sprijinul transcrierii interpretative date de filolog. Investigația filologică este astfel fascinantă și deopotrivă utilă. Cum să nu fii atunci atras de filologie și, mai ales, cum să nu fii captivat de asemenea probleme puse în fața cercetătorului?

- *Ați obținut doctoratul în filologie în anul 1988, cu o teză consacrată editării critice a Codicelui Sturdzan, coordonată de profesorii Boris Cazacu și Ion Coteanu. Ce a reprezentat pentru dvs. această perioadă de cercetare științifică?*

- Doctoratul însemna în acea perioadă nu începutul unei cariere, ci dovada adevăratei consacrări în munca de cercetare. Iar studierea și editarea Codicelui Sturdzan, cunoscut lumii științifice prin admirabila ediție datorată lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, tipărită cu un secol mai devreme în *Cuvenete den bătrâni*, a reprezentat mai mult decât o provocare. „Călcăm” pe urmele marelui filolog și, cu argumente acumulate prin cercetări precedente, am încercat să argumentez necesitatea și utilitatea demersului meu. (Am îndrăznit să fac același lucru editând, tot după o reevaluare filologică și lingvistică de ansamblu, *Dictionarium Valachico-Latinum*, primul dicționar al limbii române, textul numit de marele Hasdeu *Anonymus Lugoshiensis*.) Iar rezultatele analizei pe care am întreprins-o asupra celei mai vechi culegeri de „cărți poporane” cunoscute în scrisul vechi românesc, concretizate în cartea tipărită în 1993, mi-au justificat, cred, curajul. Avem acum o ediție științifică modernă, cu studiu filologic și lingvistic complete, cu text transcris interpretativ, însoțit de un cuprinzător aparat negativ, cu facsimilele întregului miscelaneu și indicele tuturor cuvintelor românești, reproduse în forma grafică existentă în miscelaneu.

- *Ați fost cercetător științific, la Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan - Alexandru Rosetti” din București (1970–2010), în perioada 1990–1996 secretar științific al Institutului, după care, în perioada 2011–2016 ați avut funcția de director adjunct al Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” din București, fiind coordonatorul unor programe de cercetare fundamentale: Enciclopedia literaturii române vechi și Dicționarul cronologic al literaturii române vechi, elaborate în cadrul acestui institut. Ce a însemnat pentru dvs. această activitate de cercetare susținută? Au existat satisfacții, împliniri, dificultăți?*

- Au fost ani frumoși și extrem de rodnici, dedicați integral pregătirii mele profesionale (consider orice lucrare la care am participat un mod și o etapă de pregătire), în care m-am bucurat de sprijinul și de îndrumarea unor personalități științifice remarcabile. Ani în care am înțeles, în cadrul celor două mari institute academice, rostul și rolul colaborării în munca de cercetare, utilitatea lucrului în echipă și caracterul admirabil al spiritului care animă acest efort colectiv. Institutele mari trebuie să elaboreze lucrări mari, importante pentru cultură, lucrări imposibil de realizat prin acțiune individuală, fără schimb eficient

și constructiv de opinii și fără a fi luate în considerare nevoile de dezvoltare a unui anumit domeniu de investigație științifică. Cultura este rezultanta efortului colectiv, desfășurat programatic și cu perspectivă, nu o simplă însumare de realizări individuale, oricât ar fi ele de spectaculoase și de valoroase.

- *În prezent, sunteți profesor universitar emerit la Departamentul de lingvistică al Facultății de Litere de la Universitatea din București. Cum s-a îmbinat activitatea de cercetare cu activitatea didactică? Ce ne puteți spune despre comunicarea cu generațiile de tineri care v-au avut profesor?*

- Lucrul la catedră a fost, îmi place să cred, o continuare firească a muncii mele din deceniile în care am activat exclusiv în cercetare. De fapt, cele două tipuri de activitate, învățământul superior și cercetarea, sunt, din punctul meu de vedere, complementare. Am simțit acest lucru încă din perioada în care țineam, ca cercetător, cursuri speciale de filologie la Facultate. Obiectivul celor două tipuri de activitate este, în esență, același: dezvoltarea domeniului filologic, în ansamblul său. Diferiți sunt destinatarii imediați și, desigur, modalitățile de comunicare a rezultatelor investigației științifice.

Pentru aceste motive, generațiile de tineri cu care am avut plăcerea să lucrez au primit cu deschidere informații menite să îi ajute să își formeze un mod de a gândi evoluția sistemului limbii și dezvoltarea culturii noastre scrise. Iar existența, într-un învățământ superior redus ca durată efectivă (având, în cei trei ani, timp prea scurt pentru o pregătire solidă, două specializări de bază), a ciclului masteral și apoi a celui doctoral, ambele orientate către identificarea și inițierea unor viitori cercetători, facilitează apropierea studenților de investigația științifică.

- *Într-un articol, profesorul Alexandru Gafton vă dedică un portret intelectual de aleasă ținută, subliniind „modelul cumpătării eficiente, al pozitivismului și al inducției, al verificării atente și riguros științifice”, „exigența fermă”, racordarea la „produsele valide ale cercetării filologice românești, în sfârșit, al științei ca modalitate de oficiere a procesului raționării”, considerând că dincolo de „acumulările de cunoștințe, de știința metodelor și de tehnica utilizării instrumentelor”, ceea ce validează activitatea dvs. științifică este „înălțimea perspectivei și capacitatea de a trece succesiv și repetat de la privirea cu ochiul liber la cea telescopică și apoi la cea microscopică, în mod rațional-obiectiv, cu delicatul respect pentru disciplina studiată și cu profunda asumare a consecințelor concluziilor pe care doar realitatea concretă și spiritul științific le impun”. Vă recunoașteți în aceste aprecieri?*

- Portretul schițat de domnul profesor Alexandru Gafton este, în esență, portretul filologului ideal. Nu îndrăznesc să îl contrazic (este un filolog dotat cu un ales simț al analizei și are vocația sintezelor teoretice), dar nici să „îmbrac” fără rețineri „haina” propusă. Este o „ținută de gală”, spre care trebuie să tindă toți cei care fac investigație filologică. Pentru că, fără acumulare și asimilare cumpătată, combinate cu inventivitate și curaj, fără filtrarea atentă și exigentă a informațiilor existente despre un text sau despre un fapt lingvistic, filtrare bazată pe înțelegerea corectă a funcționării sistemului, deopotrivă a sistemului limbii, dar și a sistemului culturii scrise, care nu funcționează nicicând haotic, nu poți face o cercetare care să dea rezultate valide.

- *Ați putea să ne spuneți care este astăzi condiția, statutul, rolul filologiei, la noi? Mai are acum importanța pe care o avea în urmă cu câteva decenii? Care credeți că ar trebui să fie prioritățile lingvisticii și filologiei românești actuale?*

- Filologia a avut totdeauna o importanță majoră în dezvoltarea unei culturi, iar cultura românească a beneficiat în mod aparte de aportul „iubitorilor de cuvânt”. Fără contribuția marilor cărturari ai epocii vechi, sprijiniți constant și eficient de ceilalți oameni de cultură ai vremii (traducători, tipografi, diortositori sau simpli copişti, dar și dascăli cultivați), româna nu ar fi triumfat ca limbă de cultură și nu s-ar fi rafinat apoi treptat, pregătind nu fără dificultăți stadiile sale moderne. Fără marii filologi ai Școlii Ardelene, sprijiniți de cărturarii iluminați ce au activat în provinciile românești extracarpatice, româna literară nu ar fi devenit în atât de scurt timp o limbă de cultură modernă, care a racordat eficient rădăcinile latinești cu influențele romanice, în elaborarea unui construct intelectual, româna literară modernă, în care tradiția, normarea explicită în sens latino-roman și modernitatea s-au întâlnit și au colaborat.

Fără filologie, nu am fi cunoscut rădăcinile și apoi istoria culturii noastre scrise. Fără filologie nu am putea pune în valoare cu profit nici rezultatele scrisului nostru vechi, și nici produsele literaturii moderne. Într-o cultură în care numeroase sisteme ortografice s-au succedat relativ rapid sau adesea au coexistat (cu intenții și consecințe deloc unificatoare), lipsind scrisul nostru literar de continuitate, textele, atât cele scrise sau tipărite cu alfabet chirilic, cât și cele alcătuite cu litere latine în diverse sisteme ortografice de împrumut, au nevoie de intermedierea filologului pentru a deveni accesibile cititorului nespecialist. Aceași intermediere este necesară pentru cunoașterea corectă a epocilor latinizante, de tip ardelean sau de tip academic, dar și, spre exemplu, pentru corecta înțelegere a formei creației eminesciene.

De aceea, în cultura românească actuală, lingvisticii continuă să i se ceară studierea și cultivarea normei literare, prin tratate și dicționare, prin lucrări explicative și normative; acestea devenite din ce în ce mai necesare, într-o epocă de contestare evidentă a autorității, combinată cu o tendință la fel de evidentă de impunere a uzului, de regulă necultivat, în locul normei elevate. Filologiei, ca disciplină strict specializată, îi rămâne drept sarcină majoră studierea și editarea operelor reprezentative pentru etapele importante ale scrisului nostru literar, inclusiv ale scrisului literar vechi. Ideea abandonării clasicilor, sau aceea a refuzului literaturii vechi, considerate ambele depășite și inutile pentru omul zilelor noastre, nu are, nu poate avea efecte benefice în plan larg cultural nici măcar pe termen scurt. Pentru că, odată acceptate, aceste idei ar consfinți abandonarea, în fapt, a contactului cu surse modelatoare validate în timp.

- *În general, când lucrează la proiecte proprii, indivizii par să fie mai dedicați, în vreme ce colectivele tind să își acorde răgazuri mai generoase. Pe de altă parte, colectivele par a fi mai capabile să privească și să acționeze din perspective mai ample. Cum credeți că se pot îmbina aceste însușiri într-o formă de activitate mai eficientă? Vă adresez această întrebare pentru că știu că ați activat în colective de cercetare și ați condus astfel de colective, fiind, totodată, și autor / cercetător independent.*

- Cele două tipuri de lucrări, colective, respectiv individuale, nu se exclud și nici nu trebuie comparate, altfel decât prin gradul de adecvare la obiectivele pe care vor să le atingă. Proiectele și perspectivele ample, documentarea exhaustivă presupun, firește, efort conjugat, strict corelat la nivel de grup cu etapele demersului științific întreprins. Proiectele individuale îți propun obiective limitate, dependente, firește, de interesul și de capacitatea autorului unic. În ambele tipuri de cercetare, esențială este însă programarea acestor etape, în corelație strictă cu scopurile finale, cuprinse în ceea ce, cu mulți ani în urmă, era numit „studiu de fundamentare”.

Am lucrat la multe teme colective și am condus echipe de cercetare. Am elaborat și lucrări personale. De aceea nu pot nega posibilitatea existenței unor diferențe de ritm, deci de termene, între un cercetător care și-a asumat o lucrare individuală și membrii unor echipe complexe. Totul depinde însă de coordonatorul grupului de cercetare, de felul în care știe acesta să gestioneze problemele muncii în echipă, să determine respectarea sarcinilor de către fiecare cercetător implicat. „Tragerea de timp” sau „pasarea” sarcinilor nu au fost niciodată benefice și nici lucrative, dar totul depinde, până la urmă, de atitudinea individuală a cercetătorului.

- *Plecând de la premisa că discontinuitatea nu este benefică evoluției în nici un fel, vă întreb: Credeți că există o oarecare sincopă sau discontinuitate între generații? Dacă nu, cum credeți că a fost posibil să se evite o astfel de situație? Dacă da, cum credeți că s-ar putea remedia?*

- Progresul impune schimbare, iar noile generații sunt asociate totdeauna, în mod firesc, cu ideea de înnoire. Între generații au existat totdeauna diferențe, nu neapărat de educație, și nu obligatoriu de atitudine. Afirmarea noului nu trebuie să creeze însă sincopă și nici să genereze discontinuități și adversități, niciodată benefice, pentru că astfel se rup unele legături, nu o dată importante, diminuându-se o parte din efectele benefice ale continuității.

Din această perspectivă, constat, desigur, o diferență de atitudine între generația căreia îi aparțin și cea de acum. Tinerii, nu doar cei de astăzi, dornici de afirmare rapidă, evită, pe cât posibil, lucrările colective; resping, poate mai mult decât în alte perioade, modelele, tind să devină nonconformiști. Modelul (sau modul) occidental de evaluare a activității științifice, promovat agresiv, a schimbat și el atitudinea tinerilor față de rezultatele și față de forma muncii de cercetare. Filologia și lingvistica oferă (poate chiar preferă) însă modelul lucrului în echipă. Nu al subordonării și ierarhizării fără criterii, în grupuri uniformizatoare și opresive, ci al colaborării... bine înțelese, utile și necesare pentru formare.

- *Sunteți Doctor Honoris Causa al mai multor universități din România, colegii și discipolii dvs. au dedicat volume omagiale personalității dvs. (Gheorghe Chivu. Un model de rigurozitate științifică și didactică; Omul de cuvânt. În onorem Gheorghe Chivu). Cum priviți aceste însemne ale respectului, ale aprecierii și prețuirii dvs. de către membrii comunității noastre academice?*

- Am considerat aceste volume, cărora li se alătură lucrările susținute la un colocviu și câteva numere ale unor reviste filologice, o dovadă a faptului că încercările mele de a uni oameni și de a construi în plan științific au avut efect. Cum altfel pot interpreta, spre exemplu, alcătuirea și tipărirea la Iași sau la București a unor culegeri de studii datorate unor cadre didactice și cercetători remarcabili, din centre universitare prestigioase și din institute de cercetare academică aflate în colțuri diverse ale țării? Iar când în acele studii găsesc ecouri ale cercetărilor pe care le-am întreprins, consider că efortul pe care l-am depus totdeauna cu plăcere nu a fost inutil. Iar aceste constatări mă bucură și mă onorează deopotrivă.

- *Care sunt proiectele dvs. de viitor?*

- Am învățat de mult, la îndemnul și după modelul profesorilor mei din Facultate și din Institut,

că în munca de cercetare nu există pauze. Și, din fericire, am încă pe masa de lucru cercetări ce trebuie duse la capăt. Aștept în primul rând terminarea lucrărilor la *Tratatul de istorie a limbii române* și apoi tipărirea celor două volume, consacrate epocii vechi (secolele al XVI-lea – al XVIII-lea), respectiv epocii moderne (secolele al XIX-lea și al XX-lea). (Primul volum, consacrat perioadei „preliterate” din istoria limbii noastre, a apărut acum doi ani.) Îmi place să cred că nu se va repeta soarta *Tratatului* condus acum o jumătate de secol de către Ion Coteanu, încercare de reluare și de finalizare, din păcate stopată, a *Tratatului* inițiat de Alexandru Rosetti (din care s-au tipărit doar două volume, în 1965 și 1969). În plan filologic, lucrez la o ediție destul de cuprinzătoare, pe care o consider necesară pentru cunoașterea adecvată a unui segment, după mine important, din scrisul nostru vechi, anume textele scrise în limba română (de fapt scrieri bilingve, italo-române sau latino-române) de către misionarii italieni care au activat în Moldova în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Sunt de regulă texte religioase, traduse sau alcătuite pentru credincioșii de rit apusean trăitori în Moldova, dar și glosare, respectiv un ghid de conversație italo-român în două variante, acestea din urmă destinate instruirii misionarilor înșiși. Sunt toate surse puțin cunoscute cercetătorilor limbii române vechi, în ciuda edițiilor alcătuite pentru majoritatea textelor avute acum în vedere, de mari filologi italieni. Cartea la care lucrez va cuprinde, în afară de datele filologice și lingvistice relevante pentru textele amintite, editarea acestora potrivit cerințelor filologiei românești actuale, deci în transcriere interpretativă, singura utilă pentru ca cercetătorii românei vechi să ia contact în detaliu cu realitatea lingvistică a unor surse tipărite sau scrise cu litere latine într-un sistem ortografic compozit, puțin obișnuit și deloc ușor de interpretat. Până acum, informațiile privitoare la româna ilustrată de aceste scrieri au fost preluate, cu rare excepții, din studiile elaborate de filologii italieni. Relevanța acestor scrieri pentru începuturile terminologiei religioase de tip apusean în limba română, pentru dialectologia noastră diacronică, pentru modalitatea și maniera de însușire a românei de către prelați supuși Romei sau pentru modul de transpunere a unor scrieri sacre apusene în română, o limbă vernaculară abia oficializată pentru cult, urmează să fie argumentată cu date care vor ieși, sunt convins, la lumină prin ediția la care lucrez.

- *Vă mulțumesc!*

Interviu realizat de **Iulian Boldea**

Mihaela VANCEA

Second hand reading cu Emilian Galaicu-Păun



Volumul de față* cuprinde o parte din „biblioteca vorbită” a lui Emilian Galaicu-Păun, fiind o materializare în plan fizic a rubricii sale, *Carte la pachet*, de la Radio Europa Liberă. Din peste 750 de titluri despre care autorul a vorbit în ultimii 15 ani, acesta selectează un sfert din ele pentru a fi incluse în *Cărțile pe care le-am citit, cărțile care m-au scris*. Mai precis, el se angajează în întocmirea unei liste scurte a celor mai bune cărți străine de beletristică din ultimii 10 ani, care au intrat pe piața de carte din România. La o primă vedere, demersul e redundant întrucât textele sale reprezintă copia fidelă a discursului de la radio, cu același caracter oral și limbaj simplu, natural, adresat oricărui tip de ascultător/cititor. De cealaltă parte, din perspectiva obiectivului personal de promovare a literaturii, cartea vine în completarea unui proces de marketing literar constant care lansează deviza scriitorului (*Carte Diem*) și sub formă scrisă.

Pe principiul existenței a două tipuri de cărți: „care puteau foarte bine să nu fie scrise (majoritatea) și cărți care nu puteau să nu fie scrise (o minoritate compactă, cum ar fi – nucleul dur al oricărei literaturi)”, avem de a face cu un volum care propune citirea la mână a doua a celor mai buni autori străini din ultimii ani. Mai precis, avem un volum despre alte cărți povestite din ipostaza unui scriitor, care la origine e un cititor pasionat, curios și veșnic în căutare de alte povești, alte lumi. Primele pagini vin în justificarea ideii conform căreia universurile narative se inspiră și creează unul din celălalt: „îmi place să citesc mai ales cărți făcute din alte cărți”. Astfel, actul lecturii din prisma unui scriitor (și nu numai) va revela adesea idei, teme, personaje care i-au traversat gândurile sau viața la un moment dat. Dar dacă nu au fost el cel care să le scrie, au fost alții care au dat glas unor personaje, întâmplări,

locuri care trebuiau lăsate în lume, ca într-un joc de loterie. De pildă, „dacă J.L. Borges ar fi scris roman, cred că s-ar regăsi într-un tot în *Cimitirul din Praga*, de Umberto Eco”. Dar observațiile prezentatorului *Carte la pachet* merg mai departe, adesea dublate de notații consternate cu privire la repartizarea premiilor literare: „Cum se face așadar că Umberto Eco nu a luat încă Premiul Nobel pentru literatură?!” sau la modul în care unii scriitori duc mai departe mize ale altora: „Și chiar dacă n-a luat Premiul Nobel, Edith Wharton a trebui să se simtă „răzbunată” de canadiana Alice Munro, „maestra absolută a prozei contemporane”, distinsă în 2013 cu râvnitul trofeu”.

Este interesant de urmărit modul în care Emilian Galaicu Păun jonglează cu referințele literare și își ghidează cititorul spre alți autori care nu intră în cuprinsul volumului său. De exemplu, *Leagănul respirației* de Herta Mueller este asociat cu *Povestirile din Kolâma* ale lui Varlam Șalamov. La fel, autorul găsește legături între Taichi Yamada și Scott F. Fitzgerald, puncte comune ale lui Stefan Zweig cu Maupassant și Cehov. El are talentul de a spune mult în cuvinte puține, de a stârni curiozitate și a realiza discursuri succinte, dar bogate în informații și referințe critice. Realizează, totodată, trimiteri biografice grăitoare, precum cele la relația de dragoste dintre Paul Celan și Ingeborg Bachmann, când el se aruncă în Sena, iar ea pierde într-un incendiu – imaginea lor e transpusă în elemente ale naturii, devenind ca apa și focul unul pentru celălalt. Galaicu Păun răscolește cartea, caută dincolo de ceea ce oferă ea la suprafață, indiferent că sunt istorii tragice ale autorilor sau formule de succes pe principiul „Anul și romanul” cum e în cazul Amélie Nothomb.

Dincolo de aceste aspecte, meritul lui Emilian Galaicu-Păun este acela de a esențializa, de a surprinde cele mai savuroase replici, cele mai grăitoare momente care pot sintetiza un roman într-o pagină. De altfel, tehnica pe care o aplică în acest sens e explicată în momentul discursului asupra lui Roberto Bolaño și al romanului său, 2666 „fix 1100 de pagini, pe care ar fi o nebulie curată să încerc a le rezuma; voi lega însă între ele trei citate, în ideea că trei puncte formează un plan”. Logica selecției lui e una matematică, mizând pe trei puncte care să-i susțină ideea. De altfel, volumul *Cărțile pe care le-am citit, cărțile care m-au scris* poate fi privit ca o carte de matematică cu probleme rezolvate, căci dezvăluie, aproape de fiecare dată, puncte culminante, intrigi, secrete ale personajelor și răsturnări de situație. Maniera în care alege să facă asta stârnește însă interes, iar instinctul e acela de a căuta să citești imediat ceea ce îți recomandă. Adesea autorul alege să dea precis citatul care explică titlul unui roman, după cum se întâmplă în cazul *Eleganța Ariciului*, unde „Doamna Michel are eleganța ariciului; pe dinafară e plină de țepi, o adevărată fortăreață, dar am senzația că pe dinăuntru este la fel de rafinată ca și aricii, care sunt niște făpturi în chip înșelător indolente, cumplit de singurătice și teribil de elegante”.

Foarte interesant demersul acesta de promovare, dacă nu chiar de (re)conștientizare a existenței acestor cărți, despre care se știe, dar pe care dorește să le readucă în prim plan. Fără îndoială, e o provocare să așezi într-un volum de 300 de pagini peste 200 de cărți ale unui deceniu, să le selectezi, treci prin sită, să faci notații pe seama lor și să livrezi un discurs echilibrat. În aceeași măsură, avem și dovada pentru care este dificil să ai o singură carte preferată (ca răspuns la deja clișeica întrebare pe acest subiect). Varietatea universurilor narrative, indiferent că este vorba de ficțiune, biografii, romane de idei, romane filosofice, epistolare, social-politice sau umoristice, lasă loc unor posibilități infinite de lumi din care e greu să alegi.

Sedus de cărțile pe care le-a citit, Emilian Galaicu-Păun face o misiune personală din a le aduce acestora cât mai mulți lectori. Până la urmă, el este destul de modest în comentarii, preferând să mizeze pe citare, lăsând cărțile să vorbească de la sine, în timp ce îndreaptă reflectorul spre pagina menită să ofere cititorului doza suficientă de lectură, atât cât să-și dorească mai mult.

* Emilian Galaicu Păun, *Cărțile pe care le-am citit, cărțile care m-au scris*, Colecția Colocvialia, Junimea, Iași, 2020.

Călin CRĂCIUN

Despre debutul Anastasiei Gavrilovici

Anastasia Gavrilovici

Industria liniștirii adulților



Volumul *Industria liniștirii adulților**, al Anastasiei Gavrilovici, premiat la secțiunea Opus Primum a Premiului Național de poezie „Mihai Eminescu”, oricât de atipic se arată în peisaj, esențializează sau cuantifică vârsta poetică în care se încadrează autoarea. Astfel, îi ies în relief o continuare a detabuizării și licențiozității, explorarea traumei, aderența la real, reflexia biografică, activismul sau pledoaria politică/etică, instrumentalizarea deci a poeziei în scopul păstrării, de nu chiar al recuperării umanului sau ca formă de rezistență în fața alienării consumeriste.

Cu toate aceste mărci ale generației la purtător, poezia Anastasiei Gavrilovici se distinge în primul rând prin felul cum reafirmă esențialitatea emoției și sentimentului în ceea ce numim om. Iat-o cât se poate de frumos așezată în chiar primul poem al volumului,

mirosul proaspăt de vopsea: „e ceva sacru în felul în care plânge băiețelul chinez/ în față la Antipa ceva sacru și te umple de respect atunci când mama îi/ plesnește mâinile îl ceartă să se gândească și el puțin la Mandatul/ Cerului la/ dinastia Zhou sau măcar la dinastia Han faptele de vitejie Marele Zid Chinezesc și toată istoria care a făcut posibilă această/ excursie într-un oraș blestemat pentru ca el să vadă scoici gigant/ animăluțe de vârsta lui/ împăiate craniul unei balene de acum o mie de ani găurit de un cântec ce/ pur și simplu a scos-o din minți/ mă umplu de respect pentru limba asta și merg mai departe la terase/ șervețelele sunt la locul lor, vântul le face să se zbată sub tacâmuri ca niște/ inimi mici gata pentru transplant mă asigur când trec strada semn/ că la locul ei e și/ dorința de a rămâne în viață când știi că undeva cineva te iubește/ sau măcar/ se masturbează cu gândul la tine”. Scene ori situații cotidiene – contează mai puțin dacă reale sau imagine –, care ar putea fi tratate de mulți banale, ne semnificative, pe alții doar i-ar intriga sau le-ar stârni reacții fugitive, sunt pretextele unor explorări la capătul cărora se relevă semnificația sacralizată a umanului. Un element important în poetica sa este atunci tocmai „vocația regizorală”, semnalată pe coperta a patra de Teodora Coman. Cred că în această direcție ar fi de căutat „secretul” poeziei Anastasiei Gavrilovici, originalitatea și capacitatea ei extraordinară de seducție: în știința de a desena și în sufletești prin cuvinte scene cu tâlc, în fixarea scintilațiilor ce conduc spre substratul imaginii și constituie punțile compasiunii. Inevitabil atunci, poezia sa e și cu deschidere metaforică, și cu asperitățile direcției, de unde și vin „mărcile de istoricitate” (Mihai Iovănel) sau accentele „old school” (Andreea Pop), care constituie o altă diferență față de majoritatea congenerilor, în sensul în care poeta reușește să îmbine limbajul consacrat cu cel nou, impus de avansul tehnologic și de sensibilitatea noii generații, astfel încât nimic nu pare nici artificial, nici manierist sau retrograd, ci, dimpotrivă, poemele sunt dovezi ale metamorfozei, ale evoluției. E aici o concepție oarecum... „organicistă” asupra poeziei, evoluția implicând nu doar ruperea de tradiție, ci și raportarea la aceasta, în sensul asimilării și folosirii selective. Radicalismul contestatar nu o atrage pe Anastasia Gavrilovici, cu toată deschiderea ei spre detabuizare („aici tristețea e cel mai bun garou/ aici vin/ peștii să aleagă aici vin pizdele/ depressive se îmbată și dansează când corpurile lor nu mai spun nimic nimănui” (*mâl, roșii modificate genetic și seringi*)).

În ansamblu, volumul este unul erotic. În scheletul său tematic, iubirea, privită, în ultimă instanță, tot ca o idealitate, doar că una tangibilă, ar constitui coloana vertebrală, dar fiecare dintre poemele din această categorie o transcende (uneori chiar până la a o camufla). Putem vorbi de o adevărată obsesie a lucidității și de căutarea unei perspective holistice asupra lumii chiar și când e focalizată intimitatea, trăirea, astfel că ceea ce pare strict personal e mereu mai mult, reflexia unei generalități, de nu a lumii/

omenirii întregi. O logică a sinecdocii domină întreaga creație din acest volum. Tocmai de aceea adie aerul meditației chiar și când vizualul e angoasant. Cum bine constata Andreea Pop, „Anastasei Gavrilovici îi reușește un adevărat inventar al precarităților și al fascinației discrete pentru complexitatea lumii (prelucrată, însă, ca rechizitoriu și nu ca adulație, e prea lucidă ca să îi iasă altfel)”. Eroticii – și ea marcată de angoasa distanțării, i se suprapun fragilitatea psihică, închistarea omului în inerții mentalitare, maternitatea sau alienarea lumii. Poemul *Viețile altora* este, în acest sens, cât se poate de concludent: „Citesc despre viețile altora pe Wikipedia,/ despre Sven Marquard , paznicul de la Berghain care nu lasă oamenii să intre în club dacă nu le place fața lor, despre Sfânta Mare Muceniță Anastasia, izbăvitoare de otravă și despre pisica/ moștenitoare a lui Karl Lagerfeld. Dacă cineva ar încerca să-mi/ povestească viața pe Wikipedia n-ar întâmpina nicio dificultate./ La nici 24 are ceva din ritmicitatea și limpezimea unei perfuzii./ Micile și marile bucurii, nuanțele emoționale, lucrurile care îmi fac inima/ ferfeniță stau aliniate și strălucesc îmbietor, ca niște bucățele/ multicolore de sushi într-o cutie năpădită de furnici. Am iubit/ un singur bărbat, care acum se întoarce spre mine când nu-și găsește/ cuvintele iar asta mă face fericită. Când lipsește, mă apucă o/ tristețe mocnită, ca atunci când te-ai străduit 3 luni să pui/ plastic la plastic, sticlă la sticlă, hârtie la hârtie și vine mașina de gunoi/ și ți le varsă pe toate la un loc. Copilul meu, acum cât o boabă de fasole,/ întâmpină celelalte boabe de fasole din salata mâncată la prânz./ Conțin fibre, magneziu și neurotransmițători esențiali pentru memorie,/ terminologii exacte, aducătoare de liniște./ Sunt încă tânără, fertilă, răbdătoare, o tufă/ de brebenel ale cărei flori vor rezista mult, dacă n-o să vină câinii orașului să-și facă nevoile prea curând./ Afară începe toamna, o toamnă univocă și previzibilă ca un/ critic literar de la Cluj, sunt pregătită pentru orice și puțin/ mă interesează că moaca mea nu m-ar ajuta să/ intru în cel mai hardcore club berlinez./ Dacă cineva ar vrea să-mi povestească viața/ pe Wikipedia, aș vrea să rețină un singur lucru:/ cum ne ținem de mână în somn, ca vidrele în apă/ pentru a nu fi purtate de curent/ una de lângă cealaltă.”

Cu aer meditativ, de obicei cu încordare, în registru grav, arar ironic (chiar dacă titlul se dovedește a fi tocmai astfel), volumul *Industria liniștirii adulților* este pe de o parte frisonant, expunând angoasa alienării. Cum corect avertizează Doris Mironescu pe coperta a patra, „poeta descoperă sistematic locurile unde apar distorsiunile în rețeaua realului, le subliniază latența, straniețatea, violența”. Aș adăuga că tocmai prin revelarea lor le și subminează eficiența dezumanizării, întrucât, pe de altă parte, volumul e unul care emană un optimism funciar. Miza lui nu e „liniștirea”, ci trezirea, fapt elocvent în poemul ce-l încheie, *Obsesive Confessive Disorder*: „[...] Închid ochii și citesc ca la un examen oftalmologic cuvintele pe care/ un mag al capitalismului le scrijelește

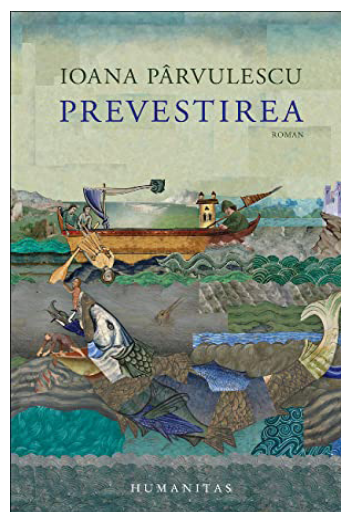
pe tablă minții mele/ KENT DUNHILL MDMA LSD M&M/RIVOTRIL ANXIAR TRAMADOL STILNOX/ TWIX DUREX STRONGBOW ABSINTH// Am învățat totul despre industria liniștirii adulților.”

Anastasia Gavrilovici crede în terapeutică poetică, în sensul în care poezia, prin forța imaginii de a revela ceea ce este esențial în ființa umană, prin capacitatea de a distruge bariera artificialității și a resuscita fondul sentimental pozitiv, reconstruiește punțile compasiunii, pare calea ameliorării unei umanități tot mai accentuat denaturate, copleșite de preconcepții și de confortul viețuirii în clișeu.

* Anastasia Gavrilovici, *Industria liniștirii adulților*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2019

Emanuel LUPAȘCU

A povesti și a fi. Despre salvarea prin și în povestire



Exercițiile de scriere din ultimii ani și-au concentrat atenția asupra unei perspective mai mult sau mai puțin (auto-)biografice, aruncând fascicule de lumină asupra postumanismului, iar romanele care au rezultat în urma acestor demersuri au încercat să dizolve, progresiv și tacit, limitele dintre instanțele textului. Departate de a se angrena în astfel de execuții literare, ultimul roman al Ioanei Pârvulescu, *Prevestirea**, este privat de reflexe ale substratului antropologic și își are ca sursă de inspirație povestea din Vechiul Testament a profetului Iona: cel revoltat împotriva lui Dumnezeu, cel „necopt” pentru o sarcină ce îi apasă umerii, cel care a experimentat atât consecințele unui Dumnezeu judecător, cât și prețuirea și bunăvoința sa. Cu toate că *Prevestirea* își brodează întreaga desfășurare epică în jurul acestui personaj, ridicat, și de această dată, la

rang simbolic, elementul de noutate pe care îl aduce cartea constă în tehnica narativă, cu resorturile sale în comprehensiunea sensului global.

Geneza romanului își are explicația într-un accident biografic: în repetate rânduri, din cauza programelor de autocorectare și verificare a gramaticii de pe computere, cei cu care autoarea purta o corespondență electronică i se adresau prin „Dear Iona”. Deși iritantă la început, anamorfoza literelor din nume a trecut dincolo de o semantică a accidentului (parcă voit!) și a prilejuit o poveste despre profetul cu al cărui nume apropiatii i se adresau. Gestul simbolic al Ioanei Pârvulescu se poate traduce drept o interpretare a modificării literelor ca un „semn” de la Univers și o determină să-l convertească într-o formă literară care să ajungă la sensibilitatea publicului. Deschiderea intertextualității spre cărțile veterotestamentare este evidentă. Cu toate acestea, privirea înapoi pe care o face scriitoarea prin revivificarea poveștii profetului se încadrează într-o tendință postmodernă de a da substanța epocilor apuse. În acest sens, aș alătura *Prevestirea* celorlalte îndeletniciri scripturale ale Ioanei Pârvulescu de reînflorirea istoriilor primitive sau a psihologiei unor comunități cu care cei mai mulți dintre cititori au pierdut legătura (*Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, *În intimitatea secolului 19*, *Întoarcere în secolul 21*). Romanul încearcă să pună în scenă o anumită geografie culturală (și chiar mitică, de la un punct încolo), o mentalitate istorică primitivă, în timpuri tulburi, la confluența dintre armonie și război, și oameni „care nu deosebesc dreapta de stânga și binele de rău”.

Romanul este împărțit în trei cărți („Cer mult, pământ și apă”, „Furtuna” și „Umbra verde”) însoțite de un „Prolog în secolul 21” și „Epilog în secolul 21”. Cele trei părți, intitulate simbolic, reînnoadă viața și întâmplările profetului Iona, cel predestinat să prevestească dizolvarea poporului din Ninive. Diegeza urmărește, de asemenea, peripeției lui în drumul împlinirii hatului de a fi profet, al tribulațiilor sale, al revoltei împotriva lui Dumnezeu și regăsirea sa din final. Astfel, romanul poate fi văzut și ca un *bildungsroman* care urmărește *metanoia* („schimbarea subiectului”) personajului: Iona se află într-o perpetuă căutare de sine, într-un exercițiu de validare comunitară și de găsire a sensului vieții. Destinul „deja scris” este doar un pretext pentru a urmări traseul lui Iona prin vicisitudinile naturii și ale istoriei, iar povestea sa conține încifrat și o latură didacticistă, pe care aș rezuma-o printr-un extras tot din Vechiul Testament: „Multe sunt gândurile în inima omului, dar numai planul lui Dumnezeu stă în picioare” (Proverbe: 9, 21).

Fiind fertilă simbolic și antrenând sensuri diferite în funcție de fiecare cititor în parte, romanul ar putea fi citit simbolic prin prisma celor trei geografii relevante pentru evoluția protagonistului: tărâmul

inițial, Gat-Hefer, din prima carte, meleagurile pe care Iona a crescut sub aripa călduroasă a părinților săi, unde, în mod simbolic, se coboară în fântână pentru a salva viața unei fete. Acest topos pare să fie unul fertil, bine înrădăcinat în tradiție și în memoria colectivă, fiind locul în care se juxtapun mentalități diferite, personajul principal devenind liantul dintre ele (Iacob, Amithai, mama protagonistului, mama fetei din fântână și Esthera, Milkah și Iona, fiul profetului). Cel de-al doilea „loc” unde se desfășoară acțiunea este marea, spațiu transgresiv, liminal, mereu în flux și în schimbare, grație zbuciumului și valurilor sale. Când se află în călătoria marină în sensul opus celui poruncit de Dumnezeu, echipajul este martor al unei furtuni devastatoare, necruțătoare, de care vor scăpa doar prin sacrificiul lui Iona de a se arunca în apă. „Coborârea” repetată în apă, pentru a fi înghițit de Leviathan, este cheia de boltă a evoluției acestui personaj; poate fi interpretată ca o „coborâre în sine”, unde îi mulțumește, i se roagă și îl chestionează pe Dumnezeu sau ca o a doua gestație, de unde va renaște Iona-profetul. Faptul că barca, împreună cu echipajul, se întoarce în portul de unde au plecat marchează, subtextual, prezența providenței divine și a necesității împlinirii dorinței acesteia. Locul în care ajung după cea de-a doua călătorie pe mare, acum pentru a îndeplini planul divin, Ninive, beneficiază de o semantică negativă, care va fi schimbată odată cu venirea lui Iona și consumarea prevestirii lui. Deși Iona consideră până în ultimul moment că Ninive va fi eradicat de Dumnezeu pentru fărâdelegile locuitorilor, el descoperă, împreună cu cititorul, că „prevestirea” profetului are, de fapt, valența unei demonstrații: puterea logosului/cuvântului de a schimba lumea (după ce li se anticipează dezastrul, ninivienii au revelația Dumnezeului evreu, țin post și încearcă să se corijeze moral).

Prevestirea Ioanei Pârvulescu nu se rezumă, totuși, la actul de glosare a mitului biblic și la construcția metatextuală a profetului Iona, ci se articulează printr-o gramatică a narațiunii intricate și a memoriei colective. Iluzionând cititorul și atrăgându-l în capcana textuală a omniscienței narative, romanul își descoperă, nu foarte devreme, structura de confesiune și de colportaj: narațiunea este „rostită” de către un membru înaintat în vârstă al familiei unuia care e pe cale să cunoască taina cununii (de aceea, aș putea spune că fabula devine, în unele puncte, un rit de trecere). Povestea este însoțită de un inel de argint cu o piatră de safir, ce se transmite din generație în generație, începând cu Esthera, fiica lui Iona, și finalizând cu ultima voce narativă, ce consemnează data de 02.02.2020. Privit prin această optică, romanul este un colaj de colportaje/mărturisiri, fiecare capitol fiind relatat de către un alt narator. Povestea se relativizează treptat din cauza salturilor de la un narator la un altul (și, deci, de la un timp la un

altul), și capătă vibrația fiecărui vorbitor în parte. Cu toate acestea, nu există un marcaj lexical sau „melodic” intern între capitole. Fiind vorba de o narațiune spusă de mai mulți oameni, de sex diferit, din istorii și geografii diferite, scriitura, cred eu, trebuia să cunoască fluctuații ale culorii locale și striaii ale tonalității sau ale „rostrii”. Sterila precizare a unor elemente temporale și spațiale din momentul povestirii nu înlocuiește plăcerea textuală a modulațiilor stilistice.

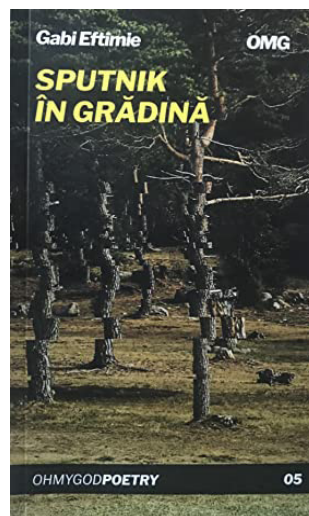
În fine, relevantă mi se pare împletirea dintre cele două momente ale vorbirii (timpul povestirii și timpul povestit): conjuncția dintre planul colportajului și cel al meta-narațiunii conferă un sens suplimentar și inedit romanului, care transcende simpla adițiune a simbolurilor marcante din evoluția lui Iona. Romanul se validează, deci, și ca o meta-povestire menită să reliefeze memoria ca act de imortalizare. Transmiterea prin viu grai, în valuri succesive ale generațiilor până în prezent, este un act legitimator pentru familiile ce „se trag” din cea a lui Iona, iar resurecția metaforică a profetului e posibilă prin amintirea urmașilor săi. Povestea lui (și despre) Iona devine ea însăși un mijloc de regăsire și de legitimare a sensului celui care mărturisește existența lui Iona: „Sunt bune tradițiile, Eidele, [...], pentru că te leagă de lume atunci când nici o altă legătură nu te mai ține.” Cu toate că narațiunea pare să fie pervertită de fiecare narator de grad secund, ea își păstrează elementul coagulant: „Oricum, o să-ți spun ce s-a întâmplat așa cum mi s-a spus și mie, iar unde e loc gol și lucru de necrezut o să le acopăr cu închipuirea mea, că altfel, dacă totul trebuie explicat după rațiune, la ce bun să mai spui povești? Știi doar că viața nu e rațională și, din păcate, nici oamenii.” Interogația din ultimul decupaj poate invita la o meditație asupra procesului de (auto) ficționalizare. Cred eu că dincolo de aceste cuvinte se poate întrezări teza autenticismului Ioanei Pârvulescu.

Romanul *Prevestirea* mănuieste cu abilitate filonul tematic ancestral cu tehnicile postmoderne și reușește să emoționeze prin vibrația sa interioară. Articulația fundamentală a creației Ioanei Pârvulescu rămâne modul inextricabil de a pune laolaltă istoria și ficțiunea. Istoriile devin ficțiune și ficțiunile sunt tratate ca istorii, iar glisarea de pe o poziție pe alta ar putea explica nașterea mitologiilor personale și colective, adică a acelor narațiuni care conferă sens și substanță indivizilor unei comunități. În acest roman, personajele și naratorii multipli și-au construit identitatea în și prin poveste.

*Ioana Pârvulescu, *Prevestirea*, Editura Humanitas, București, 2020.

Teona FARMATU

Spații verzi telegrafiate



După debutul său din 2006 cu *ochi roșii polaroid*, acesta este un test și al doilea volum *Nordul e o stare de spirit* apărut în 2014, Gabi Eftimie publică anul acesta, la proaspăta editură clujeană OMG Publishing, *Sputnik în grădină**. Fiind o colecție de poeme și de imagini complementare acestora, volumul mizează pe raporturile dintre om și spațiul natural, însă redimensionând influențele tehnologiei și ale industrialului, care, în fond, devin firești. În linii mari, poeta desprinde natura dintr-un spectru idealizat și o încorporează mișcărilor digitale, rezultând o poezie fragmentară, aproape telegrafică, însoțită de retorismul unor interogații sau a unor exclamații uneori cu o tonalitate sarcastică, alteori, mai degrabă melancolică. Departate de mizerabilismul anilor 2000, distanțată de un biografism excesiv și de violențele de limbaj, Gabi Eftimie își fundamentează recentul volum pe subtilități senzoriale.

Adunând trei grupaje de texte sub titluri care sugerează tendința principală a volumului de a readuce în scenă a nouă sensibilitate față de spațiile naturale (*Spații verzi*, *Vară verde-albastră* și *Playlist de toamnă*), *Sputnik în grădină* oscilează între sarcasmul față de clișeul liniștii din mijlocul naturii și o atitudine calmă, care își propune să observe nu numai detaliile din natură, ci și spațialități alternative, populate de aceleași sonorități și imagini. Fie că observația vine din interiorul fenomenelor, fie din poziția „din afară” a privitorului, rezultatul este unul reușit, pe alocuri ludic datorită coloraturii vii și a alternărilor cu expresii din engleză. Dincolo de acestea, problema identității capătă dimensiunea (im) posibilei regăsiri în cadrele naturii. Chiar și atunci când discursul poetic se realizează la persoana a doua, avem parte de o întoarcere programatică spre sine: „e

ploaie în cafeaua ta/ într-o lume paralelă, altcineva, nu eu” (p. 44).

Deși, din punct de vedere stilistic, poemele ar mai putea fi epurate de excesul prepozițiilor, fie și în contextul unei telegrafieri asumate („De aici totul pare mai elegant. Ce, cariera/ de marmură de la Carrara nu-ți pare/ nemaipomenit de elegantă?”, p. 22), omogenitatea textelor provine din tematica sub care au fost așezate încă din titlu. Termenul Sputnik trimite la un cunoscut satelit artificial, grădina completând aluzia la controlul asupra spațiilor de care omul se înconjoară. Metafora din titlu anunță și distorsionarea peisajelor, astfel încât nu o dată poemele propun imaginea inversată a cadrelor („fotografia întoarsă cu capul în jos al unui/ mesteacăn din roua de sub acoperiș”, p. 36). Gabi Eftimie transcrie senzații, efecte, coloraturi excentrice fără a face pasul spre o poezie fantastică. Apelul constant la dimensiunea realității imediate, încadrată fie prin figuri stilistice (de pildă, „Contururile cărnoase de-a lungul șoselei se/ pliază”, p. 34), fie înglobată peisajului („Îmi/ aduc aminte de gluma noastră tâmpită cu/ degetele băgate în cuptorul cu microunde.”, p. 32), provine din observația unei figuri umane care pare disipată în mediu. Așadar, principală axă a volumului o constituie relația dintre spațiul natural și prezența umană. Cu alte cuvinte, raportul dintre natură și cultură, anihilând importanța uneia în fața celeilalte. Indistincția dintre cele două creează o panoplie de imagini și de senzații, efect al asimilării ca atare a universului tehnologizat excesiv: „o altă imagine: piscinele părăsite seara,/ iluminate de geamurile camerelor de hotel/ cu apa respirând cald spre aerul rece/ spițele motorului din jacuzzi” (p. 57).

Ceea ce îi reușește lui Gabi Eftimie este, așa cum remarcă Andrei Doboș pe coperta a IV-a, insolitarea unui imaginar de pastel. Dacă în ultima perioadă poezia își găsește rădăcini cu precădere în spațiul urban, căruia i se adaugă consumerismul, aglomerația, relațiile interumane eșuate, autoarea recurge la grefarea acestora într-un peisaj sălbatic și, în aparență, străin noilor tehnologii. Pădurea, marea, vietățile celor două medii sunt laitmotivele cărții, deviate de la un parcurs obișnuit și reciclate spre a dobândi efecte noi. De exemplu, poemul *dăm like la natură* se regăsește sub influența neoromantismului, însă remarcabilă este precizia cu care imaginile decurg una din alta, astfel încât figurile umane intră în componența peisajului: „de aici din mare,/ umbrele de soare date peste cap/ sînt maci turcoaz,/ încă nu-i sezonul meduzelor, algele se/ leagănă/ în apă fără vasele lor gelatinoase/ corpurile noastre fumegă/ după baia matinală/ și geamăt înfioară firea, prelung și greu ca o/ furtună/ marea e transparentă, vin alb” (p. 46). Digitalul pare să se mute în mijlocul

naturii, fără a o violenta neapărat. De altfel, cvasi-sarcasmul din titlu echivalează cu visceralitatea temperată a poemului, în care figura umană nu mai este cea din fața unui ecran „dând like”, ci e tocmai receptaculul fenomenelor naturii. Gabi Eftimie rezolvă criza erei excesiv digitalizate prin control, de unde și limbajul forțat, dar cu o tăietură atentă a versului. Fără îndoială, reîntoarcerea la natura ca spațiu compensator înseamnă și refugiu, aspect arhicunoscut al acestei teme, dar observația robotizată tensionează legăturile dintre figura umană și mediul în care aceasta se poziționează: „întâlnirea dintre molie și păianjen de pe zidul/ cabanei/ e liniștitoare/ [...] croncăniturile zgârcite ale corbului din vale,/ pe repeat/ sînt liniștitoare/ putreziciunea naturii înaintea să ne întoarcem/ la ale noastre” (p. 36).

Astfel, starea de echilibru pe care ar trebui să o înlesnească retragerea în toposul natural nu e decât o pixelare de cadre, dar nu mai puțin ingenioase, fiindcă sunt compuse atât din efervescența unor imagini neoromantice („un soare dizolvat în aer,/ ceață purtată de vânt ca un voal”, „Am ales un loc în mijlocul soarelui”), cât și din inserții ale realității imediate („Adidași cu luminițe/ și pernuțe de aer/ [...] La mare ne e superjenă să dansăm/ pe hiturile de la terasă.”, „fac praf bani pentru care n-am lucrat”, „Autocorrectul mă-sii, displayuri idioate.”).

De fapt, poeta supralicitează ideea de univers compensator și propune unul alternativ, o natură unde nu se așteaptă revelația și nici nu este căutată: „în lumea noastră cu susul în jos din iaz/ dunga dantelată a avionului se prăbușește în/ grădina noastră” (p. 39). Totodată, nu avem parte de artificializarea cauzată de undele mediului digital, ci, dimpotrivă, volumul mizează pe hibridare, pe melanjul estetic din care se naște o nouă configurație, un *mingie* în care umanul este pierdut ca „în mașinăria naturii” (p. 25).

Un alt aspect important al cărții este dimensiunea interumană strâns legată de curentul hedonist care traversează contemporaneitatea. Exploatată în câteva secvențe, este evidentă cel puțin printr-unul dintre pasajele recurente ale volumului, marcat grafic cu italice: „*Toți să fie fericiți! Cu toții să fim scutiți de/ neputință! Fie ca toți să se îngrijească de/ binele celui alt! Fie ca nimeni să nu aibă/ parte de întristare!*” (p. 22). Ironia fragmentului citat poate fi dezlegată din finalul poemului: „o să las un mulaj în aer, un gol în formă/ umană”. Prin urmare, figura umană își pierde importanța și, implicit, controlul pe care credea că îl exercită asupra spațiilor din jur, însă și mai interesant este faptul că socialul și cotidianul sunt recompuse din absența relațiilor interumane: „Unde sînt cei pe care nu-i găsește Google și/ oare înseamnă asta ceva?/ [...] Dar TU unde ești?/ Doar senzorii liftului îți mai simt prezența” (pp. 28-

29). Deseori, vocea lirică pare dizolvată în materia pe care o imaginează și pe care o investește cu receptori, raporturile umane fiind și ele distorsionate până la intangibil. Absența este, așadar, una dintre supratemele volumului și, mai exact, „lipsa amprentei omenești” (p.49). Angrenat în transformările incandescente sau, din contră, monotone ale spațiului pe care îl locuiește, sinele uman pare să fie o entitate, deci nu o individualitate. Există în volum o situație central-periferică a umanului și a mecanismelor de care omul are nevoie pentru a supraviețui, ceea ce, evident, diminuează imaginea lui de *axis mundi*.

Ieșirea dintr-o perspectivă antropocentrică pare să fie soluționată, mai întâi, prin eterizarea umanului, iar, apoi prin hibridarea naturii cu digitalul și industrialul. Mașinile, radiografiile, inoxul, motorul jacuzziului, hidrobuzul, precum și jargonul la modă de care Gabi Eftimie uzează minimal („tristuc”, „superjenă”, „ultrarapid”) dau impresia rigidizării textelor până la un punct, când elementele mediului natural sunt metabolizate în mișcarea firească a lucrurilor. Un astfel de poem care radiografiază cu acuitate metamorfozele naturii și care dă impresia unei observații printr-un obiectiv fotografic este cel intitulat *prin răzătoarea scoarței de brad*. Începând cu imaginea brazilor care „s-au saturat să tremure pe/ repede-înainte” și încheind ludic cu momentul dimineții („tîntîn! iată și dimineța/ prin răzătoarea scoarței de brad s-a infiltrat/ primul firicel cald”, p. 58), poeta propune un pasaj eminamente estetic, o reciclare reușită de pastel, unde senzațiile umane se arborează în mediu. Altfel spus, Gabi Eftimie problematizează (im)posibilitatea de a crea o intimitate autentică cu natura, pariu pe care îl vede pierdut, atât timp cât tehnologizarea a pătruns definitiv în peisaj.

Odată cu *Sputnik în grădină*, Gabi Eftimie revine în forță, aducând împreună și poetizând două dimensiuni pe cât de cunoscute, pe atât de puțin exploatare în maniera unui pastel sarcastic ori melancolic: natura și tehnologia, cărora li se adaugă aspectul identității umane în raport cu noul mediu. Preocupată în principal de observarea transformărilor și de ceea ce perturbă așa-zisa armonie a naturii, poeta încearcă și o privire din viitor („Îți imaginezi complet cretin că te întorci/ în locul numit cândva Pământ”, p. 28), amplificând, astfel, absența umană. Ferindu-se de visceralități, Gabi Eftimie practică o poezie a observației detaliate și a desprinderii de habitat.

*Gabi Eftimie, *Sputnik în grădină*, Alba Iulia, Editura OMG, 2020.

Ioana BOȘTENARU

Nevinovații în zeghe



Ovidiu Genaru împlinea în 2017 cincizeci de ani în slujba poeziei. Trei ani mai târziu, poetul băcăuan publică la Junimea un nou volum de versuri, *Cartea lui Mircea. Canal**, o altă dovadă a continuei adaptări a vervei sale poetice, îndreptate spre experiența carcerală de această dată, deși este sesizabilă, fără doar și poate, o coordonată pe care marșează adesea, „impactul emoțional”.

Literatura temnițelor și a lagărelor comuniste a cunoscut o dezvoltare aparte după momentul 1989, așa cum era de așteptat. Încercările de a reda cât mai autentic trauma individului asuprit de regim, prin intermediul torționariilor dezumanizate au suscitât interesul lectorilor cu privire la „adevăratele” fațete ale regimului atroce. Odată îngropat comunismul utopic, poezia sau romanele postcomuniste au răspuns preocupării pentru experiența ascunsă, cosmetizată decenii la rând. La o primă lectură, volumul de față amintește de romanul publicat de Liliana Corobca în 2018, *Capătul drumului*. Firește, vorbim despre două genuri diferite (*poezie vs roman*), însă mesajul este unul și același: istoria este un ansamblu de microistorii personale, de suferințe și coborâșuri, însă gestionarea dezechilibrului ține de fiecare individ în parte. Eroi Lilianei Corobca se adaptează la noile realități prin intermediul poveștii, luptă, improvizează și reușesc. La fel și Mircea, figura centrală a poemelor lui Ovidiu Genaru, nimeni altul decât fratele scriitorului, fost deținut politic la vârsta de 18 ani, la Suceava și Târgșorul Nou, între 1948-1950.

Volumul *Cartea lui Mircea. Canal* este divizat, după cum anunță și titlul, în două secțiuni, ponderea poemelor înglobate în prima, cea destinată

fratelui, fiind, evident, mai mare. Cea de-a doua reprezintă, potrivit notei autorului, „transcrierea expresiv-afectivă” a unor relatări autentice provenite de la un supraviețuitor al Canalului. Miza scriiturii subliniată explicit este surprinderea autenticului, prin aplicarea filtrului sensibil. Poezia servește, astfel, interesele memoriei, creionând cât mai veridic realitatea istorică sumbră și de necontestat. De remarcat faptul că în ambele secțiuni nu avem o identitate între victimă și autor. Vitregia experienței este mediată de un martor, căruia suferința nu îi rămâne străină, încercând să surprindă laturile nebanuite ale rezistenței în fața sălbăticiiei din carceră: „Băgat într-un beci împreună cu două butoaie/rămase acolo de la/exploatatori./În butoaie întuneric burghez./Mai sunt trei tovarăși tunși vârgați/bătuți flămânzi vineți. Fără șireturi/la pantofi Mircea își târâie picioarele./Dumnezeule nu-i un vis urât./Un coșmar. O irealitate din care/să te trezești acasă în pat. Nu./Te școli și îți faci lecțiile. Nu./Se aud țipete. E o lume reală. Sălbatecă.” (*Laboratorul de țipete*)

Dacă într-o primă fază vocea poetică optează pentru poziția de observator, relatând diacronic, la persoana a III-a, experiențele deținutului din momentul arestării, lucrurile se schimbă pe parcurs, aceasta devenind fie vocea asupritorilor, „Asta-i dictatura proletariului. Să scrii/ aici ce-și dictăm noi./Să reiasă că unelteai împotriva/ poporului. Că ascunzi/arme prin păduri. Prin munți. Că/ una și alta. Câți ați fost unde și când./Legionari. Slugă burgheză. Scrie nu/ te holba la mine. Nimeni nu iese viu/ de-aici înțelege. Avem răbdare./ Vreau complotul. Ce puneai la cale./ Se-aude? Complotul. Îi admiri pe/ nemți. Citeai Signal. Revista aia fascistă./ Recunoaște. Știm tot tot. Prietenii adevărați/ te-au turnat. Vrem nume și adrese./ ca să vă stărpim.” (*Prima zi de anchetă*), fie vocea colectivității oprimăte. El devine noi, identificarea cu victimele fiind evidentă: „Doamne cât ne este de foame. Doar Ție/ îți mărturisim. Lor niciodată/ căci s-ar bucura să știe că suferim./ Suntem letargici. Fără/ vlagă. Cădem din picioare. Ne sprijinim/ de pereți. Chiar și întinși pe podea/ totul se-nvârte în jur./ Ziduri și gratii par un carusel nesfârșit/ din mintea unui alcoolici./ Ne storc la anchetă ca pe o rufă.” (*Înfometare*)

Dincolo de jonglarea cu diverse perspective de relatare, la nivel de conținut, *Cartea lui Mircea* redă tot ce se petrece în închisoare, de la torturi și chinuri, la hrană sau limbaj violent. Ovidiu Genaru încearcă să evidențieze cât mai minuțios fiecare aspect al experienței carcerale, stăruind asupra acestora, cu tăria spectatorului care nu a trăit propriu-zis experiența. Sunt poeme care prezintă suferința fără margini a deținuților cărora li se aplică procesul de reeducare: „Ăstuia trebuie să-i vidăm capul. Și

tuturor/ celor care-i seamănă./ Să nu lase nici o urmă. Să-i/ înlocuim scăfărlia./ Să-i facem un transplant/ de conștiință.” (*Transplant de cap*)

Întrucât obiectul poemelor îl reprezintă mai mult conținutul faptic, inventarierea ansamblului experiențelor grotești din temniță, procedeele stilistice lasă locul unor enunțuri de dimensiuni reduse, cu caracter profund descriptiv, menite să evoce cât mai concludent realitatea din carceră, o realitate înfricoșătoare, în care totul este posibil, căci instrumentele regimului autoritar și absurd deopotrivă, puse la îndemâna tortionarilor, domină prim-planul: „Sare de pus pe rană./ Clești simpli de smuls părul de pe cap./ Cârliche de atârnat cu capul în jos./ Clești de fier forjat pentru zdrobit unghii./ Dispozitiv de lemn pentru crucificarea rebelilor./ Bețișoare de lovit testiculele./ Cravașe de piele pentru spate și șale./ Menghina. Cu filet fin./ Ciomege pentru bătutul la tălpi./ Amortizoare saci cu nisip./ Reteveie diverse dimensiuni./ Cătușe./ Lanțuri și frânghii. Găleți.”

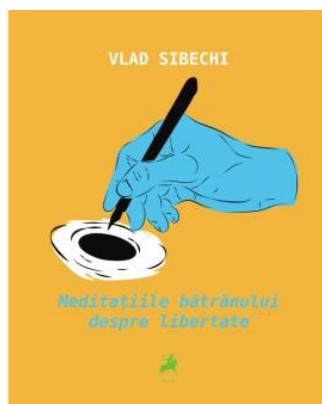
Dincolo de suferința fizică la care sunt supuși prizonierii, Ovidiu Genaru insistă asupra impactului psihic al torturilor aplicate, urmărind îndeaproape estropierea mentală a fratelui său: „Mircea e doar/ un animal anatomic cu memorie atrofiată./ L-au golit de el însuși./ O protoplasmă care simte durere.” (*Mircea devine străinul din zeghe*). Această experiență este completată de cea din lagăr, cea de-a doua secțiune insistând în același mod detaliat pe palierele asupririi într-un al spațiu de tortură: „De-o vreme ne-am gândit să facem cu schimbul:/ noaptea/ suflăm asupra paznicilor să nu înghețe în post./ Îi încălzim cu respirația noastră pe cei care/ ne împușcă.” (*Patria recunoscătoare*) Este evidentă ironia care transcende poemele și care ușurează într-o oarecare măsură gravitatea faptelor evocate.

O carte-inventar, așadar, care redă în poezie anihilarea completă a unor indivizi, privați de opțiunea de a spune NU în confruntarea cu istoria mare. Între pereții apăsători ai carcerii își face simțită prezența un observator atent, care nu îi permite camerei sale să scape vreun unghi. E empatic, e concis și obiectiv, un martor implicat, pentru care înțelegerea istoriei mari nu are nicio relevanță fără micile istorii ale întemnițaților.

* Ovidiu Genaru, *Cartea lui Mircea*. Canal, 2020, Junimea

Andreea POP

Imaginația eruptivă



Cam didactică împărțirea pe secvențe a debutului lui Vlad Sibechi din *Meditațiile bătrânului despre libertate* („La capăt de drum sau o altă formă de renunțare” / „Hic et nunc” / „Rădăcini” / „Dublul meu feminin”), dat fiind că volumul e unul aproape în întregime al construcțiilor elaborate. E drept, de la un ciclu la altul, se pot semnală anumite teme în jurul cărora poetul se învârtă cu interes, atâta că o face mai mereu prin apelul la o imaginație debordantă, care îi lasă un spațiu larg de mișcare.

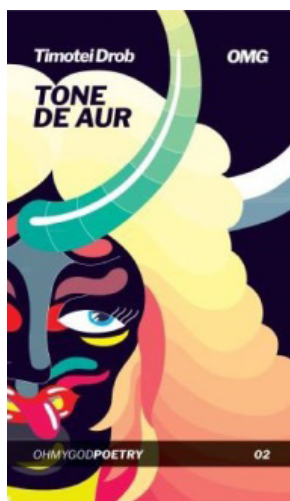
De fapt, aici aș zice că e de găsit nota definitorie a plachetei, în efortul lui Vlad Sibechi de a construi pe marginea unor fapte diverse – parțial biografie, parțial erotică, câteva episoade ușor suprarealiste, ori câteva inserții contemplativ-teoretice, ale cotidianului – o rețea discursivă destul de personală, care cu toată fizionomia ei ludică, dedată experimentului și logicii aleatorului, reușește să traseze câteva linii ale unui proiect ceva mai deliberat în *randomizarea* lui. Altfel spus, chiar dacă par câteodată niște replici entuziaste la formule consacrate (simptomatice și alegerile motto-urilor ce deschid fiecare din cele patru secvențe ale cărții) și lasă uneori impresia unei lipse de coeziune, poemele lui Vlad Sibechi speculează, de fiecare dată, pe marginea unor zone de interes proprii: „doar că atunci cocoșii nu cântă de trei ori/ ca un picior de capră în farfuria de porțelan/ Leonid Dimov este însuși visul. se aude versul/ nechezând pe altfel de pașiști/ de aici își iau surdo-muții textele și cerșesc/ la metrou o nouă viață// [...] fiecare pe partea lui de pat cu egoismul/ fără de care nici anotimpurile nu ar exista/ salvarea vine din talpa rinocerului/ și vibrația de chitară-bass - ultimul sărut/ al fratelui trădător care pune vâlul negru peste/ oglindă și îți aruncă cenușa în curtea vecinului// aș vrea să pot pleca de aici/ în locuri unde vinul

are culoare, cei iubiți au trup// se întunecă. istoria / mușcă din mine ca o pasăre de pradă”, *fiecare piatră are dimineața ei*. E doar un exemplu clasic pentru modul în care funcționează o bună parte din textele sale – și anume, încep prin a derula, cu o gesticulație ce pare ușor facilă, pe marginea unor spații operante (aparent) prin inedit și farsă, și sfârșesc, până la urmă, în fragmente cu bătaie ceva mai personală. Nu e o „rețetă” definitorie, pentru că Vlad Sibechi optează pentru alternarea poemelor de acest gen cu altele în care exercițiul confesiv e epurat pe deplin în favoarea unor versuri destul de impersonale, cu o miză existențială evidentă, dar animate mai degrabă de înscenarea ei teatrală (ca în poemul *n.t.*).

Per ansamblu, însă, oscilația asta între scenele în care textele abundă în elan constructiv și cele de reconstrucție sentimentală (așa cum se întâmplă în biograful *în casa bunicilor*, unul dintre cele mai „pure” exemple de acest gen) contrastează cu planul declarat al poetului („imaginația îmi ține loc de hrană”) și trădează, de fapt, adevărata față a poeziei lui Vlad Sibechi. Oricât de mult s-ar camufla sub aerul relaxat și dezinvolt al achizițiilor onirico-impersonale, poemele lui sunt, de fapt, niște reverii grave: „dar aș ieși la fereastră cu o pancartă mare/ cum erau alea de la revoluție să răcnesc/ fără să îmi pese de nimeni că fiecare secundă/ fără tine îmi găurește stomacul/ mai tare decât cancerul ăsta nenorocit/ la noapte buzele tale îmi vor ține de foame/ nu știm nimic unul despre altul// [...] sunt același de fiecare dată/ opresc tot zgomotul de pe pământ/ să-ți aud gândurile. mă găsești/ în piața publică cerând decapitări/ vreau doar să fii fericită/ știu că te hrănești cu sufletele/ condamnaților la moarte// zăpada îmi va încetini boala/ pentru o secundă/ voi crede că se mai întâmplă și minuni/ ascultă, e cântecul nostru. ține-mă de mână/ înăuntrul meu ninge cu un lichid alb-vâscos”, *nu am scris niciodată poeme de dragoste*. E o notă pe care Vlad Sibechi o explorează mai ales în ultimul grupaj de poeme, dar care prin ramificațiile reperabile peste tot în volum – în alte locuri, tatonând pe marginea morții, ori a meditației temporale –, e suficient de ilustrativă pentru ce face poezia din *Meditațiile bătrânului despre libertate*.

În stilul ăsta contrastiv, pe de o parte printr-o efervescentă a imaginației, iar pe de alta prin arborarea unei mine mai serioase, textele de aici – cel mai probabil aparținând unor perioade diferite de creație –, circumscriu un debut aș zice eclectic, în care expansivitatea expresivă fuzionează destul de echilibrat cu sobrietatea – totuși – organică a poetului.

* Vlad Sibechi, *Meditațiile bătrânului despre libertate*, Editura Tracus Arte, București, 2019



Cu Timotei Drob și poemele sale spumoase din *Tone de aur*, lucrurile sunt ceva mai clare. Nu că ar fi aici o poezie extrem de transparentă, ori unitară – și aici, imaginația mizează pe relativizarea discursurilor, ori mai degrabă pe stilizarea lor în cheie ironică.

De la bun început, însă, acesta își asumă o poziție manifestă, de detractor – cultural, social etc., din prisma căreia poemele devin medii subversive, capătă o consistență corozivă, cu finalități manifeste; aici, imaginația devine caz de irizare malițioasă. Dincolo de limitele oricărei mitologii personale, textele lui Timotei Drob funcționează ca debușee pentru o satiră virulentă. E un regim convulsiv-tensionat sub care prind formă poemele sale și care reproduce o serie de teme tendențioase, nu doar prin asumarea imaginarului manelelor – de departe, compartimentul cel mai clar reprezentat și cu potențialul cel mai agresiv, și pe care îl stăpânește foarte bine –, ci dincolo de el, prin desenele grotești ale lumii, în general. E un soi de bufonadă cu accente morale aici, care mustește de notații critice, pe care Timotei Drob le dozează cu precizie în câteva poeme-cascadă ce evoluează prin aglomerarea detaliilor. Caz clasic, poemul *Balada BMWului* (care ar merita citat în întregime ca o „didactică” de primă mână pentru cum lucrează mai toate textele din *Tone de aur*): „Îmi doresc o mașină mai bună decât URSSul/ Să fie tot din crom, să lucească orbitor/ Un bolid care să îmi dea sens și viteză –/ să îmi dea noroc și o viață sexuală franceză.// Vreau un bolid de lux mai puternic/ decât partidul comunist chinez, mai puternic/ decât un petrolier în mijlocul furtunii/ Cu roți mari și late, cu puterea lunii.// Las toți fraierii

din univers gură-cască/ (Chiar și maică-mea o să plângă cu mândrie)/ când o să mă vadă coborând în ciocate/ dintr-un bolid îmbrăcat în piele aurită/ Dușmanii vor lucra la spălătorie pe nimic/ și se vor milogi pentru șpaga mea grăsană/ în timp ce-mi vor spăla parbrizele groase/ și îmi vor șterge cu pronto schimbătorul/ Puternice diamante false să-mi stea pe jante,/ cele mai strălucitoare pedale gravate manual/ Și zeci de touchscreenuri cu porno glam/ Cu coloanele sonore date la minimum și capiteluri/ de lux ionic, din oțel inoxidabil, cu volute [...]”. Aici, și în alte poeme ce vizează alte problematice de ordin social similare – indiferent că e vorba de discuții sexiste (*Hai cu mine fă*), discursul religios (*M-au arestat degeaba*), ori acela ceva mai sobru al viitorului omenirii (*Pornoetica*) etc. –, toată această ironie ce curge în valuri nu funcționează, deci, doar de dragul exercițiilor mentale ori de limbaj gratuite.

Expansivitatea e, în poezia lui Timotei Drob, mai degrabă o formă de febricitate profund umană, decât un spectacol ostentativ, chiar și atunci când limita dintre cele două e mai greu identificabilă și tentația ar fi în favoarea exhibiționismului poetic. Altfel spus, în toată această dinamică explozivă a poemelor, se citește – în subsol, e drept – o încercare de semnalare a unei umanități în criză. Atâta că toată politica stângist-umanistă a poemelor se consumă prin expozeul „spețelor” negative; una dintre rarele ocazii când procedează altfel e în *Benzi*, un poem relativ discret în raport cu temperatura inflamată a majorității celorlalte, dar care vorbește tocmai despre criza umanitară din textele lui Timotei Drob: „[...] Atunci mi-am dat seama că sunt o persoană/ adevărată/ Nu un cyborg pansexual fără creier,/ Nu o purtătoare de bacterii care vor să facă/ penetrare de mebrană/ cu alte bacterii de pe alte purtătoare lipsite/ de creier/ un om care simte care crede.// Am citit benzi românești de tradiție și am/ plâns./ Emoțiile acestea sunt reale, mi-am/zis,/ uite apa sărată care se scurge din mine,/ sigur nu este vorba despre apă sărată/ ieșită dintr-un robot defect./ Este apă de carne, ea vine din suflet.” Altfel, mi se pare un pariu destul de riscant toată această farsă metatextuală pe care Timotei Drob o pune la bătaie în *Tone de aur*, dar unul pe care știe cum să-l joace, chiar cu riscul de a „atenta” la sensibilități culturale ceva mai înalte.

Christian FERENCZ-FLATZ

Ceață deasupra creației. Trei exerciții de interpretare la *Malmkrog*

Interpretarea unui film este altceva decât critica sa. Unde critica vine să evalueze filmul pentru a-l clasa în genul său, interpretarea caută doar să-l înțeleagă, punând cap la cap toate detaliile pentru a le rezolva ca pe o ghicitoare. Unde critica vrea să orienteze în prealabil privitorul, interpretarea se muncește mai curând cu frustrările ce-i rămân de pe urma receptării. Și unde critica trece îndeobște ca un appendice legitim la aparatul receptării de film, interpretarea, care se justifică cel mai adesea doar într-un context academic și în relație cu filmele devenite clasice, e privită de regulă cu suspiciune atât în relație cu filmul comercial, care nu suportă *spoilers*, cât și în raport cu filmul de artă, care „nu trebuie gândit, ci trăit și perceput” sau care „nu e cu adevărat cinema dacă se lasă și redat în cuvinte”. Sigur, se poate dezbate care dintre cele două are primatul asupra celeilalte, ori în ce măsură ele chiar se exclud sau se și implică și completează reciproc. Cert e că, în privința unui film prețios și ermetic precum *Malmkrog* al lui Cristi Puiu, care s-ar vrea nimic mai puțin decât un comentariu cinematografic la o operă filozofică, critica are, după cum s-ar spune, o partidă ușoară. Mai dificil e în schimb de interpretat ce vrea să spună.

1.

Ideea adaptării cinematografice a unui text filozofic nu e desigur nouă. Ea datează cel puțin de la proiectul lui Eisenstein de a ecraniza *Capitalul* lui Marx în anii 1920, un proiect nerealizat în cele din urmă, dar care a germinat ulterior în producțiile materialist-dialectice timpurii ale lui Farocki și Bitomsky sau în filmul fluvial al lui Alexander Kluge, *Nachrichten aus der ideologischen Antike – Marx/ Eisenstein/ Das Kapital* (2008). În schimb, dacă aceste demersuri se înscriu toate în sfera largă a filmului de idei sau a eseului cinematografic, acceptat azi indubitabil ca un demers teoretic *sui generis*, e limpede că în cadrul discuțiilor ample purtate în prezent asupra a cum s-ar putea filozofa cu instrumentele filmului¹, soluția ilustrată de *Malmkrog* – aceea de a lăsa pur și simplu niște personaje să expună verbal o teorie, ori să poarte un dialog filozofic – este de bună seamă cea mai facilă. Ea e totodată și cea mai puțin satisfăcătoare, nu în ultimul rând fiindcă contravine concepției curente asupra rolului discursivității în film, împărtășită de principalele teorii ale realismului cinematografic, invocate îndeobște ca reper și în analiza filmelor lui Puiu.



Astfel, după Bazin, filmul subvertește în mod esențial antropocentrismul teatrului, ce-și are temeiul în primatul discursului rostit, i.e. în text.² La fel, după Kracauer, filmul slăbește în mod definitoriu primatul discursului rostit și deci al dialogului, care pune în teatru „actorul ca unitate indisolubilă în prim plan și natura inanimată în fundal”³, prin faptul că aici cele două sunt dimpotrivă reduse la același plan. Dacă deci, în constelația filmului sonor, cinema-ul a trebuit în cele din urmă să-și încorporeze dialogul apropiindu-se de teatru, el n-a putut face acest lucru păstrându-și specificitatea decât dezvoltând soluții pentru a nu știrbi astfel primatul necesar al „realității fizice prezentate de cameră”. Or, după Kracauer, asta se întâmplă în virtutea a trei mijloace principale: în primul rând, prin reducerea semnificației acordate limbajului în virtutea utilizării unui stil de conversație „realist” care prezintă rostirea ca simplu element fugitiv, fragmentar și fluid într-un context filmic cărnos realist; în al doilea rând, prin subminarea limbajului, i.e. printr-un mod de a vorbi „care împiedică vorbirea să-și exercite funcția obișnuită” (așa cum, de pildă, după Kracauer, replicile lui Groucho Marx nu sunt propriu-zis propuneri dialogale, întrebări sau răspunsuri, ci acte ce întrerup atât de radical șirul conversației încât duc propriu-zis la destrămarea dialogului); și, în fine, prin mutarea accentului de pe conținutul propriu-zis al vorbirii pe calitățile sale materiale, i.e. pe tot ceea ce subliniază latura fizică a limbajului, spre dauna semnificației, de la diferitele accente și particularități de dialect până la stridențele de sonoritate. În mod vădit, tocmai asemenea soluții sunt puse la lucru decisiv și în majoritatea filmelor realiste, care acordă un rol central dialogului. Așa, de pildă, în *My Dinner with Andre* (1981, r. Louis Malle), care redă vreme de două ore conversația la masă a unor personaje din lumea teatrului, dar o face într-un mod ce accentuează mai curând anomalia intersubiectivă creată de monologurile tot mai abracadabrante ale unuia și de incredulitatea tot mai stânjenită a celuilalt, i.e. un dialog care debordează în permanență „funcția obișnuită” a dialogului. La fel, bunăoară, filmele despre televiziune cu filozofi

ale lui Rossellini (*Socrate, Augustin de Hipona* sau *Descartes*), ori discuțiile înșesate cu referințe filozofice din filmele lui Rohmer înscriu dialogul mereu nu doar în mare: într-o desfășurare narativă mai amplă, în care el joacă un rol subordonat, ci și în mic: într-o dinamică de raporturi între personaje în cadru, în cuprinsul căreia dialogul filozofic e constant redus la rangul unui simplu element de context.

Această perspectivă este în tot cazul relevantă pentru a interpreta ce se petrece în *Malmkrog* măcar și numai fiindcă Puiu însuși indică în interviuri chestiunea dialogului drept dificultatea centrală a realizării lui și invocă explicit *My Dinner with Andre* ca pe un posibil reper – deși filmul lui funcționează vădit în altă logică. Căci, pe de o parte, e clar că, prin comparație cu precedentă încercare a lui Puiu de a adapta cinematografic textul lui Soloviev, *Trei exerciții de interpretare* (2013), unde reproducerea unui fragment de text întocmai în trei situații și cu personaje diferite într-un context contemporan făcea ca textul însuși să rămână un corp străin față de diegeză, ori s-o asimileze numai cu totul parțial, aici textul este încarnat complet într-o situație diegetică conformă ei. Pe de altă parte, concretețea sa dramatică rămâne totuși fărâmicioasă, întâi de toate din cauza numeroaselor inconsistențe voite, ce se ivesc între ceea ce spun și presupun personajele cu privire la contextul lor și contextul lor reprodus cinematografic în film (vezi de pildă discuția despre „vremea rea care există doar la Londra nu și aici”, ce-și pierde sensul transpusă din vila de pe malul Mediteranei, unde se petrecea dialogul în carte, între nămeții Transilvaniei, sau iubirea pentru artilerie a Ingridiei, personajul feminin care rostește la Puiu neverosimil replicile „Generalului” din carte). Asemenea inconsistențe pigmentează când și când dialogul ca niște efecte de înstrăinare brechtienne, dezlipind pentru moment textul de concretețea situației diegetice reconstruite altminteri atât de migălos. În al doilea rând, însă, aceeași ambiguitate își găsește expresia deopotrivă și în modalitatea cu totul particulară de a vorbi a personajelor, căci ele nu discută îndeobște natural, într-un stil de conversație realist à la Kracauer, cum aproape că o fac în cele două sau trei scene ale filmului improvizate în afara cadrului textual al lui Soloviev, când se întrerup, își lasă propozițiile neîncheiate sau glăsuiesc unul peste altul, ci ei articulează dimpotrivă livresc propoziții, fraze și discursuri întregi după toate regulile retoricii. Cu toate acestea, însă, rezultatul nu e o simplă declamare abstractă a textului obiectiv, ca în filmele lui Straub și Huillet, unde discursul e instituit cinematografic autonom prin raport cu orice pretenție de realism, ci el e înscris pe deplin în concretul schimburilor fizice dintre personaje, iar felul cum mustăcesc, își aruncă ocheade, fac pauze, gesticulează sau se privesc ele – deseori incomprehensibil pentru spectator ca într-o înregistrare documentară – induce un

halou de semnificativitate și de materialitate dramatică textului. În virtutea acestei stilizări cărnose, duelurile logice ale dialogurilor lui Soloviev capătă pe alocuri ceva din tensiunile pe care le au scenele de cazuistică în filmele de epocă cu detectivi, iar numele Antihristului cade la final cu aplombul revelației într-un *whodunnit*, fără ca realismul situației să preia totuși până la capăt primatul asupra discursului.

Dar comparația cu *Trei exerciții de interpretare* mai arată în plus și altceva, și anume faptul că Puiu nu se mulțumește aici nicidecum doar să înregistreze un dialog filozofic, ci el caută în plus să și gloseze asupra sa. Astfel, dacă în *Trei exerciții*, Puiu se juca în cele din urmă (cu un succes îndoielnic) cu ideea atemporalității textului lui Soloviev, care ar fi trebuit spre probă să se poată înfiripa nemijlocit din *chit-chat*-ul unor personaje contemporane, aici el pare să sugereze în primă instanță, din contră, relativitatea în timp a întregului dialog, în măsura în care el îl definește pregnant – prin firul relațiilor dintre servitori și stăpâni, adăugat textului lui Soloviev – sub semnul unor raporturi sociale și de clasă vădit date. Privit din această perspectivă, dialogul personajelor și eflorescențele rumațiilor lor intelectuale apar așezate – precum odinioară libertatea dezbaterei politice ateniene pe structura economică a sclavagismului – pe munca unei armate de servitori, care le hrănesc, le spală și le întind patul. Fără prea multe cuvinte, relațiile dintre cele două tabere sunt descrise ca unele fâțiș necordiale, ochii plecați cu supușenie ai servitorilor împrumutând prin transfer de la privirile confrunționale și vag iritate ale stăpânilor o doză de ură mocnită. Or, ducând acest fir până la ultimele lui consecințe – și în speță: până la secvența de climax, în care servitorii nu mai răspund la apel, iar stăpânii sfârșesc împușcați într-un cadru în care se deslușește la final silueta majordomului cu un pistol în mână – el capătă aproape alura unui comentariu materialist, care ar spune, formulat în cuvinte explicite, nimic mai puțin decât că elucubrațiile dezbaterei asupra sensului istoriei universale nu sunt în cele din urmă decât produsul parțialității unei clase privilegiate, pe care mersul real al istoriei avea să-l sancționeze numaidecât.

Numai că această interpretare nu e nici primul și nici ultimul cuvânt al filmului. Mai întâi, fiindcă deja cadrul său de deschidere, în care domeniul conacului e invadat de o turmă de oi, ce vandalizează vegetația, pare să califice metaforic întregul proces istoric descris ca pe un simplu regres la barbarie, unde boierilor de odinioară le iau locul acum oierii. Apoi, însă, fiindcă chiar secvența împușcăturilor, care ar fi avut un atare sens pregnant ca o concluzie a întregului film, capătă dimpotrivă o cu totul altă valență atunci când e pus, cum se întâmplă, la jumătatea sa, unde el vine parcă doar să amendeze local discursul personajului ateu și (cvasi)progresist și nu întreaga discuție. Ulterior

acestui moment, dialogul se reia pe o pistă teologică cu toate personajele nevătămate, de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat, iar adevărurile mai profunde ale cărții sunt neatinsse de orice relativizare istorică.

2.

Potrivit criticii pe care o dedică Andrei Gorzo lui *Malmkrog*,⁴ Puiu reia aici elemente ale dispozitivului său cinematografic din *Aurora* (2010) și *Sieranevada* (2016) – precum, de pildă, decizia de a menține în obscuritate identitatea personajelor și relațiile dintre ele – fără a le mai asocia motivația „realistă” de acolo, aceea de mărci ale unui demers ce imită observația documentară. Remarca este justă și ea merită aprofundată. Din moment ce, potrivit argumentului lui Kracauer, o tratare consecvent realistă ar fi degradat discursul, căruia Puiu voia să-i lase un rol central, reducându-l la același rang cu elementele de decor etc., e destul de limpede de ce stilistica realist-documentară nu putea fi adoptată și aici punct cu punct. Astfel, e clar că, spre deosebire de filmele precedente, relațiile personajelor în câmp și a camerei față de ele sunt supuse unui dictat scrupulos, ce nu mai sugerează în niciun moment ideea unei camere ce caută în stil documentar să țină pasul cu evenimentele. Din contră, în *Malmkrog*, personajele ies și intră frecvent din cadre fixe în funcție de participarea lor activă la conversație, ori sunt dispuse în câmp pentru a exprima și prin dinamica relațiilor lor în spațiu (de pildă, poziționări pe diagonală în profunzimea câmpului) antagonismele lor de idei. Or, în acest context complet opus stilistic filmelor anterioare ale lui Puiu, e într-adevăr demnă de remarcat utilizarea unei serii întregi de elemente, ce și-ar avea pesemne justificarea de primă instanță într-o logică realistă, ca mărci ale autenticității înregistrării, dar care sunt folosite aici cu totul degrevate de acea funcție. Așa, bunăoară, frecvența cu care personajele sunt dispuse, îndeosebi în primele părți ale filmului, cu spatele la cameră ar putea sugera, într-o logică documentaristă, indiferența acțiunilor lor prin raport cu o cameră pe care ei o ignoră. În schimb, în coregrafia hiper-căutată a filmului, faptul că personajele se opresc *toate* în câteva rânduri tablou într-o asemenea poziție încetează să mai fie un simplu indicator de realism și devine purtătorul unei semnificații.

Al cărei semnificații anume nu e desigur prea limpede. O interpretare mai barocă i-ar putea căuta un sens în logica ce ghidează articularea planurilor în cadrul celor șase capitole ale filmului, dintre care fiecare urmează parcă un alt regim de montaj. Astfel, în primul capitol („Ingrida”), bunăoară, trecerile de la un plan lung la altul (înregistrate în stilul *trademark* al lui Puiu: cu camera pe trepied și mișcări de aparat pivotale) se face prin false racorduri pe privire: camera

se lasă bunăoară distrasă de la conversație împreună cu unul dintre personaje, îl urmărește să spunem spre fereastră, după care personajul redevine atent la conversație și se întoarce, iar tăietura, ce marchează un aparent plan-contraplan pe privirea lui, ne mută de fapt în cu totul alt punct în spațiu, din care trebuie să ne reorientăm în scenă. În capitolul trei („Edouard”), conversația, care s-a mutat la masă, e surprinsă exclusiv dintr-o alternanță de unghiuri subiective indirecte, cu camera prinzând ceva din capul personajului celui mai apropiat și figura interlocutorului de vizavi, în vreme ce penultimul capitol („Olga”), în fine, se compune doar din primplanuri ale interlocutorilor, alternate într-un mod care nu ne permite să citim poziția lor relativă la masă decât prin sensul schimburilor lor de priviri și prin mărcile lor de adresare în vorbire. Or, suprainterpretând ușor, am putea vedea aici o sugestie de sens privitoare la avansul discuției înseși, care porcede de la schimburi superficiale între interlocutori ce vorbesc unul pe lângă altul (v. false racorduri și poziționări ale personajelor unele cu spatele la altele sau față de cameră) înspre un dialog din ce în ce mai semnificativ (chipuri luminate cald, frontal și de aproape, racorduri pe schimburile de privire). „Vedem acum ca prin oglindă, în ghicitoră, iar atunci, față către față...” – capitol cu capitol, revelația finală este parcă vizibil mai aproape, dar finalul filmului o va amâna desigur din nou. – Indiferent însă dacă o atare interpretare este într-adevăr legitimă sau nu, e cert că filmul se pune prin suprastilizările sale mai total în slujba textului decât ar fi putut-o face vreodată cea mai fidelă tratare în cheie realistă, căci dacă cea din urmă ar fi dus în cele din urmă la o naturalizare a discursului, redus la rangul unui simplu element material în cuprinsul unei scene lecturate realist, *Malmkrog* invită, dimpotrivă, mai curând la o lectură *simbolică* a elementelor materiale ale scenei, care le trage și pe acestea la nivelul semnificațiilor vehiculate prin discurs.⁵

Acest simbolism este fără îndoială opac și el integrează un întreg ansamblu de aluzii ermetice, ghicitori și semne obscure, presărate de la un capăt la altul al filmului, de sfera cărora aparține, cum bine remarca și Gorzo, deopotrivă și identitatea incertă a personajelor. Ba, s-ar putea argumenta, această tendință spre obscuritate își găsește expresia deja în titlul filmului. Căci dacă titlul nu e propriu-zis lipsit de un sens asignabil, denumind după cum se știe în germană localitatea transilvană Mălâncrav, alegerea sa nu e justificată în cele din urmă totuși de logica diegezei – de ce s-ar numi altminteri „Mălâncrav” un film a cărui localizare geografică reală nu joacă nicio importanță și de ce ar fi preferată denumirea lui în germană celei maghiare („Almakerék”) bunăoară, în cuprinsul căreia sensul cuvintelor ce compun toponimul e mai ușor recognoscibil? Din contră, opțiunea e determinată mai curând de sugestia simplei sonorități fără sens a

cuvântului. De altfel, această atracție față de pseudo-cuvintele, care invocă o semnificație obscură fără a avea propriu-zis vreuna, nu e nouă la Puiu. Deja ortografia legată a precedentului său film, *Sieranevada* (2016), mergea în aceeași direcție, Puiu explicând într-un interviu că a preferat această grafie pentru a exprima futilitatea oricărei etichete, i.e. pentru a ridica prin titlu îndoileli la adresa instituției titlului. Același lucru se petrece și mai explicit în cazul expoziției sale recente de fotografie din Cluj, intitulată *Fozakakozfea*, un titlu pe care textul de prezentare semi-poetic al lui Puiu îl justifică în felul următor: „Și doar târziu am înțeles că piesele acestui puzzle/ nu compuneau *Întoarcerea lui Immanuel*,/ și nici *Căprioara de porțelan*,/ nici *Cobe*, și nici *Salut! Murim!*,/ ci FOZAKAKOZFEA, // cuvântul / pe care Zoe / l-a scris când avea patru ani/ pe o coală A4 pe care mai întâi le desenase/ pe Ana și pe Elsa din Frozen.”⁶ Altfel decât lirica tradițională, cu care își compară demersul, poetica lui Puiu se reclamă de la „iluzia semnificației așa cum rânjește ea din simpla sonoritate a cuvintelor”⁷.

Sigur că arheologia acestor cuvinte le ridică întrucâtva opacitatea, cum se întâmplă și în cazul anecdotei, relatate de Puiu, ce explică titlul *Fozakakozfea*. La fel stau lucrurile pesemne și în cazul *Sieranevada*, care purta încă la concursul CNC din 2014 titlul mai clasic „Sierra Nevada”. El evoca de departe un titlu de western și munții americani, dar funcționa într-un fel într-un oraș acoperit de zăpadă, cum își imagina Puiu în scenariu că-l va putea filma, metaforizând pesemne și în acest registru felul cum trivialitățile cotidiene se sedimentează în strat gros deasupra exercițiului de memorie colectivă pe care pretinde că-l pune în joc ritualul parastasului. Pesemne că lipsa zăpezii în acel an i-a stricat socotelile lui Puiu, determinându-l să-și bruieze propria metaforică până în titlu, care și-a pierdut întregul suport de sens. Și poate că ceva similar s-a întâmplat în cele din urmă și în cazul *Malmkrog*, care a câștigat la rândul său finanțarea CNC cu titlul mai puțin opac *La conac*. Căci dacă, potrivit relatărilor lui Puiu din interviuri, el și-a dorit în primă instanță să situeze filmul într-un conac din sudul țării, sfârșind adaptarea cu izbucnirea primului război mondial, se prea poate ca secvența împușcăturilor de la mijlocul filmului să fie și ea, între alte lucruri, un reziduu devenit opac al acestui proiect eșuat.

Și totuși: opacitățile filmului nu sunt nicidecum doar un simplu bruiaj, o mângăleală menită să acopere un desen inițial abandonat. Ele au, în cazul de față, un temei mai profund în ethosul religios al filmului, vădindu-se întâi de toate prin probabil cea mai semnificativă dintre deciziile luate de Puiu în adaptarea textului lui Soloviev: aceea de a încheia filmul în timpul ultimului dialog înainte de lectura „Scurtei Povestiri despre Antihrist”. Decizia nu e fără îndoială dictată doar de considerente

de durată, ci ea are consecințe majore asupra bilanțului ideatic al discuției. Căci unde, în text, poziționărilor care se confruntau până atunci în planul pur immanent al cozeriei filozofice de salon – tradiționalismul militant, progresismul laic, falsul creștinism tolstoian și creștinismul filozofic al lui Soloviev însuși – le urmează hiperbola religioasă a personajului fictiv Pansofius ca o sinteză și încununare ultimă, oferind un fel de perspectivă de dincolo, o transcendență contrafactuală dialogului similară miturilor cu care se încheie uneori dialogurile lui Platon, Puiu alege din contră să se abțină de la această decolare în speculativ, și rămâne ca atare în pura imanență. Drept urmare, filmul se și încheie cu un schimb de replici, ce par de pură complezență în carte:

POLITICIANUL: Nu știu ce se întâmplă: ori mi se tulbură mie vederea din cauza bătrâneții, ori se-ntâmplă ceva în natură! Numai că remarc că în niciun anotimp și în niciun loc nu mai sunt zile dintr-acelea luminoase, ba chiar limpezi-limpezi (...) parcă ar fi totul învăluit în ceva, în ceva subțire de tot, imperceptibil, totuși nu-i o limpezime deplină. Nu vi se pare, generale?

GENERALUL: Am observat acest lucru de mulți ani.

DOAMNA: Și eu am început să bag de seamă acest fenomen, și nu numai în aer, ci și în suflet: nici aici nu-i „o limpezime deplină”, cum spuneți dumneavoastră. Am mereu un soi de neliniște, da, un fel de presimțire a ceva sinistru. (...)

GENERALUL: E neîndoieľnic faptul că îmbătrânim: însă nici pământul nu întinerește: așa că uite că se simte o oboseală comună.

POLITICIANUL: Ba mai curând aș zice că diavolul e cel care aduce cu coada sa ceața în lumea lui Dumnezeu. Tot un semn al lui Antihrist!⁸

La Soloviev, replica finală, atribuită diplomatului ateu, e ironică, iar textul trece rapid peste ea spre ceea ce e mai important în logica dialogului, i.e. povestirea despre Antihrist. În film, Puiu o pune în gura personajului ultra-conservator și încheie pe ea, ceea ce-i dă un ton serios și grav și face din ea implicit cheia registrului religios în care joacă întreg filmul: aprehensiunile vagi din anticamera Adevărului religios, i.e. ceața de dincoace.

3.

Potrivit lui Gorzo, Puiu n-a reușit să se hotărască în *Malmkrog* dacă textul lui Soloviev ar trebui receptat de la distanța istoriei, ca un simplu document al unui trecut relativ recent, sau mai curând prețuit nemijlocit pentru capacitatea sa de a da „lecții urgent-

relevante pentru vremurile noastre⁹. Remarca este ciudată în condițiile în care Puiu însuși nu pregetă în interviurile sale să sublinieze tocmai topicalitatea cărții lui Soloviov, când nu vorbește chiar despre caracterul său profetic. În schimb, dacă opiniile lui Puiu asupra acestui punct nu lasă loc de nicio îndoială, filmul însuși rămâne într-adevăr, din cel puțin trei motive, greu de citit în cheia actualității.

Întâi de toate, fiindcă despre caracterul profetic al textului lui Soloviov se vorbește de obicei cu referire la povestirea de anticipație ce-l încheie, „Scurta povestire despre Antihrist”, un text care se lansează în niște prognoze speculative asupra relațiilor politice internaționale, atingând teme posibile de actualitate precum federalizarea Europei, conflictul cu lumea islamică sau relațiile cu Asia – dar această parte este extirpată în întregime din filmul lui Puiu.

Apoi, fiindcă peste pretenția de modernitate a textului lui Soloviov – care se muncește în mod vădit cu propriul său prezent la 1900 nu doar prin felul cum acroșează constant detalii ale actualității politice, precum relațiile puterilor occidentale cu Turcia la momentul respectiv, ci și, de pildă, prin felul în care Antihristul și sfetnicul său acționează deja parcă după regulile nou fondatei „psihologii a mulțimilor” – s-a așternut între timp patina.

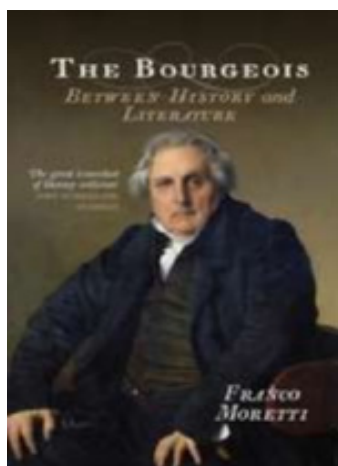
În fine, și mai important decât toate acestea, fiindcă pozițiile care se confruntă în dialogul lui Soloviov nu mai reflectă sub nicio formă câmpul confruntărilor intelectuale din prezent asupra temelor respective. Astfel, e limpede bunăoară că pledoaria din primul dialog pentru necesitatea unei fundamentări religioase a militarismului nu mai corespunde sub nicio formă variantelor curente ale militarismului. La fel, progresismul laic de azi nu s-ar mai regăsi nicicum în apologia eurocentristă a colonialismului, expusă în al doilea dialog, după cum nici promotorii unei etici a non-violenței, criticați în ultimul dialog, nu mai resimt azi nevoia de a se drapa drept întruchipare a „spiritului creștinismului”. În aceste condiții, e limpede că întreaga polemică pe care o duce adevăratul creștinism filozofic al lui Soloviov, mai ocolit sau mai fățiș, împotriva lor n-are nici ea cum să corespundă nemijlocit actualității. Dacă Puiu se simte deci într-adevăr legat printr-o afinitate specială de textul lui Soloviov, considerând că el vorbește direct pe limba timpului nostru, această afinitate trebuie căutată din capul locului la un nivel mai adânc decât acela al simplelor sale corespondențe superficiale cu prezentul. Ea s-ar putea găsi, potrivit interpretării de față, în direcția de fond spre care tinde problematizarea sa politico-teologică a „sensului istoriei”.

Conceptul de „teologie politică” a fost, după cum se știe, impus de Carl Schmitt la începutul anilor 1920 plecând de la ideea că „toate conceptele pregnante

ale teoriei moderne a statului sunt concepte teologice secularizate¹⁰. Acest lucru deschide pentru el, evident, o perspectivă *genetică*, făcând cu puțință dezgroparea reminiscențelor teologice ascunse în concepte precum acela de „suveranitate” sau de „stat de drept” – dar asta e mai puțin important pentru noi aici. El are însă totodată și o semnificație sistematică, permițând stabilirea unor analogii de profunzime între gândirea ce stă în spatele unor forme de organizare politică și imaginea metafizică și teologică asupra lumii ce-i corespunde. Dialogurile personajelor lui Soloviov pot fi privite în această optică în măsura în care și argumentele lor glisează în permanență între o perspectivă politică și una teologică (trecând printr-o cazuistică etică); mai precis spus: în măsura în care toate personajele sale pot fi privite simultan ca reprezentanți ai unor poziții politice și ai unora religioase, punând în lumină corelația dintre ele – iar matca în care se varsă una în alta cel mai vădit aceste două perspective este întrebarea privitoare la sensul istoriei. Pentru personajul Generalului, care întruchipează poziția tradiționalist-conservatoare pură și dură și se îndoiește pragmatic de posibilitatea progresului, această întrebare n-are din start nicio noimă. Politicianul și Prințul prezintă în schimb, pe rând, două versiuni ale unei teorii a progresului: una laică, ce vrea să facă abstracție de problematica religioasă sau mai curând (după cum o rezumă unul dintre personaje) o secularizează pe deplin prin echivalența „cultură în loc de Dumnezeu”; și una religioasă, ce caută în plus să-i asocieze un sens religios. Răspunsul lui Soloviov, mai virulent împotriva celei din urmă decât a celei dintâi forme, arată în esență de ce teoria progresului trebuie respinsă dintr-o perspectivă creștină. Acest lucru se întâmplă, pe de o parte, fiindcă ea neagă în mod implicit necesitatea unei relații cu transcendența stipulând finalitatea imanentă a istoriei pe Pământ (tot așa cum, în domeniul etic, teoria corespunzătoare a moralității individuale neagă necesitatea unei „inspirații a binelui” ce nu depinde doar de conștiința individului). Pe de altă parte, fiindcă atâta vreme cât moartea nu poate fi eradicată, orice progres e în cele din urmă clădit doar pe un fundament iluzoriu, iar Răul, a cărui instanțiere ultimă este moartea, câștigă partida pe fond. Această argumentație își atinge punctul culminant prin parabola despre Antihrist, care nu e deci doar o viziune apocaliptică contrafactuală asupra viitorului omenirii, ci parte integrată din polemica purtată împotriva teoriei progresului. Ea arată în esență că materializarea concretă a oricărei utopii în istorie contravine creștinismului, în sensul în care, pe de o parte, neagă elementul de transcendență al acestuia și, pe de altă parte, nu rezolvă, problema pe care doar acesta o rezolvă prin mesajul Învierii. Tocmai la această idee pare să fi fost în realitate sensibil și Puiu, care deplânge în mai multe dintre interviurile sale recente falimentul utopiilor comuniste

și fasciste, dar și primejdia care ne paște a unui nou utopism (al „corectitudinii politice”).

Privind lucrurile dintr-o atare perspectivă, e limpede în cele din urmă că actualitatea textului lui Soloviov nu rezidă pentru Puiu nicidecum în ideea că ne-am găsi și azi în fond în același punct istoric ca la 1900 – o idee evident greu de susținut din perspectiva oricărei filozofii a istoriei. De altfel, trebuie spus că *Malmkrog* nici nu este insensibil la contrastele ce se ivesc între, pe de o parte, incursiunile în propria lor actualitate *de atunci* ale personajelor lui Soloviov și, pe de altă parte, actualitatea noastră *de astăzi*. Astfel, e cert că discursul asupra imposibilității unei noi conflagrații semnificative în Europa sună ridicol azi, după două Războaie Mondiale pornite tocmai din conflicte europene, tot așa cum discursul Politicianului despre modernizarea și europeanizarea Turciei pe calea modernizării economice și tehnice este o fantezie care și-a dovedit între timp limitele clare, bunăoară în spațiul postsocialist. Or, chiar dacă Puiu însuși nu intră desigur în detaliu în cazuistica acestor chestiuni, efectul de contrast istoric, pe care ele îl provoacă, îi servește totuși neîndoiește argumentul, ce așează în cele din urmă întreaga discuție asupra sensului istoriei sub semnul primejdiilor utopiei. La Soloviov, această consecință este întâi de toate retractarea unei teorii a progresului susținute de el însuși cu câțiva ani înainte. La Puiu, ea justifică din contră – cu atât mai mult în condițiile în care povestirea despre Antihrist e lăsată în așteptare – un pesimism în orb cu privire la mersul istoriei, despre care nu putem spune decât că „istoria este o amintire palidă a unor evenimente despre care nu putem spune mare lucru”¹¹.



Note:

¹ Vezi de pildă D. Chateau, *Cinéma et philosophie*, Paris: Nathan, 2001, pp. 8-29.

² Vezi A. Bazin, „Théâtre et cinéma”, în: *Écrits complets*, Paris: Macula, 2018, pp. 709-716.

³ S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press, 1960, p. 104.

⁴ <https://andreigorzoblog.wordpress.com/2020/08/04/no-sympathy-for-the-devil-malmkrog-al-lui-cristi-puiu/>.

⁵ O observație similară s-ar putea face și cu privire la împărțirea filmului în capitole și părți. Pe de o parte, filmul se abate de la structura tripartită a textului (împărțit în trei dialoguri desfășurate în trei zile consecutive cu câte un mic preambul narativ), recompartimentând discuția în șase capitole, intitulate după numele câte unui personaj. Această împărțire nu are însă nici pe departe justificarea narativă pe care o are bunăoară în ultimul film al lui Porumboiu, ce se folosește de un dispozitiv similar pentru a introduce pe rând intriga particulară a fiecăruia dintre personaje, ca pe un nou ingredient în puzzle-ul tot mai complicat al diegezei. Din contră, aici, compartimentarea articulează doar vag și imprecis diegeza, sensul ei primar fiind mai curând acela de a pune „semne de carte” în lectura dialogului. Pe de altă parte, filmul e totodată structurat – pe deasupra acestei împărțiri în capitole – în două mari părți, delimitate de episodul straniu al împușcăturilor; în urma acesteia, filmul se reia cu o scenă preambul în exterior prin zăpadă ce face pereche cu cea de dinaintea genericului de început. Or, dincolo de orice altă interpretare, funcția structurală a acestei scene în compoziția filmului arată limpede tendința lui de a trage evenimentul diegetic, printr-o lectură simbolică, în discurs, mai curând decât să topească realist discursul în scenă. Astfel, secvența amintită, în care toate personajele dialogului par să moară împușcate, trage o linie simbolică în dialog, pe care dialogul o traversează apoi prin discuția postmortem ce urmează asupra învierii.

⁶ <https://www.modernism.ro/2019/10/02/expozitie-cristi-puiu-fozakakozfea-b-a-r-i-l-gallery-cluj-napoca/>.

⁷ W. Benjamin, „Das Skelett des Wortes”, în: *Gesammelte Schriften*, vol. VI, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1991, p. 15.

⁸ V. Soloviov, *Trei dialoguri despre război, progres și sfârșitul istoriei universale cuprinzând și o scurtă povestire despre Antihrist*, trad. rom. D. Cojocaru, București: Humanitas, 1992, p. 137.

⁹ <https://andreigorzoblog.wordpress.com/2020/08/04/no-sympathy-for-the-devil-malmkrog-al-lui-cristi-puiu/>.

¹⁰ C. Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Suveranität*, Berlin: Duncker&Humblot, 2009, p. 43.

¹¹ Cristi Puiu în dialog cu jurnalista Mihaela Dedeoglu la RFI Romania, reprodus pe pagina Facebook „Malmkrog by Cristi Puiu” în 21.08.2020.

Andrei VORNICU**Exeunt – un video-poem performativ
care deschide uși către viitor**

Dacă izbucnirea pandemiei a blocat timp de două luni aproape întreaga planetă, și a paralizat în continuare unele sectoare de activitate, s-au căutat soluții de compromis pentru a depăși, cel puțin provizoriu, acest impas dificil. Artele spectacolului au avut de suferit în mod deosebit, accesul în săli fiind interzis. Unele producții s-au pretat unor reprezentări scenice, sau au fost concepute ca atare, iar unii artiști au speculat posibilitățile mediului virtual pentru a-și întâlni publicul online, în cadrul unor creații novatoare, care provoacă arta scenică tradițională și o situează într-o zonă de interferență. Producții notabile în acest sens sunt *POOL (No Water)* de Mark Ravenhill, realizat de Radu Nica, Andu Dumitrescu și Vlaicu Golcea pentru Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, o instalație video creată în perioada izolării (aprilie-mai), care a angrenat eforturile unei echipe care nu a interacționat fizic pe tot parcursul realizării proiectului. Andrei și Andreea Grosu au realizat pentru Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu o variantă filmată a piesei *Autobahn* de Neil LaBute sub forma unei mini-serii de șapte episoade turnate într-o mașină, pe șosea. Dacă în acest caz, produsul final aduce mai mult a film decât a teatru, proiectul *Exeunt* al companiei independente clujene REACTOR de creație și experiment îmbină în mod aproximativ egal cele două medii artistice, într-un performance echilibrat, vulnerabil și uman, cu concursul actorilor Bianco Erdei, Cătălin Filip, Oana Hodade, Lucia Mărneanu, Lucian Teodor Rus și Adonis Tanța.

O experiență performativă în direct

Diferența majoră între *Exeunt* și celelalte proiecte teatrale online constă în faptul că acesta are loc *live*. Monoloagele scrise de Lavinia Braniște în urma unor discuții cu actorii, urmate de exerciții de creativitate, au fost înregistrate, însă restul performance-ului are loc în direct, iar imaginile sunt prelucrate *live*, rezultând astfel reprezentații unice și imprevizibile. Cei șase actori interpretează tot atâtea ipostaze ale însingurării și izolării în așteptarea momentului în care comuniunea va fi restabilită și se vor reîntoarce într-un întreg pe care îl reclamă în termeni mai mult sau mai puțin direcți. Textele scrise de Lavinia Braniște mustesc de poezie, de nostalgie, de mister și ambiguitate bine dozate și formulează semne de întrebare pe măsură ce încearcă să le dea și răspunsuri. Fie că e vorba despre relații ce devin din ce în ce mai fragile și amenință să se destrame (Cătălin Filip), despre căutarea unui loc al apartenenței și găsirea unui topos emoțional în care să te regăsești (Oana Hodade), despre identificarea cu învelișul decrepit și imaginea efemeră a bunicii, aflată la vârsta la care trupul devine din ce în ce mai perisabil (Lucia Mărneanu), dileme metafizice și incursiuni în spații cosmice (Lucian Teodor Rus), explorări gastronomice cu rol de liant

social (Bianco Erdei) sau exerciții casnice de îmblânzire a solitudinii (Adonis Tanța), *Exeunt* reușește să redea pe ecrane esența experienței scenice: sentimentul intimității, a cufundării în universul personajului, imersiunea în spațiul de joc, participarea emoțională directă. Deși, în mod intrinsec, prezența unui ecran separă fizic conținutul produsului artistic de publicul său, directetea prezentării și complicitatea jocului în direct cu spectatorul atenuează, uneori până la anulare completă, senzația de separare și antrenează un nou tip de raportare, flexibilă și deschisă. *Exeunt* e, în cuvintele regizorului Bobi Pricop, un video-poem performativ. Acesta își creează propriile convenții artistice pe măsură ce se desfășoară și provoacă publicul să își găsească resurse de receptare noi în absența unui limbaj comun familiar și reparcurs de nenumărate ori, precum în arta teatrală scenică tradițională.

Dinspre interior spre exterior

Conceput în perioada martie-mai, *Exeunt* reflectă dilemele și anxietățile perioadei respective, dar reușește să le absoarbă și să le transfigureze în emoții noi, elevate. Frecvent melancolic, dar niciodată prăpăstios, performance-ul lasă loc pentru soluții, optimism și încredere și nu devine o glorificare a angoasei, ci deschide uși către viitor. Titlul (din latină *exeo* – ei/ele ies, folosit frecvent ca indicație pentru ieșirea din scenă a unui grup de actori) e ilustrativ și imprimă direcția performance-ului: personajele captive în propriile spații fizice și mentale se eliberează în cele din urmă și se reîntălesc, în cadrul unui moment sincer și emoționant, filmat concomitent, de fiecare dintre ele, cu telefonul mobil. Poveștile se reunesc la timpul prezent, iar spectatorul devine un co-participant activ la un moment premeditat, dar în fapt irepetabil.

Variat și dens la nivel vizual, pe alocuri caleidoscopic, *Exeunt* integrează mișcare, proiecții, coregrafie, muzică, efecte video și perspective neașteptate care, bine calibrate și dozate cu atenție, oferă suficientă diversitate încât să fie antrenant, fără a sufoca privitorul și fără a deveni epuizant. Fiind un tip de performance hibrid, *Exeunt* solicită atenție și concentrare, dar eforturile sunt recompensate pe deplin. La final rămân cu senzația că ai parcurs un univers familiar, într-un tip de călătorie cu totul nou și că ai fi tentat să repeți experiența la un moment dat.

În final, se afirmă: „Cât de necesară e iminența dezastrului ca să înțelegi că există speranță...” În contextul actual, afirmația are valoarea unei axiome sau a unei premoniții. Dacă artele performative se flexibilizează și se adaptează prezentului am putea lua această transformare ca pe o invitație la o reevaluare personală și la o reajustare a propriilor limite. Avem toate motivele să credem că se poate și că, în cele din urmă, va fi bine.

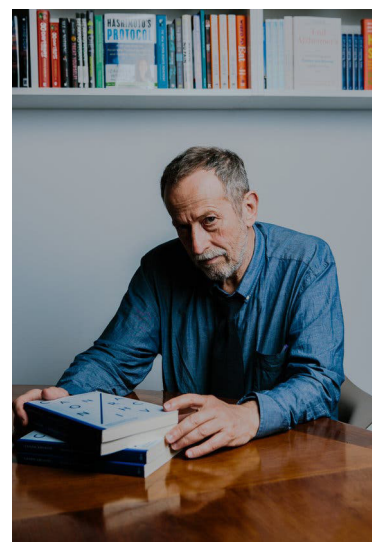
Premiera performance-ului a avut loc pe 23 mai.

Regia îi aparține lui Bobi Pricop, iar textele au fost scrise de Lavinia Braniște. Din distribuție fac parte actorii Bianco Erdei, Cătălin Filip, Oana Hodade, Lucia Mărneanu, Lucian Teodor Rus și Adonis Tanța. Responsabil video este Dan Basu, muzica îi aparține lui Eduard Gabia, iar programarea și suportul tehnic sunt asigurate de Mizdan.

Distant Reading – o nouă paradigmă de cercetare literară?

Argument

Studiile cantitative sau practicile situate sub umbrela sintagmei de distant reading – conform unei formule celebre lansate de teoreticianul italian/american Franco Moretti – au câștigat tot mai multă relevanță în mediul academic al ultimelor decenii. Ca aproape toate platformele teoretice noi, fenomenul s-a extins și asupra spațiului românesc, unde și-a creat deopotrivă adepți și adversari. De aceea, revista „Vatra” consideră necesară adâncirea reflecției asupra problematicilor specifice studiilor cantitative. Invitații noștri au fost invitați fie să contribuie cu studii care reflectă practicile distant reading, fie să răspundă – într-o notă mai teoretică – la următoarele întrebări: Care este utilitatea studiilor cantitative? Amenință această paradigmă să înlocuiască vechea hermeneutică fundamentată pe close reading? Avansează studiile cantitative o teorie originală asupra literarului sau doar un set de metodologii noi? Există zone ale literaturii (române) care se pretează mai bine acestui nou tip de lectură? Se configurează o „școală” de studii cantitative în critica românească - și dacă da, cât de importante sunt contribuțiile ei de până acum și în ce ar consta promisiunile pentru viitor? Dosarul tematic de mai jos cuprinde, astfel, trei secțiuni: prima reunește reflecții legate de oportunitățile și de deficiențele acestei noi platforme (Teorie și context), a doua încearcă să familiarizeze cititorul specializat cu investigațiile concrete facilitate de studiul cantitativ (Distant reading la lucru), în timp ce a treia (Recenzii) cartografiază câteva dintre cele mai noi apariții – din circuitul internațional, dar nu numai – cu privire la subiect.



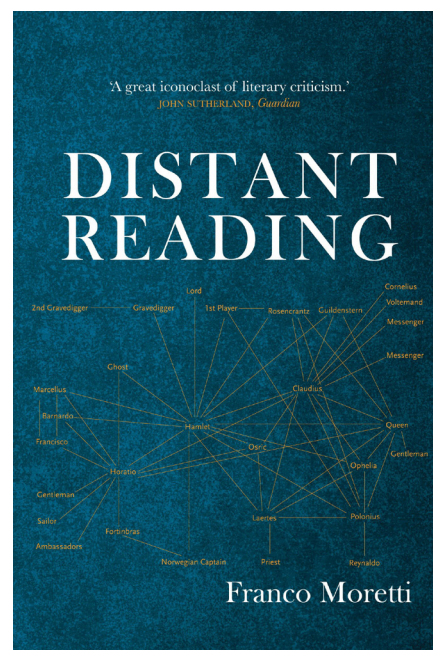
Alex Goldiș și Emanuel Modoc

1. TEORIE ȘI CONTEXT

Mihaela URSA

Despre calitățile cantității. Noile studii literare

Studiile cantitative, așa cum au fost derivate la noi din *distant reading*, reacționează la o criză dublu articulată: mai întâi a metodei lecturii imanente (*close reading*), strâns legată de tradiția hermeneutică, iar apoi a literaturii înseși, sau mai degrabă a literaturocentrismului care a dominat modernitatea. Introducând grafice, hărți și arbori de relații în analiza literaturii, cercetările cantitative semnalează faptul că nu mai e de ajuns să facem hermeneutică, dar și că autosuficiența literaturii în raport cu înțelesul (susținută și de promotorii primatului estetic, și de formalisti) merită chestionată dintr-un punct de perspectivă mai înalt decât până acum, care să permită și surprinderea calității ei de fenomen cultural, social, adesea politic,



pe lângă aceea de instrument de cunoaștere, delectare sau terapie.

În mod frecvent, studiile cantitative sunt grăbit suprapuse științelor umaniste digitale (*digital humanities*), deși cele două categorii nu sunt neapărat sinonime. Dacă este adevărat că în prezent nu se poate face studiu cantitativ fără mijlocirea unor tehnologii de scanare, convertire și filtrare a arhivelor supuse analizei, este la fel de adevărat că a face *digital humanities* implică ceva mai mult decât atât. Într-un rezumat, câmpul poate fi descris drept cea mai recentă întâlnire între digital și literar sau, mai precis, drept „un nou nivel de interacțiune cu informații și texte, în care cercetătorul și procesorul sunt integrați într-o relație complexă, care pune sub semnul întrebării chiar noțiunea de umanitate” (1). Dacă ne luăm după această definiție, e posibil să credem că *digital humanities* se anexează de bună voie ca auxiliar tehnic cercetării umaniste de tip computațional. De fapt, ele constituie în prezent „o întreprindere intelectuală autentică, cu propriile cutume profesionale, standarde riguroase și explorări teoretice entuziasmante” (2), care se ocupă fie de constituirea și păstrarea arhivelor, fie de diseminarea în masă a informațiilor arhivate, fie de interpretarea rezultatelor analizei de *big data*, fie de câte puțin din toate acestea.

În ciuda acestor circumstanțe care ar îndreptăți introducerea lor în curricule universitare și în *mainstream*-ul cercetării literare, metodele cantitative au încă de depășit la noi un etos al suspiciunii, născut atât din rezistența tradițională a mediilor universitare la schimbările de *status quo*, cât și din opoziția față de ceea ce ar putea aduce atingere presupusei „purități” a domeniului studiilor literare și presupusei autonomii a obiectului literar. Ca orice implică perspectivare și privire panoramică, studiile cantitative aglutinează obiecte pe care cercetătorii literari s-au obișnuit să le privească de aproape și în detaliu, eventual în câteva relații urmărite catenar cu alte câteva obiecte (3). Trecerea de la „teoria vârfurilor” și a canonului estetic la o analiză cu fundamente sociologice a unei mase de texte dotate sau nu cu valoare estetică generează un nou praxis de cercetare literară, dar și un nou corpus teoretico-metodologic care să-l justifice pe acesta din urmă. Studiile cantitative românești merită atenție sub ambele aspecte.

În primul rând, trebuie spus că noua producție de cercetare literară, de tip cantitativ, cade masiv în responsabilitatea cercetătorilor de generație tânără, foarte mulți dintre ei doctoranzi sau postdoctoranzi. Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga și colegii lor de la Sibiu au articulat un Muzeu Digital al Romanului Românesc, implicând și colaboratori din Literale clujene precum Emanuel Modoc sau Daiana Gărdan. La București, Adriana Mihală este implicată de ani buni în proiecte cantitative asupra corpusului shakespearian. La Iași,

Roxana Patraș a inițiat o cercetare cantitativă a așa-numitului „roman haiducesc”, iar Doris Mironescu se ocupă de analiza teoriei digitalizării. Ei și cei asemenea lor (pentru că seria este mai extinsă decât îmi permit să citez aici) se bucură de sprijinul unei generații de cercetători cu experiență precum Radu Vancu, Dragoș Varga, Andrei Terian, Alex Goldiș, Adrian Tudurachi – pe care îi văd funcționând ca o interfață și ca un agent de negociere între modulul hermeneutic și modulul cantitativ, perfect echipați pentru calibrarea critic și pentru adecvarea metodologică. Sigur că în realitate studiile cantitative încep să câștige adepți și dincoace de granița generațională pe care o schițez aici de dragul convenției, după cum are opozanți și în tabăra cercetătorilor tineri. Cu toate acestea, mai mult decât în alte cazuri de modă academică testată de unii și de alții după posibilități (pentru că, să spunem, studiile cantitative fac în prezent și obiectul unei mode pe care am văzut-o făcând victime în zone neașteptate), acest tip de cercetare literară este mai ușor de atașat prin stereotip generației tinere, pentru că este mijlocit de tehnologiile digitale.

În al doilea rând, ceea ce se consumă în vest sub forma unor valuri succesive (primul val: arhivare, analiză informațională, organizare de baze de date și corpusuri de analiză; al doilea val: poziționare epistemică, teoretizare și organizare metodologică) are tendința de a se manifesta în România în simultaneitate. Teoria și cercetarea epistemologică se fac „din mersul” practicilor de arhivare și interpretare, uneori amestecându-se cu acestea din urmă. Amploarea mizei definirii conceptuale nu are nevoie de explicații, după cum de la sine înțelege este importanța pasului interpretativ din analiza datelor. Lectura de la distanță, ca și analiza culturală dizlocă, pe de o parte, monopolul lecturii imanente, dar pe de alta deschide posibilități de vizualizare și analiză computațională cantitativă a unor fenomene și procese la scară largă, altfel inaccesibile sau postulabile doar ca simple intuiții. Cei care văd în studiile cantitative o ofensivă împotriva lecturii imanente decid să devină anti-morettieni înainte de a-l citi pe Moretti, cu explicațiile sale despre metoda cantitativă ca *adaos* compensatoriu la tradiția metodei hermeneutice. Istoric vorbind, este nevoie și de o privire asupra maculaturii pentru a înțelege cum am ajuns să enunțăm o teorie precum aceea a „vârfurilor literare” sau a canonului estetic. Tot istoric vorbind, lecturii de interpretare, care a constituit singurul mod de a privi literatura sau de a privi „la” literatură i se cuvine asociat și un altul, care să țină cont și de materialitatea culturii literare, dar și de participarea ei la modelarea și formarea unor relații de tip cultural, social, politic sau de alt tip. Cercetarea umanistă nu are decât de câștigat de pe urma alternativei, inclusiv la nivelul propriei relevanțe în cultura academică și în viața socială.

Printre avantajele cercetării cantitative se numără faptul că, fiind neutră față de intențiile cercetătorului, ea nu validează întotdeauna sau alteori de-a dreptul invalidează aderențe preexistente față de anumite valori sau ipoteze. Dacă lectura imanentă se bazează tocmai pe un *habitus* preexistent, pe idei deja transformate în valori, care vor ghida, conștient sau nu, concluzia cercetării, lectura de la distanță, bazată pe agregări de ocurențe, pe direcții de flux, pe vizualizări de relații și derivări, este mai ferită de reverențele față de interpretări preexistente și față de opțiunile subiective. Să adăugăm aici și că, dacă lectura de text are în vizor ceea ce s-a numit *sens textual*, cea de la distanță e preocupată de locul unui fenomen literar într-o rețea *extratextuală*. Principiul cauzalității, care legitimează lectura imanentă, alături de raționamentele inductive, este scos din ecuația cantitativă, legea lecturii de la distanță fiind legea numerelor mari, respectiv ideea că „dacă ai destule date, numerele vorbesc de la sine” (4), fără ca accidentele individuale să altereze simțitor imaginea de ansamblu. Devotamentul hermeneutic față de cauzalitate este ignorat în studiile cantitative în favoarea supremei căutări a corelațiilor (între, de pildă, lectură și viața de familie, între viața privată și medicină, între școală și sărăcie etc.). Pe de o parte, acest mod de cercetare a informației, derivat din teorii economice și sociologice, nu este privit cu ochi buni în studiile literare tradiționale. Pe de alta, insistența asupra corelațiilor relaxează presiunea de a identifica și de a interpreta „corect” elementele textuale, care duc frecvent la suprainterpretări sau la aservirea interpretării față de cauze precum interesul național, ideologic sau chiar față de concluzii prefabricate.

Printre dezavantaje se află în primul rând modificarea fără cale de întoarcere nu a teoriei primatului estetic, cât a înțelegerii literaturii ca text. În analizele de tip cantitativ textele literare conținuă ca recipienți de date a căror valoare vine din ocurența sau recurențele lor, și nu din sensul estetic sau din experiența de lectură. Oricât de relevante din punct de vedere statistic, rezultatele unei analize digitale și computaționale care dezvăluie lucruri importante despre structuri, frecvență semantică, lingvistică, tipare lingvistice sau de altă factură nu pot înlocui concluziile lecturii tradiționale, hermeneutic-interpretative, care încearcă stabilirea unui sens al întregii analize. Între aceste extreme, cercetătorul digital nu-și poate permite să fie nici inocentul cultural care adoptă noua metodă fără să-i fie clar *de ce* o face, dar nici arogantul susținător al propriului *gust estetic ca metodă* infailibilă de înțelegere, motiv pentru care majoritatea cercetătorilor versați în *digital humanities* susțin acțiunea în tandem a studiilor cantitative și a celor calitative.

Una dintre cele mai importante realizări ale studiilor cantitative pe teren românesc este reintroducerea sociologiei în cercetarea literară. Strict pragmatic, în ciuda unor piste fertile deschise de cercetările lui Paul Cornea

și ale unor emuli ai săi sau a aplecării tot mai pronunțate către critica ideologică a unei generații educate universitar în anii '90-2000, sociologia literară nu a recuperat în România prestigiul pe care îl avea la începutul secolului trecut. Mare parte dintre cei care se ocupă de educarea literaților noștri au încă morma formalist-estetizantă în numele căreia șaizeciști, dar și unii optzeciști, au disprețuit sociologia, considerând-o auxiliara unui discurs obligatoriu aservit cultural. Marile promisiuni vin aici din partea unor excepții, cercetători deja formați, care îmbină un istorism de tip arheologic, antitotalizant, cu instrumentarul sociologic (Sanda Cordoș, Ioana Macrea-Toma, Mihai Iovănel etc.). Studiile lor funcționează ca sursă și model pentru tot mai multe cercetări doctorale abia încheiate sau încă în lucru care presupun o amplă componentă de cercetare cantitativă.

O alta este lansarea unei tradiții a proiectelor de echipă. Cercetarea cantitativă nu se face de unul singur. Proiectele de *digital humanities* care se bucură de circulație și care stârnesc efervescență în lumea umanioarelor astăzi, chiar dacă sunt atașate de numele unor staruri universitare precum Franco Moretti, sunt rezultatul unor eforturi de câțiva ani ale unor echipe de cercetare bine finanțate. Acestea au la dispoziție resursele unor universități din topul academic și leagă în mod real științele umane de cele ingineresti. Câtă vreme academia și cultura noastră națională perpetuează modelul romantic al „fabricii de genii” (v. volumul lui Adrian Tudurachi), punând excelența în seama excepționalismului intelectualist, sunt puține șanse să fundamentăm o bună școală de analiză cantitativă. Problema are rădăcini foarte profunde, care merg mai adânc decât epoca digitală, în modernitatea literară. Marile noastre istorii literare au fost proiecte individuale, având valoarea unor monumente ale autorilor lor și abia apoi ale literaturii analizate, pe când în culturi mai vechi și mai influente istoriile literare au consacrat școli de cercetare și grupuri de autori. Educația școlară și universitară de tip umanist descurajează, la noi, sau nu răsplătește suficient (altfel decât la nivel de slogan), efortul participării la o construcție de echipă. Vestea bună este că, după cum spuneam la începutul articolului, în ultimii ani s-au coagulat colective de lucru care au obținut deja rezultate impresionante și există toate semnele ca exemplul lor să se perpetueze.

În fine, rămâne acută problema protecționismului sau de-a dreptul a embargoului informațional practicat în arhive și în depozitele de documente. Nu se vorbește destul despre dificultățile primare ale cercetătorilor de arhivă. Este de necrezut că, până și acolo unde documentele din depozitele fizice există, accesul la ele depinde de proceduri care l-ar face invidios pe cel mai strict dintre păzitorii unor manuscrise de abajie medievală, dacă nu chiar de capriciile, idiosincraziile sau suspiciunile unor arhivari. Ideea că un depozit de documente e mai degrabă un cufăr cu secrete, decât o sursă de informații care pot

și trebuie să fie puse în circulație, motivează, din păcate, gestiunea și procedurile de acces ale arhivelor pe care cercetătorii pasionați ar ști să le activeze compensând absența finanțării cu o pasiune la limita maniei.

Dacă este oarecum firesc că un domeniu de cercetare focalizat asupra informației nu poate fi primit călduros într-o cultură literară a hermeneuticii, a lecturii simbolice și estetice, pentru care textul literar este rege, este în același timp obligatoriu să acceptăm că în absența studiilor cantitative și a metodelor de analiză digitală pierdem posibilitatea de a exploata o altă mare putere a literaturii, aceea de a acționa ca forță culturală, ca modelator sau reflector social, ca vector politic. Chiar dacă înțelegerea literaturii așa cum o practicăm până astăzi trece în plan secund și literaturocentrismul este chestionat, recunoaștem un recurs compensatoriu în transformarea foștilor literați în cei mai avizați profesioniști ai „umanizării informației”, prin dezvoltarea unor sisteme de analiză critică, o așa-numită „big theory for big data”.

Nu în ultimul rând, se trece prea repede la acuza de pozitivism, înainte de a recunoaște unul dintre cele mai mari câștiguri ale studiilor cantitative, respectiv calitățile muncii cu tipare. Analiza culturală dă seama despre tipare predictive, iar acest lucru este extrem de important. Scopul colectării și interpretării informațiilor corpusurilor textuale nu este doar punerea la încercare a teoriilor și sistemelor existente, ci inclusiv acela de a anticipa comportamente, fie ele de producție literară, consum cultural, tendințe sociale sau economice – încă o șansă acordată studiilor literare de a fi relevante în lumea în care trăim, și nu doar într-o castă oricât de onorabilă.

Note:

(1) Leighton Evans și Sian Rees, “An Interpretation of Digital Humanities”. În David M. Berry (coord.), *Understanding digital humanities*, London: Palgrave Macmillan, 2012, p. 22.

(2) N. K. Hayles, “How We Think: Transforming Power and Digital Technologies”. În David M. Berry (coord.), *Understanding digital humanities*, London: Palgrave Macmillan, 2012, p. 43.

(3) Chris Anderson, „The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete”, în *Wired*, din 23.06.2008, accesibil la <https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/>, pe 12.07.2019.

(4) Andrew Prescott, Prezentare la evenimentul NeDiMAH: “Beyond the Digital Humanities” -5 May 2015, găzduit de School of Advanced Study, University of London, ESF-funded Network for Digital Methods in the Arts and Humanities (NeDiMAH).

Paul CERNAT

O provocare benefică

N-aș privi ideea acestei schimbări de paradigmă (care pare a anunța o „digital turn”) în termeni de *ceci tuera cela*, ci în termeni de complementaritate cu hermeneutica fundamentată pe *close reading*. Și ca pe o tendință de adecvare a studiilor literare la datele actualului sistem global, definit de logica rețelei, a interconectivității nelimitate, și de boom-ul informațional *online*. În definitiv, matematicile moderne nu le-au anulat pe cele clasice, artele contemporane n-au eliminat pictura și desenul, structuralismele n-au „omorât” factologia istorică, Școala Analelor (căreia atît World System Analysis, cît și *distant reading* îi datorează mult, ca și Școlii formale ruse) n-a eliminat istoriografia clasică etc. Faptul că paradigmele, epistemele se modifică e inevitabil; pe de altă parte, experiența ne arată că a existat și există întotdeauna un „efect de pendul”, care echilibrează excesele dintr-o direcție sau alta. Iar „evoluțiile” în domeniul criticii nu sînt progresiv-liniare, ci mai curînd în spirală, cu recuperări și recondiționări optimizate. Fie că e vorba de istoricitate, de biografism, de dimensiunea etico-politică sau de literaritate, refulatul se întoarce în noi configurații, iar vechile metode se sedimentează. Există, desigur, întotdeauna tentația unei adoptări necritice, naiv-entuziaste a noilor instrumente; e în fire lucrurilor și în logica elitelor noastre sincroniste, (semi)periferice în raport cu centrele de validare externă de care depind intelectual, economic și politic. Anumite achiziții ale criticii moderne țin oricum de identitatea profundă a disciplinei și nu vor dispărea decît o dată cu disciplina însăși, chiar dacă ponderea și rolul lor se modifică prin forța lucrurilor.

Există și un mai vechi complex al ilegitimității „științifice” în domeniul studiului literaturii. În ciuda aparențelor, critica universitară modernă (inclusiv a noastră) nu s-a împăcat cu sfidarea adresată, la începutul secolului 20, de individualismul extrem al impresionismului estetizant; întrebarea lui Harold Bloom rămîne valabilă: „*How can we teach solitude?*” Sau, reformulînd: de ce s-o finanțezi? Ideea călinesciană a unei „științe inefabile” strîrnește azi repulsie, în rîndul comentatorilor mai noi, din cauza caracterului ei „mistico-metafizic”, înșă Călinescu nu făcuse, în fond, decît să găsească o formulă memorabilă pentru un truism frustrant: „știința” literaturii este, vrem nu vrem, o știință slabă, care are nevoie de proptele disciplinare din afara ei, fie că e vorba de științele naturii, psihologie, lingvistică, sociologie, antropologie culturală sau, mai nou, matematică și cibernetică. Nu întîmplător, imperativul modern al „științificității”, al tehnificării,

formalizării și specializării a pus de la bun început presiune pe studiile literare: utilitatea politică, morală și socială a acestora, tradusă în normarea, instituționalizarea și finanțarea lor, a trebuit justificată într-un fel sau altul. Pentru că, să fim serioși, „nabila inutilitate” a artei și autarhia ei nu interesează nici un sistem public. Evident, idealul unei „științe a literaturii” nu mai reformulează azi, ca pe vremea lui Mihail Dragomirescu, datele esteticii clasice, nu mai postulează, dogmatic, condițiile de existență ale valorii și „capodoperei.” Literatura nu mai e chemată să ofere, pe filiera umanismului clasic, un *pedigree* identitar statului național burghez sau comunist; revoluționar și subversiv odinioară, estetismul a devenit patrimonial, conservator și defensiv. Miza studiilor literare nu mai e dată de apărarea autonomiei esteticului (omoloagă, în fapt, priorității liberale, moderne, de afirmare a statelor naționale), ci de integrarea literaturii în rețeaua globală, transnațională, a unor discursuri mai „tari” și de renegocierea funcției sale politice, moral-educative, identitare și sociale. Brutal spus, ca să obții fonduri menite să asigure existența și dezvoltarea disciplinei în școli și universități, trebuie, în logica antreprenorială care ordonează azi creditele, să livrezi ceva cuantificabil, profitabil și util, capabil să legitimizeze teoretic valorile dominante în societate. Cantitativismul vine, în acest sens, să asigure, pe baza statisticii matematice și computaționale, o bază materială cuantificabilă, exactă. Globalizarea relativizează, apoi, hegemonia occidentală a canonului, fie prin contestarea sa în numele unor criterii extaliterare, identitare (de rasă, clasă, gender, sex ș.a.), fie prin acuzarea exclusivismului său – a faptului că ignoră sau marginalizează, în virtutea unor raporturi „coloniale” de putere, producții literare competitive din numeroase regiuni ale planetei. Fie că e acuzat de discriminări sociale sau naționale, elitismul estetizant e pus, dramatic, în discuție, ca expresie a închiderii mandarinale într-o falsă universalitate, iar contestările sunt adeseori legitime. Valoarea literară se cucerește și se apără cel mai eficient prin confruntare și competiție critică permanentă, în absența căroră orice protecționism național(ist) se dovedește inoperant. În al treilea rând, transformarea progresivă a literaturii în industrie, odată cu dezvoltarea învățământului de masă la toate nivelurile și cu emergența societății de consum, a adus cu sine o creștere necontrolabilă a numărului de titluri, care depășește cu mult posibilitățile de lectură ale oricărui critic. Nevoia de integrare a acestei cantități copleșitoare de date în cadrul unor scenarii explicative macro- (de tipul școlii lui Franco Moretti, al abordărilor lui Ted Underwood, al analizelor computaționale forjate de Ray Siemens și Matthew L. Jockers sau al teoriei polisistemelor elaborate de Itamar Even-Zohar). Nu în ultimul rând, delegitimarea universalității estetice, ca avatar modern al celei religioase, în favoarea

contingenței sociale, ideologice și etice (subordonate unui nou universalism al drepturilor omului), a dus la nevoia altor abordări ale literaturii și practicilor sale. Putem privi această „domnie a cantității” dintr-o perspectivă apocaliptică, dar asta nu ne ajută. Important e să înțelegem mai bine care sunt limitele, condiționările și avantajele perspectivei distanțate în studiile literare – în particular, în cele autohtone. Că tot ne aflăm în plină pandemie, iar distanțarea a devenit cuvântul de ordine al „noii normalități”... Lăsând ironia la o parte, mă voi opri ceva mai mult asupra limitelor. E bine să nu uităm că interpretarea datelor, integrarea lor în scenarii explicative și evaluative, aparțin, dincolo de orice operațiuni cibernetice, tot criticilor, teoreticienilor și istoricilor literari, cu subiectivitățile, agendele și interesele lor. În plus, dincolo de *calitatea* operațională a interpretărilor, e nevoie de o cantitate suficient de mare a *input*-urilor pentru a avea *output*-uri credibile. Dacă nu ai la dispoziție baze de date documentare suficiente (dicționare, enciclopedii, cronologii, bibliografii similii-exhaustive), computerul nu-ți poate livra, la celălalt capăt al programului, decât limitele a ce introduci în el. Iar aceste baze țin de „factologia tradițională”, realizate cu mînă de lucru ieftină, locală. Arhivarea electronică a instrumentelor de lucru și a bibliotecilor devine, prin urmare, obligatorie, iar aici stăm încă foarte precar, în condițiile în care idealul analizei cantitative ar fi o Big Data a literaturii lumii de la origini pînă în prezent. Prin forța lucrurilor, cantitativismul tinde să rateze „*the reader's response*”, impactul subiectiv al literaturii asupra cititorilor, iar contextele nu pot fi recuperate integral niciun pe această cale: variabilele sunt prea numeroase, iar explicațiile statistice – insuficiente. Rezultatele metodei cantitative trebuie prin urmare luate sub beneficiu de inventar, cu prudență și modestie epistemică, nu fetișizate sau supralicitate. „Impostura intelectuală” pîndeste mereu după colț, iar bovarismul științific al umaniștilor (testat la vîrf, acum aproape 25 de ani, de Sokal & Bricmont) nu oferă prea multe garanții. Insuficient temperată, metoda eșuează într-o iluzie tehnno-birocratică și, la limită, într-o fundătură. Neîndoielnic, acest neodarwinism statistic oferă date relevante despre evoluția (poli)sistemelor literare prin raportare la varii contexte istorice, economice și politice, dar pierde pe drum ceea ce face diferența între un titlu care se impune „la vîrf” și o serie conexas de titluri care nu se impun. Aici, întoarcerea la *close reading* – fie și „pe o altă spirală” – redevine absolut necesară. Literatura nu e doar statistică și sistem; e (în primă și ultimă instanță) experiență subiectivă a unor lumi posibile. În consecință, a absolutiza ceea ce Barthes numea „versantul colectiv al literaturii” în detrimentul versantului său individual, ca și versantul material-obiectiv în detrimentul celui subiectiv-creator, nu mi se pare o afacere prea bună. Ar însemna să înlocuim un

exces cu altul, să nu mai vedem copacii din cauza pădurii și să privim Pământul doar din sateliți; să dăm, adică, miopia pe hipermetropie. Ca și World Literature, cantitativismul e un epifenomen al globalizării transnaționale; cu precizarea că, dacă WL vădește, uneori, un substrat ideologic, coextensiv multiculturalismului liberal occidental, celălalt are un caracter tehnic, instrumental. Fără îndoială, există numeroase zone ale literaturii române – și ale altor literaturi naționale – care „se pretează” mai mult decât altele acestei abordări cantitative, în-formate de modele statistico-matematice și cibernetice. E vorba, mai ales, de formarea, structurarea și transformările câmpului nostru literar. Abordarea se dovedește utilă și pentru teoria curentelor: putem măsura mai bine, statistic, ponderea și relevanța în context a unor figuri stilistice, a unor forme și structuri compoziționale, a unor indici de mentalitate specifici. De asemenea, felul în care anumite genuri și specii literare au fost favorizate sau nu de presiunea contextelor politice. Teme, motive, particularități de *gender*, recurențe identitare de tot felul se lasă elocvent surprinse prin atari proceduri. Nu mai vorbim de felul în care traducerile pun în evidență politicile culturale și evoluția relațiilor internaționale. Putem urmări, nu mai puțin, diagrame istorice privind „geografiile” literaturii, ponderea țărilor unde scriitorii noștri și-au făcut studiile de-a lungul timpului, profesiile și statutul lor social. Noile versiuni ale comparatismului se numără printre marii beneficiari, și exemplele ar putea continua. Utilitatea didactic-explicativă și comunicațională a demersului e certă, inclusiv capacitatea sa de a atrage... fonduri. În general, metoda cantitativă are meritul de a oferi *big pictures* și *frameworks*, de a măsura, în datele sistemelor literare, schimbări (geo)politice, economice și culturale majore. Bref, mai tot ceea ce ține de sistemic și material cuantificabil poate profita de pe urma ei. Mai puțin ceea ce ține de excelența individuală și subiectivă, la limită de genii, nu de genuri. Mai puțin, adică, „viața” literaturii.

Mi-e greu să precizez în ce măsură studiile cantitative avansează o teorie originală asupra literarului; ele deschid o perspectivă integratoare asupra sistemelor literare și asupra interacțiunii lor cu alte sisteme și oferă o privire globală, „de sus”, asupra unor fenomene pe care critica și istoria literară tradițională le priveau, anterior, în cadre mai limitate, mai închise, mai reductive. Un auxiliar deci – prețios, dar auxiliar. E de prevăzut că un exces al *distant reading* va avea drept contrareacții nu doar conservatorisme reziduale, ci și un nou estetism aflat nu dincoace, ci dincolo de tendințele antiestetice ale ultimelor decenii, apt să integreze inteligent inclusiv achizițiile studiilor cantitative. La fel ca în tele-medicină, cantitativismul și macroanaliza asociată au avantajul major de a simplifica/elimina

operațiuni intermediare cronofage, dar el nu poate elimina consultația „pe viu” a pacienților cu afecțiuni grave, ecografiile sau operațiile. Printre excepțiile de la regulă aș menționa stilistica, unde rezultatele pot fi spectaculoase. Dacă, spre exemplu, regretatul Dumitru Irimia ostenea excesiv numărând vocalele și consoanele eminesciene, în prezent un program de computer se achită instantaneu de acest lucru. Subliniez însă: intrată pe mîna unor critici fără viziune, fără discernămint axiologic și cu background intelectual (clasic și modern) deficitar, procedura devine irelevantă ca oricare alta: un nou motor care nu folosește la nimic omului din Tecuci, o dezumanizare digitală a criticii.

Nu știu dacă există o „școală” cantitativistă autohtonă, dar există o grupare de critici tineri interesată de analiza cantitativă. Momentan, sîntem încă în faza punerilor în temă, a primelor defrișări și studii aplicate; printre pionierii în materie întîlnim „douămiiști” ca Alex. Goldiș, Călin Teuțișan, Andrei Terian, Cosmin Borza, Mihaela Ursa, Adrian Tudurachi sau „post-douămiiști” precum Ștefan Baghiu, Emanuel Modoc sau Mihnea Bălici. Proiectul bazat pe arhivarea online al romanelor românești de secol 19 lansat, pe coordonatele *digital humanities*, de Emanuel Modoc, Daiana Gărdan, Teodora Susarenco și Cosmin Borza (*Arhivele romanului românesc și posibilități de digitizare*), conectat cu tentative mai ample de digitizare a bibliotecilor publice autohtone, recenta teză de doctorat a lui Ștefan Baghiu despre traducerile romanelor în România comunistă, sînt deschideri necesare. De asemenea, capitole recente din volume colective apărute la edituri din Occident, precum cel al lui Cosmin Borza, *How to populate a Country: a Quantitative Analysis of the Rural Novel from Romania (1990-2000)* în Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga, Maria Sas (eds.), *Ruralism and Literature in Romania*, Berlin, Peter Lang, 20020. Se află încă în lucru un proiect cu titlul *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe*, derulat în prezent de Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” din București, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, ICI și Institutul Politehnic din București; la Facultatea de Limbi Străine din București funcționează din 2019 un prim masterat profesional autohton de *digital humanities* în limba engleză (ZI). Preocupări similare pentru analiza cantitativă mai există la departamentul de limbi romanice de la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj și la Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași (Chris Tănăsescu, Roxana Patraș, Andreea Mironescu, Emanuel Grosu, Camelia Grădinaru ș.a.). La drept vorbind, noul nici nu e chiar atît de nou; cu decenii în urmă, profesorul Paul Cornea făcea experimente statistice stimulative cu studenții săi pornind de la inventarierea volumelor de versuri șaizeciste. Nu e greu de prevăzut că expansiunea domeniului se va extinde,

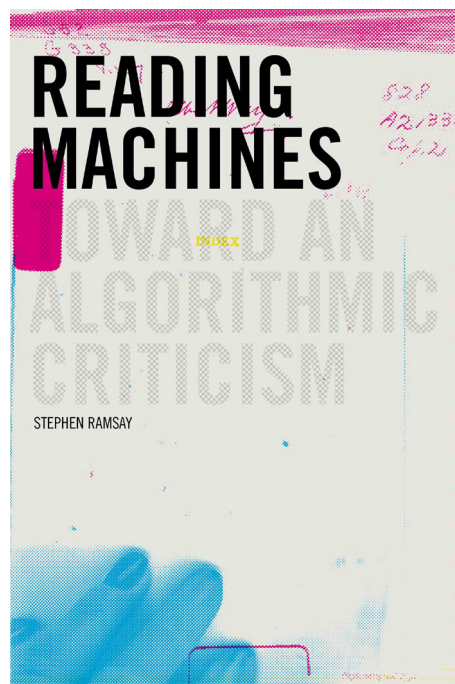
o dată cu sporirea bazelor electronice de date. Am, în acest sens, atât speranțe cât și îngrijorări. Speranțe că noile teorii și metode axate pe lectura „distanțată” și statistic-digitală a literaturii vor contribui la recalibrarea sistemului literar, inclusiv la mai rapida digitalizare a arhivelor și bibliotecilor; îngrijorări că avansul *distant reading* s-ar putea face cu prețul minimalizării a ceea ce dă literaturii farmec noninseriabil. Pe ansamblu însă, provocarea mi se pare benefică și merită asumată.

Adriana STAN

Plusvaloare, minusvaloare

Deși retorica crizei le-a însoțit de când lumea, studiile literare din ultimele două decenii nu au prea multe probleme să acopere golul lăsat după ce *critique* și *close reading* și-au epuizat motoarele, așa cum Bruno Latour și Franco Moretti constatau memorabil și fără inutile regrete. Ce-i drept, atât comparatismul *world literature*, cât și analizele cantitative, de pildă, se orientează parțial după modele recuperate din afara vârstei de aur a criticii de interpretare sau din cadrul științelor tari de care cea din urmă s-a străduit dintotdeauna să se delimiteze. Totuși, climatul general al „distanței” critice care alimentează aceste paradigme recente măsoară o reformă a domeniului mai profundă decât cea produsă de studiile culturale în anii '80-'90, care continuau să se bazeze pe lecturi textuale cu atribuire de valoare (fie și o valoare de tip „extrinsec”). Succesul metodelor derivate din *world systems theory*, evoluția comparatismului spre scări globale de analiză și, în general, toate temele teoretice ale totalizării constituie, printre altele, și răspunsul dat expansiunii fără precedent a „netosferei” după 2005. Presiunea arhivelor digitizate, abundența instrumentelor de lectură și consultare, posibilitatea practic infinită de stocare, valul de big data care inundă întregul teritoriu al studiilor umaniste și produce dificultăți tot mai mari de a coordona volumul materialului și interpretarea sa, declanșează o mutație comparabilă turnurilor lingvistice, postmoderne și culturale (1). Adevăratul conflict de la originea mutației este cel creat între abordările calitative și cantitative, pe a căror axă se reconfigurează radical agenții și obiectivele relației critice.

Două dintre cele mai pregnante formulări nord-americeane ale acestor noi raporturi - „lectura distantă” (Franco Moretti, 2000, 2013) și „lectura de suprafață” (Sharon Best, Stephen Marcus, 2009) - preconizează un critic micșorat, a cărui inițiativă interpretativă s-ar limita la acele operații de „asamblare” anticipate de Bruno Latour în locul criticii „demistificatoare” (2). După cum explică Moretti, *close reading*-ul devine inutil odată ce admitem faptul practic că nici cel mai harnic cercetător nu va putea parcurge vreodată *întreaga*



literatură. De fapt, mai relevante pentru viața istorică a literaturii decât „forma internă” a textelor sunt acele „unități mult mai mici sau mult mai mari decât textele: procedee, teme, figuri – sau genuri și sisteme” (3), pe care nu le putem identifica intuitiv, fără suport tehnic. La limită, Moretti vede un istoric literar capabil să-și facă treaba chiar și „fără vreo lectură textuală directă” (4), interpretarea și teoretizarea desfășurându-se eventual ca activități sintetice aplicate pe materia furnizată de lecturi precedente. Zece ani mai târziu, teoreticianul va recunoaște însă că tocmai canoanele naționaliste respinse prin asocierea lor implicită cu *close reading*-ul s-au recompus parțial prin concentrarea inevitabilă a corpusului digital pe materia de limbă engleză sau prin dependența generală a acestui corpus de limbile naționale (5).

Deși nu a fost gândit de la început ca legitimare directă pentru Digital Humanities, programul morettian anticipează perfect spiritul acestui domeniu instituționalizat în 2009. Beneficiind de finanțări generoase în America de Nord, inclusiv guvernamentale (prin National Endowment for the Humanities), DH corespunde unei abordări academice corporatiste care favorizează disciplinele instrumentaliste. Aici, profilul cercetătorului literar se reconfigurează impunând pregătire minimală în matematică, statistică, baze de date, procesări grafice. De obicei, un singur individ nu poate calibra toate implicațiile unui proiect *big data*, care convine deci muncii în echipe, uneori multidisciplinare. Pentru că parametrii algoritmici, odată fixați, fac inutil discursul metacritic, iar imaginile vorbesc practic de la sine, „persoana” criticului se șterge, după cum și istoria altor lecturi critice devine mai puțin relevantă. Într-

adevăr, analiza cantitativă încurajează disocierea arhivei literare de bază de paratextul critic, tocmai pentru a identifica perspective cu adevărat noi și probe textuale nevirusate de prejudecăți critice. De altfel, conceptul lui Moretti de piață care decide succesul formelor literare cuprinde cititori obișnuiți, mai degrabă decât critici. Cu tot acest embargo hermeneutic, procedurile digitale, începând cu cea elementară a căutării prin cuvinte-cheie, pot deschide traiectorii inedite într-un spațiu documentar aparent incomprehensibil în masivitatea sa. Mai mult, patternurile și relațiile configurate în masa de date sugerează ele însele anumite interpretări, deși într-un tip de lectură pe care nu l-am fi asociat până acum criticii literare. Elementele noului discurs critic (grafice, diagrame, hărți etc.) sunt, în schimb, mai asemănătoare formelor de artă temporale precum filmul și muzica, structurilor vizuale din grafică și design sau practicilor spațiale din arhitectură (6). De aceea, lecturii directe i se pot substitui integral operații precum a procesa, a combina, a desfășura vizual (7). Asta explică probabil și de ce analiza *big data* rămâne, în ciuda potențialului expansiv în termeni de arhivă și de instrumente, subdezvoltată conceptual și, încă, un câmp subteoretizat. Pe de altă parte, cel puțin în perioada sa de lansare, domeniul DH a fost sprijinit tocmai de teorii din psihologie, biologie sau neuroștiințe despre raportul coevolutiv între cogniție și tehnologie. O opinie influentă a formulat, de pildă, N. Katherine Hayles (8), subliniind că „atenția profundă”, modul cognitiv unicentrat asociat lecturii literare, a fost definitiv înlocuit de „hiperatenția” polifocală, datorită ajustării creierului la mediile contemporane saturate de stimuli. Fiind un fenomen adaptativ, hiperatenția nu ar trebui însă considerată inferioară atenției profunde, străvechiul etalon al educației și al lecturii literare.

Close reading-ul scos pe ușă de analiza *big data* nu dispare totuși din peisajul criticii occidentale recente, ci revine în contextul reevaluării formalismului modernist (chiar a *New Criticism*-ului) ca practică legitimantă a studiilor literare, a căror specializare fusese diluată de studiile culturale. Dar la fel ca în DH, accentul noului formalism critic e unul marcat anti-hermeneutic, mizând pe posibilitățile pur descriptive de a survola suprafața materială a textelor fără prezumții de sens și fără investiții de valoare. Să-l citești pe Joyce în propriii săi termeni înseamnă, de pildă, să-i reconstitui *joyceware*-ul, ca univers lingvistic autonom bazat pe un joc al constantelor și al variabilelor și pe un cod subiacent (9). Alte variante de „critică algoritmică” se limitează la procedeele lingvisticii cantitative prin care un text poate fi descompus în liste de termeni relativ corelați (10). Manifestul „lecturii de suprafață” lansat în 2006 (11) acuză excesele produse în universitățile nord-americane de hermeneutica suspiciunii bazată pe marxism, psihanaliză și deconstrucție, care autoriza

imaginea eroică (și poate de aceea prizată în State) a unui critic aflat în poziție „de forță” față de textul obligat să-și dezvăluie secretele reprimite. Cu toată retorica lor antiierahică, postmodernismul și studiile culturale au promovat o concepție elitistă despre competența hermeneutică și rolul privilegiat al interpretului. Promotorii „suprafeței” preconizează, în schimb, „un spațiu al minimei intervenții critice”, redus la „descrierea densității lingvistice, a pattern-urilor de la nivelul unuiu sau al mai multor texte”. Din această privință, reperul „subiectivității ajustate” a criticului devin computerele, prin caracteristicile lor de „slabi interpreți, dar eficienți descriptori, anomiști, taxonomiști”.

Ambele demersuri critice pe care le-am discutat propun unități de măsură noninterpretative, care permit structurilor lingvistice sau vizuale să vorbească de la sine și patternurilor să se configureze liber din corpusul datelor textuale. E drept însă că tocmai acești descriptori seci pot funcționa în sprijinul mai multor versiuni interpretative, stimulând astfel ramificarea salutară a soluțiilor propuse unor probleme critice. Totuși, întrebarea nu este doar dacă algoritmi și termenii lor cheie n-ar fi ei înșiși produse ale subiectivității, presetate de așteptările și de interpretarea preconizată a cercetătorului. Ci dacă, formulate în limbajul algoritmic, descoperirile Digital Humanities mai pot fi sau mai contează să fie comunicate în afara cercului de experți.

Din păcate, tocmai pe această chestiune nu au marșat critici ai criticii digitale (ca Stanley Fish sau Stephen Marche), făcând, în schimb, figură neconvingătoare de conservatori în măsura în care s-au mulțumit să deplângă alterarea relației sacre dintre critic și text. De fapt, reala problemă constă în alterarea relației dintre critic și publicul literar mai larg, confiscat definitiv de instanțele democratice ale Internetului, odată ce critica de specialitate s-a izolat într-o microcultură academică și a renunțat să mai exercite un rol activ în arena publică. Acesta constituie obiectul rechizitoriului făcut de Rónán Mc Donald într-o carte surprinzător de asemănătoare cu manolesciana „Elegie pentru estetic” (*Death of the Critic*, 2007) (12). Criticul irlandez acuză despărțirea criticii teoretice din universități de jurnalismul literar și practicarea sistematică a unei suspiciuni față de valoarea estetică. După cum observa deja Terry Eagleton cu două decenii înainte (13), dispariția criticului public pare să se fi produs încă din epoca High Theory, când universitățile nord-americane au intrat pe traiectorii ideologice divergente față de mersul mai larg al societății (impulsionate decisiv de leftismul academic francez). Moartea criticului public a fost apoi parafată de studiile culturale, care au transformat valoarea estetică, din experiență menită să fie cultivată și împărtășită, în suspect de serviciu supus anchetei deconstrucției. În aceste condiții,

McDonald regretă dispariția unor intelectuali precum Lionel Trilling și Susan Sontag, capabili să dinamizeze viața publică a ideilor literare și să practice un ghidaj iluminist comparabil cu rolul deținut cândva în cultura britanică de Matthew Arnold și F. R. Leavis. Imaginea acelui critic călăuzitor al gustului public e însă, la fel ca la Eagleton, mai curând o fantezie victoriană, ale cărei instituții legate de funcția mediatoare a criticii jurnalistice, ca să nu mai vorbim de nobilele ei principii, nu au supraviețuit epocii postbelice.

Ceea ce uită ambii autori e că, în Occident, respectivele instituții nici nu au avut vreodată numărul de participanți și forța de rezonanță publică din Europa de Est, unde revistele literare și critica jurnalistică au îndeplinit prin tradiție un rol cultural structurant, constituind un spațiu al dezbaterii literare mai dinamic și mai fecund decât în universități. Regimul de existență publică prin care critica est-europeană s-a definit încă din timpul modernizării întârziate din secolul al XIX-lea nu doar că a supraviețuit modernismelor temperate din regiune, oricum întrerupte odată cu instalarea regimurilor socialiste, dar s-a teleportat reușit în condițiile speciale ale vieții literare din blocul sovietic. De fapt, încă din perioadele de dogmatism realist-socialist, politicile culturale comuniste au absorbit idealul misionar susținut de criticul publicist (14), ba chiar au permis, prin „dezghețuri” strategice, canalizarea (și deci dezamorsarea) etosului opozițional în limitele vieții literare configurate în jurul revistelor. Astfel, climatul și instituțiile care caracterizau vârsta de aur a criticii de mediere, înregistrată în Occident până în jurul celui de-al Doilea Război Mondial, s-au prelungit artificial în culturile est-europene până prin 1990. Aici, prestigiul interpretării „pe text” și autoritatea aureolată moral a criticului nu au apărut ca relicve ale epocii moderniste și ale unui canon naționalist, în condițiile unor contacte limitate cu teoria occidentală postbelică și în condițiile experienței istorice prin care s-au legitimat. Abia după vreo două decenii de postcomunism, o nouă critică românească pare, în sfârșit, gata să chestioneze modul în care au fost construite și păstrate pedestalul literaturii și cultul esteticului. Face însă asta practicând o hermeneutică a suspiciunii de tipul (nu tocmai și de sursele) celei de succes în critica nord-americană a anilor '70-'80. În România, primatul interpretării, fie ea și suspicios-deconstructivă, nu a dispărut odată cu critica de întâmpinare, ceea ce sugerează că instituționalizarea unui trend post-hermeneutic precum Digital Humanities e încă departe (15).

Note

(1) Christian Moraru, „«World», «Globe», «Planet». Comparative literature, planetary studies, and cultural debt after the global turn”, în Ursula K. Heise (ed.), *Futures of Comparative Literature. ACLA State of the Discipline Report*, Routledge, 2017, p. 126.

(2) Bruno Latour, „Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”, *Critical Inquiry*, Vol. 30, nr. 2, Winter 2004, p. 246.

(3) Franco Moretti, „Conjectures on World Literature”, *New Left Review*, nr. 1, Jan-Febr. 2000, p. 57.

(4) Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, Verso, New York, 2007, p. 57.

(5) Franco Moretti, „Comparative Literature and Computational Criticism”, în Ursula K. Heise, *op. cit.*, p. 273.

(6) N. Katherine Hayles, apud Leighton Evans, Sian Rees, „An Interpretation of Digital Humanities”, în David M. Berry (ed.), *Understanding Digital Humanities*, Palgrave Macmillan, 2012, p. 31.

(7) Stephen Ramsay, „Toward an Algorithmic Criticism”, *Literary and Linguistic Computing*, vol. 18, No. 2, 2003.

(8) N. Katherine Hayles, „Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes”, *Profession*, 2007, pp. 187-199; *idem*, *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, University of Chicago Press, 2012.

(9) Jessica Pressman, *Digital Modernism. Making it New in New Media*, Oxford University Press, 2014, p. 148.

(10) Stephen Ramsay, *Reading Machines. Toward an Algorithmic Criticism*, University of Illinois Press, 2011, pp. 11-14.

(11) Stephen Best, Sharon Marcus, „Surface Reading: An Introduction”, *Representations*, Vol. 108, Nr. 1, Fall 2009, pp. 1-21, inițial prezentată la Conferința ACLA din 2006.

(12) Rónán McDonald, *The Death of the Critic*, NY & London, Continuum, 2007.

(13) Terry Eagleton, *The Function of Criticism. From The Spectator to Post-Structuralism*, Verso, London, 1984.

(14) René Wellek, „The Essential Characteristics of Russian Literary Criticism”, *Comparative Literature Studies*, Vol. 29, Nr. 2, 1992, pp. 115-140.

(15) Vezi și Mihaela Ursa, „Is Romanian Culture Ready for the Digital Turn?”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, nr. 1, 2015, pp. 80-97.

Andreea MIRONESCU

Un subcâmp omogen metodologic și autoreferențial

Pe harta studiilor literare românești contemporane, cercetările cantitative sunt o zonă cu un profil aparte. Emergente în spațiul academic național în ultimii cinci ani – și spunând asta am în vedere demersurile cantitative în descendența metodei lui Franco Moretti, mai exact momentul aproximativ în care apar primele articole care prezintă astfel de rezultate pentru literatura română – acestea se configurează ca un subcâmp *generațional, omogen metodologic și autoreferențial*. Evident, studiile cantitative nu încep în spațiul autohton cu tinerii cercetători post-douămiiști care s-au remarcat recent pe această felie a istoriei literare. Există, desigur, demersuri anterioare, invocate nu o dată cu o funcție legitimizează, în care repere de neocolit sunt studiile despre „versantul colectiv al literaturii” semnate de Paul Cornea sau statisticile aplicate câmpului literar din comunism în *Privileghiul* Ioanei Macrea-Toma. Apoi, nu pot fi trecute cu vederea listele și instrumentele bibliografice elaborate în diverse epoci din inițiative individuale sau colective, dintre care volumele *Dicționarului cronologic al romanului românesc* (DCRR) și *Dicționarului cronologic al romanului tradus* (DCRT) sunt principalele surse pentru numerele de la baza graficelor elaborate de Daiana Gârdan sau Ștefan Baghiu, tineri cercetători cu profiluri deja consistente pe Google Scholar. Așa cum din *Bibliografia românească veche*, inițiată la sfârșitul secolului al XIX-lea, culege date Moretti pentru al său *Atlas al romanului european* publicat în 1997. În sfârșit, nu e mai puțin adevărat că post-douămiiști precum Baghiu, Gârdan sau Emanuel Modoc, autor deja al unei cărți în care relațiile (de citare, mențiune, traducere) între membrii și textele avangardei central-est europene pot fi vizualizate și grafic (1), nu sunt singurii ocupanți ai acestui câmp. Critici douămiiști (Andrei Terian, Alex Goldiș, Cosmin Borza, Roxana Patraș, Mihai Iovănel), nouăzeciști (Mihaela Ursa, Adrian Tudurachi), ba chiar șazecești – Eugen Simion este directorul unui foarte ambițios grant pentru digitizarea patrimoniului cultural, finanțat de UEFISCDI – desfășoară proiecte individuale sau colective despre piața de carte și morfologia romanului românesc (Terian), traducerile în/ dinspre cultura română (Goldiș, Ursa), literatura de consum (Iovănel) sau dinamica unor subgenuri românești (Tudurachi, Borza, Patraș).

Cu toate acestea – și cu tot aportul criticilor douămiiști și nouăzeciști în studiile cantitative actuale,

inclusiv prin introducerea în canonul de referințe a unor figuri precum cea a lui Moretti, sau coordonarea unor teze de doctorat/ colective de lucru –, mi se pare destul de evident că sfera studiilor cantitative digitale – și determinantul *digital* are un loc important în această ecuație – este câmpul de luptă al post-douămiiștilor. Generația anterioară s-a impus prin distanța critică față de istoria literară tradițională și poncifele ei metodologice, tipul lor de lectură distantă fiind, începând cu a doua jumătate a deceniului trecut, *metacritică*. În schimb, generația post-douămiiștă a împins cu un pas mai departe această „distanță” față de obiectele istoriei literare, pe care preferă să le trateze sub forma unor grupuri, serializându-le. Este acest pas unul decisiv? Da, însă nu neapărat în direcția în care ne-am așteptat. Cercetările cantitative bazate pe DCRR și DCRT, de exemplu, depind de masa informațională sistematizată aici nu doar ca sursă pentru datele brute, dar chiar designul cercetării e mai mult sau mai puțin influențat de modul în care aceste date sunt culese și sistematizate în cele două dicționare. Însă tocmai faptul de a refuncționaliza niște instrumente produse prin punerea la lucru a filologiei așa-zicând clasice, transformându-le din surse-tezaur (ele sunt, în intenție, „monumente” ale literaturii române) în baze de date, reprezintă o schimbare de paradigmă mai puțin observată. În aceeași linie, *pionieratul* cercetărilor cantitative actuale are mai puțin de-a face cu adamismul, cât cu faptul că această ofensivă a pornit de la marginile sistemului. În programele de studii universitare din România, „Istoria literaturii române” este încă disciplina cadru și, într-un anume sens, disciplina tutelară. Așa cum observam într-un articol recent (2), dacă în Statele Unite și în Vestul Europei presiunea către descentralizare, rentabilizare și deschiderea către zonele sensibile ale socialului și politicului s-a manifestat „de sus în jos”, în cazul studiilor digitale cantitative (dar și al altor direcții inter-sau transdisciplinare) vorbim de inițiative individuale și grupuri mici de cercetători emergenți (masteranzi, doctoranzi) care pun bazele unor proiecte instituționale. Fără a fi singurul, *Astra Data Mining: Muzeul Digital al Romanului Românesc* rămâne un exemplu paradigmatic.

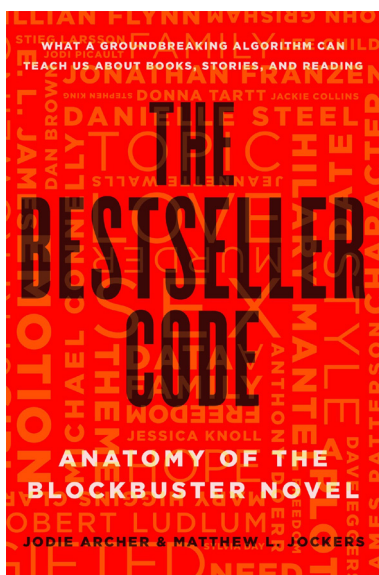
Dincolo de omogenitatea generațională (sau inter-generațională, dacă luăm în calcul reorientarea douămiiștilor către studiile cantitative), două componente la fel de importante ale subcâmpului, pe care le-am menționat deja, sunt omogenitatea metodologică și autoreferențialitatea. Prima ține atât de un cadru teoretic comun, în care modul de a regândi istoria literară a lui Franco Moretti se îmbină cu *world literature studies*, cât și de un mod de operare comun, bazat în special (dar nu exclusiv) pe culegerea datelor din colecții deja existente. O critică de ansamblu care poate fi adusă în acest punct vizează tocmai această parte practică, de culegere și manipulare a datelor, mai

exact protocolul de prezentare a designului cercetării. Chiar dacă studiile cantitative țin în principal de domeniul literarului, posibilitatea reproductibilității „experimentului” de către orice alt cercetător, pornind de la datele și metoda prezentate, ar trebui avută în vedere ca principiu conducător al investigațiilor cantitative. De pildă, menționarea cifrelor din spatele procentelor, nu doar pentru a le putea verifica acuratețea, ci și pentru a suplini insuficiența datelor statistice pentru literatura română, sau descrierea cu acribie a pașilor prin care datele au fost formalizate, ar aduce un plus de credibilitate și de claritate – necesare cel puțin în câteva cazuri – graficelor și diagramelor.

Finalmente, oricui parcurge studiile aplicative și articolele despre „*the state of the art*” în studiile cantitative autohtone nu-i va scăpa, cred, caracterul citațional puternic autoreferențial. Și nici nu va rămâne indiferent la mediul de diseminare al acestor cercetări, publicate în jurnale academice românești sau nu, aproape întotdeauna în limba engleză. De aici și o pendulare sesizabilă mai greu sau mai ușor, de la caz la caz, între un public specializat autohton, pentru care bătăliile canonice ale istoriei literare fac încă sens și au încă miză, și un public „internațional”. Rămâne de văzut dacă aceste trăsături sunt rezultatul unei conjuncturi de moment, sau dacă studiile cantitative digitale, în special prin reprezentanții lor care sunt astăzi tineri și foarte tineri, vor pune bazele unui nou tip de lucru academic în interiorul sistemului literar autohton.

Note

- (1) Emanuel Modoc, *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est*, București, Muzeul Literaturii române, 2020.
- (2) Andreea Mironescu, Doris Mironescu, “Premises for a History of Romanian Literature for a Transdisciplinary Perspective”, *Hermeneia*, nr. 23/2019, 73-84.



Alex GOLDIȘ

Cui i-e frică de studiile cantitative? Despre câteva prejudecăți

E greu de spus dacă studiile cantitative sau așa-zisa platformă *distant reading* (cele două sintagme nu se suprapun fără rest, explic mai jos de ce) au întâmpinat în mediul cultural românesc mai multă rezistență decât alte direcții teoretice ale secolului XX. Să derulăm puțin firul importurilor. Structuralismul a fost primit cu reticențe de criticii anilor '60-'70 și cele mai importante achiziții ale sale în discursul critic românesc s-au făcut oarecum spontan și nesistematic, sub forma unui limbaj specializat inerent epocii. Ce a urmat a fost și mai greu de digerat pentru contextul cultural autohton. Poststructuralismul aproape că nu are practicieni în România, deși adepți se mai găsesc dacă numeri cu atenție toate degetele de la o mână. Disciplinele sau direcțiile grupate în mod tradițional sub umbrela studiilor culturale – New Historicism, gender studies, postcolonialism – au rămas și ele subreprezentate, fără profesioniști de credință directă sau proiecte de anvergură. Așa încât îți vine să spui că – ținând cont de „scandalul” provocat în alte culturi și de retorica impetuoasă adoptată – paradigma *distant reading* nici n-a fost atât de rău primită în context românesc.

Îmi propun, în această scurtă intervenție, să inventariez o serie de prejudecăți legate de ea – prejudecăți curente, de altfel, nu doar în mediul cultural autohton:

(1) *Distant reading* dislocă aportul interpretativ al criticului, analiza computațională distruge sau face inutilă interpretarea. Or, trebuie spus din start: nu există *distant reading* în absența unor ipoteze teoretice bine formulate și a unor concluzii care să dea seama de relevanța studiului respectiv. Partea de analiză încredințată computerelor – adepții *distant reading*-ului nu încetează să sublinieze acest fapt – nu asigură în sine succesul cercetării. „Decizia cu privire la ce să inventariezi statistic sau ce material să iei în calcul este problematică și opțiuni inițiale nefericite pot atrage după ele eforturi risipite sau rezultate neconcludente”, remarcă David L. Hoover într-o dare de seamă asupra fenomenului. Din această cauză, niște premise interpretative confuze sau incapacitatea de a interpreta rezultatele la final fac ca studiul să fie, în fond, inutilizabil. Cei mai importanți adepți ai cercetării cantitative, de la Franco Moretti la Matthew L. Jockers, Katherine Bode sau Andrew Piper – pentru a menționa doar câteva nume – sunt excelenți interpreți. Textele lor au o detentă speculativă adesea superioară celor aparținând criticilor care practică hermeneutica clasică. E drept că există o subramură a studiilor cantitative care se ocupă de atribuirea auctoriilor. E, poate, singura care se

dispensează de interpretare în măsura în care computerele sunt setate să identifice – și o fac cu o rată de succes de aproape 100% - ADN-ul stilistic al unui autor.

(2) Studiile cantitative aruncă în aer vechile categorii teoretice/estetice constituind, astfel, un atentat la adresa disciplinei literarului, pe care o trădează în favoarea tehnologiei și/sau a marketingului cultural. În realitate, majoritatea studiilor cantitative dovedesc o metabolizare excelentă și o instrumentare nouă a unor categorii oarecum clasice (sau „specific literare”), precum genul, subgenul, forma și procedeul etc. Moretti însuși – care cochetează, e drept și cu explicația „darwinistă” a extincției genurilor – încearcă să reacrediteze concepte ale formalistilor ruși printr-un „formalism computațional”. Într-o lucrare mai recentă, Andrew Piper se revendică de la situaționismul poststructuralismului francez, încercând în același timp să reînnoade cu o veche tradiție a colaborării dintre cifră și literă care merge până la hermeneutica epocii clasiciste. Studiile cantitative nu fac *tabula rasa* din vechile discipline sau concepte, ci contribuie în mod fundamental la resuscitarea lor după un interval deconstructivist care le-a subminat constant. Alt exemplu: într-un studiu cu privire la predictibilitatea bestseller-urilor în America (*The Bestseller Code*, 2016), Jodie Archier și Matthew L. Jockers explică succesul unor romane nu prin strategii promovare – așa cum te-ai aștepta –, ci printr-o ciudată redimensionare a noțiunii de text immanent. Compoziția internă a textului explică totul, demonstrează cei doi autori. Și ajungem astfel la prejudecata derivată:

(3) Studiile cantitative deteriorează priza directă la text, desconsideră textul. Originea acestei preconcepții se află, evident, într-unul din manifestele lui Moretti (*Conjectures on World Literature*, 2000), unde teoreticianul anunță destul de emfatic (deși în cazul lui Moretti enunțurile emfaticе ascund mereu o notă autoironică) că pentru a cartografia un număr mare de cărți „a citi mai mult nu reprezintă pur și simplu o soluție” și lansează ipoteza buclucașă a unei critici „la mâna a doua”. Trebuie spus aici că majoritatea studiilor cantitative vizează un du-te-vino între lectura directă și supunerea textului unor lentile mărite. De altfel – și aici revin la nuanțarea suprapunerii dintre *distant reading* și studii cantitative anunțată la începutul acestui text –, analiza computațională oferă instrumente rafinate de investigare cu lupa a textelor. Într-o anumită măsură e greșit să spui că studiile cantitative se rezumă la *distant reading*: multe studii cantitative practică un *close reading* asistat de soft-ul calculatoarelor. Confuzia s-a făcut și la case mai mari: afirmația lui Wai Chee Dimock conform căreia „spre deosebire de *close reading*, *distant reading* e interesat doar de fenomenele la scară largă” sau că al doilea „tinde să oculte țesătura fină a textului” a fost convingător deconstruită, printre alții, de Martin Paul Eve în recentul volum *Close Reading with Computers* (2019): „Procesul iterației, al repetiției și analiza

cantitativă devenită posibilă prin metode computaționale își găsesc analogie nu doar în instrumentul telescopului, ci și în cel al microscopului”. Și într-adevăr, frecvența anumitor cuvinte, a anumitor teme, precum și asocierea lor cu personaje nu pot fi adesea observate cu ochiul liber – moment în care intervine „privirea” rece, dar pătrunzătoare a calculatorului.

(4) Analizele cantitative ocultează individualitatea textelor, fiind incapabile de a le sesiza originalitatea. În probabil cel mai bun volum dedicat fenomenului după *Macroanalysis* din 2013 al lui Matthew L. Jockers, *Ennumerations: Data and Literary Study* al lui Andrew Piper (2018), demonstrează convingător că studierea repetițiilor și a constantelor limbajului, departe de a avea un efect uniformizant, nu face decât să pună în valoare diferențele dintre un fenomen și altul, dintre o operă și cealaltă. „Cantitatea semnalizează, distinge și semnifică”, afirmă net cercetătorul. Exemplele oferite pentru raportul dintre individualitate și studierea cantității sunt extrem de concludente pornind de la opera lui Kafka: observația empirică („calitativă”) a criticilor, conform cărora „drum” („der Weg”, „path”, „road”, „way”) e un cuvânt cheie în *Castelul* e supusă unei analize cantitative care vizează vehicularea aceluiși cuvânt în romanele scrise în germană din perioada respectivă. În urma unei analize distribuționale comparative reies două lucruri: că frecvența cuvântului nu e nicidecum mai ridicată decât în romanele concurente și că folosirea lui – prin studierea cuvintelor vecine – nu e cu nimic mai originală (deci figurată, simbolică) decât în alte romane. În schimb, tot raportat la cele 150 de romane în germană scrise în aproximativ aceeași perioadă, computerul arată că romanul kafkian are o predilecție crescută pentru cuvinte mai neutre (imposibil de detectat cu „ochiul liber al criticului”), precum conectivul „dar”, „probabil”, „posibil”, dar și „bineînțeles” sau „evident”. În aceste cuvinte stă, așadar, diferența lexicală a *Castelului* kafkian față de alte romane – deci aici trebuie căutată semnificația lui centrală. Pe care Piper o furnizează, din nou, îndeajuns de plauzibil: „Luate împreună, aceste cuvinte captează acel univers specific kafkian al condiționalităților, felul în care se presupune că totul e supus unei norme care nu poate fi cunoscută în totalitate, un univers în care ceva este «evident», «bineînțeles», «probabil», dar nimeni nu știe de ce. Ele scot în evidență capcanele politice și personale ale unui context lingvistic necunoscut, precum și ascensiunea unor sisteme experte care își încifrează concepțiile și creează coduri la care nu oricine are acces”.

(5) Prin impulsul lor formalist și abstractizant (tendința de a reduce totul la cifre și la diagrame), studiile cantitative ocultează contextele sociale/politice concrete. Voi apela tot la un exemplu: într-o investigație din 2007 intitulată *Georeferencing Irish-American Literature*, același Jockers studiază un corpus considerabil de romane publicate de scriitori irlandezi în America – corpusul

cuprinde 758 de opere publicate de-a lungul a 250 de ani. Cercetarea chestionează volumul de autoritate cu privire la subiect al lui Charles Fanning, *The Irish Voice in America: 250 Years of Irish American Fiction* (2000), care postulează existența unei recesiuni a producției literare între 1900 și 1930. Punând cap la cap date și construind grafice pornind de la distribuția pe sexe, pe regiuni în care publică (America de Vest vs. America de Est), dar și pe localizarea imaginarului construit (rural vs. urban), Jockers ajunge la o concluzie care răstoarnă cercetarea lui Fanning: nu se poate vorbi de o scădere a producției de romane produse de autorii irlandezi în intervalul vizat. Cum s-a putut ajunge la o astfel de impresie, formulată cu autoritate de cartea lui Fanning și preluată necritic de receptarea ulterioară? Simplu, o spune Jockers, ajutat de statistici și grafice: prin ocultarea unor producții ale scriitorilor, a autorilor din Vestul Americii (marginali față de capitale culturale precum Boston sau New York) și a cărților cu imaginar rural. Iată o panoramă greșită, așadar, întreținută de critica dedicată literaturii irlandeze din America datorită unei perspective limitate ideologic: s-a putut vorbi de o recesiune în primele decenii ale secolului XX, demonstrează Jockers, pentru că mare parte din observatori au luat în calcul cu predilecție producția literară a scriitorilor bărbați, din medii favorizate cultural, cu imaginar plasat în spațiul urban.

Așadar: departe de a arunca în aer alte discipline – fie că e vorba de direcții filologice extrem de specializate, precum naratologie, imagologie, stilistica textelor sau de parteneri „clasici” ale studiului literar precum sociologia sau reflecția ideologică –, studiile cantitative facilitează un dialog de pe poziții menite să le împrăști și să furnizeze un plus de acuratețe. Singurul domeniu pe care studiile cantitative îl amenință e domeniul erorilor, al afirmațiilor imposibile de susținut pe texte și al generalizărilor fără acoperire. Până recent, adică până la constituirea unor baze de date electronice (biblioteci digitale) și la dezvoltarea unor programe capabile să le interpreteze tot mai complex, cercetătorul nu dispunea de mijloace de a-și testa observațiile empirice cu privire la un larg corpus de texte, fiind nevoit să apeleze la generalizări pripite. Studiile cantitative nu blochează interpretarea, ci îi permit să se dezvolte în jurul unor premise ceva mai concrete.

Și da, s-ar putea ca aceste studii statistice să submineze câteva metanarațiuni dominante ale istoriei literare românești: aceea că imaginarul rural a dominat începuturile romanului românesc, că interbelicul a însemnat o mutație irevocabilă dinspre obiectiv spre subiectiv în roman, că anii '80 în poezie au reprezentat o destituire a limbajului abstract în favoarea celui concret și multe, multe altele... Tineri cercetători prezenți în paginile acestui dosar au început deja să chestioneze o parte din aceste ipoteze „tari” care au vertebrat studiile literare românești decenii întregi.

Alex CIOROGAR

Cum să citești autori de la distanță: *Distant Reading & Authorial Ecologies*

Indiferent de domeniu, nevoia specialiștilor de a cartografia „stadiul actual” conduce, de cele mai multe ori, la o altă dificultate, și anume la incapacitatea experților de a conștientiza că nu există nicio disciplină, teorie ori metodologie care să fi fost inventată peste noapte. E un *fallacy* care tinde să privilegieze contemporaneitatea în defavoarea tradiției. Observația e și mai relevantă dacă realizăm că problema rezidă în lipsa de comunicare a comunității științifice. Chiar dacă nu ne place să recunoaștem, munca de cercetare a fost mereu colaborativă, mai ales în spațiul umanioarelor. Singura diferență ar fi că lucrurile sunt mult mai transparente azi.

Două sunt lucrurile de care avem nevoie mai mult ca oricând: 1) noi tehnici de cercetare și 2) noi tehnologii de vizualizare. Mai bine spus, avem nevoie de o nouă alfabetizare în—*horribile dictu*—metodologia cercetării științifice. De ce? Pentru că ce s-a modificat în mod radical e, în cele din urmă, morfologia surselor noastre de cunoaștere sau, dacă vrei, forma obiectului de cercetare, precum și mecanismele ce mediază accesul nostru la acestea. Obiectul muncii a fost transferat, ca să zic așa, de suportul analogic pe cel digital. Însă nu de azi, de ieri: procesul de digitizare a materialului literar a început în urmă cu mai bine de 50 de ani. Circumstanțele—academice, teoretice, politice, economice și ecologice – s-au schimbat însă și, odată cu ele, paradigmele de cercetare.

McLuhan avea dreptate: „the medium is the message”. Un roman tipărit în sec. XIX e ontologic diferit de varianta recent digitizată a romanului respectiv. Totalitatea romanelor tipărite în perioada romantică nu reprezintă echivalentul unei baze de date a romanelor din aceeași perioadă. Sigur că, din moment ce lucrăm cu noi materiale, trebuie să punem noi întrebări sau, de ce nu, să oferim răspunsuri noi unor vechi întrebări. Corpusul digital necesită, bineînțeles, alte instrumente de cercetare. Avem nevoie, așadar, de cadre teoretice pentru a (re)conceptualiza legătura dintre literatură, pe de-o parte, și noile epistemologii investigative, pe de alta.

Mergând mai departe, aș zice că trebuie să distingem între paradigma *world lit*, cercetarea cantitativă, câmpul *Digital Humanities* și faimosul „distant reading”, articulând, totodată, legătura pe care acestea o întrețin cu cercetarea literară. Sociologia lui Escarpit e, poate, cel mai bun exemplu în acest sens. Statistica, pe scurt, nu a fost recent adoptată în cadrul



studiilor literare (opera lui Paul Cornea e reprezentativă în acest sens). Sfera DH poate fi înțeleasă drept aportul analizei computaționale în spațiul științelor umane (și nu doar literare). Interesant e faptul că „lectura la distanță” ar putea fi desfășurată, chiar dacă nu cu puține dificultăți, atât în spațiul vechilor studii literare, cât și în cel digital. Mai important e însă că „distant reading”-ul rămâne simptomatic pentru starea actuală a disciplinei și, în special, pentru mișcarea de îndepărtare a domeniului față de tehnica și implicațiile close-reading-ului și regândirea dinamicii formelor literare în termeni transnaționali, de pildă. O încercare de distanțare, adică, de strategiile de lectură textualiste, formaliste, estetizante ori decontextualizante și, mai ales, de tacticile interpretative impuse de poststructuralismul deconstrucționist sau, de ce nu, față de teroarea metodologică instalată de „Teoria” celei de-a doua jumătăți a veacului trecut: acel melanj discursiv inextricabil - și, de cele mai multe ori, ilizibil - de lingvistică post-saussuriană, psihanaliză lacaniană și *ideology critique* al cărei teribil reprezentant rămâne, probabil, Deleuze. În treacăt fie spus, cred că cele două mari paradigme pot coexista într-o oarecare formă de complementaritate.

Și aici revin la problema colaborării. Nu cred că vom vedea proiecte serioase de distant reading, mai ales în spațiul românesc, atâta timp cât acestea nu vor fi desfășurate în colaborare. Mă refer, adică, la aportul muzeelor, al bibliotecilor și al arhivelor de toate soiurile, dar și la cel al specialiștilor în IT, pe lângă cel al literaților.

Cu alte cuvinte, dacă e să reflectăm asupra utilității studiilor cantitative și, mai ales, a celor computaționale, trebuie să examinăm, înainte de toate, scopul acestora. De ce avem nevoie, așadar, de „lectura la distanță”? Evit răspunsurile meschine (că avem nevoie, spre exemplu, de proiecte DH pentru a primi

finanțare) și discut în continuare câteva motive relevante pentru starea actuală a disciplinei. În primul rând, noua paradigmă ne obligă să regândim sau să conștientizăm faptul că toate alegerile noastre metodologice presupun anumite idei și atitudini mai mult sau mai puțin inconștiente. Felurile în care colectăm informații și modurile în care le selectăm nu sunt niciodată neutre din punct de vedere ideologic. Informațiile (adică felul în care privim și secționăm euristic materialele cu care lucrăm) sunt deja întotdeauna supuse examenului nostru interpretativ. Ceea ce înseamnă că întrebările pe care putem să le ridicăm depind de felul în care reușim să structurăm aceste date. Inversând argumentul, implicațiile etice și epistemologice ale cercetării sunt determinate de felul în care inventăm tipurile de informații de care avem nevoie. O doză suficient de mare de subiectivitate domină, așadar, felul în care alegem să reprezentăm ori să vizualizăm noile forme de cunoaștere.

Fie că e vorba de *distant reading* (Franco Moretti), *macroanalysis* (Matthew L. Jockers) ori *cultural analytics* (Lev Manovich), cert e că una dintre cele mai mari diferențe ale studiilor digitale e, desigur, scara la care se lucrează. La fel de important e faptul că deciziile îi aparțin, în fond, cercetătorului—sau echipei—și că ele trebuie justificate. Alegerea informațiilor pe care le procesăm și modul în care le vizualizăm articulează natura întrebărilor noastre interpretative. Ceea ce înseamnă că rezultatele sau răspunsurile pe care le căutăm vor fi mereu influențate de alegerile preliminare pe care le facem. Ideea e, pe scurt, că nu există adevăruri care așteaptă a fi descoperite în aceste corpusuri. Spre exemplu, tehnicile computaționale nu pot da seama de calitatea sau valoarea unui text, dar pot ajuta la descoperirea cantităților care fac diferența dintre o așa-zisă „capodoperă” și majoritatea textelor „ratate” (sau ceea ce Margaret Cohen numește „the great unread”).

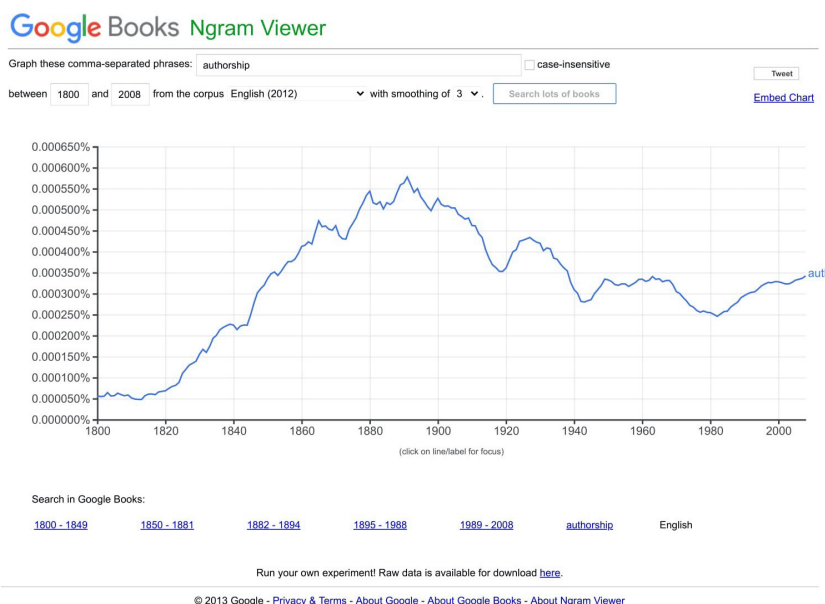
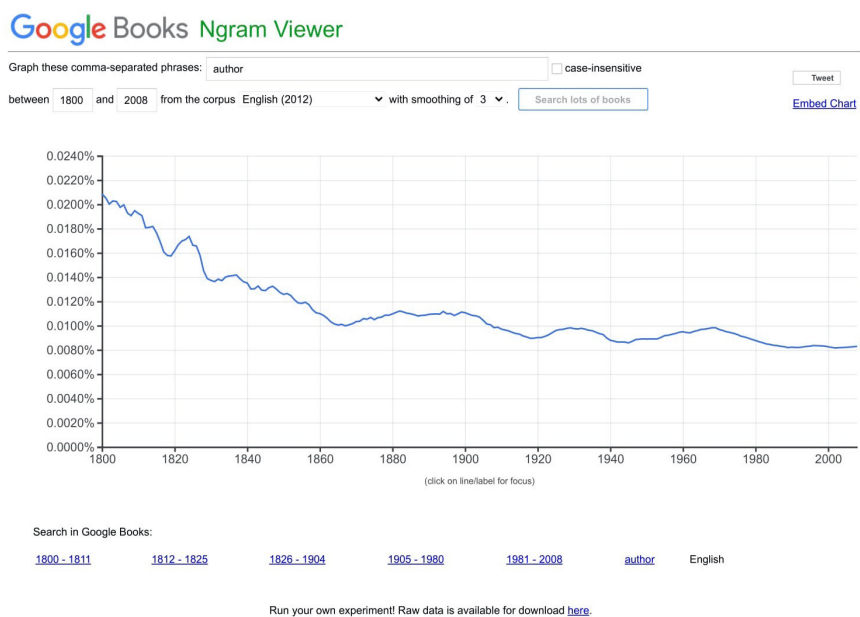
În fond, s-ar părea că ajungem să deconstruim numere, hărți, grafice, rețele, statistici și arbori în loc de texte, tocmai fiindcă acestea indică sau relevă concepte, tendințe și, cum ziceam, propriile noastre prejudecăți. DH reprezintă, așadar, un câmp interdisciplinar, dar și o nouă metodologie. E vorba de reinterpretarea demotică a literaturii prin ochii cititorilor care nu și-au însemnat experiențele de lectură, dar și de experiența unei pleiade de autori care nu au reușit să influențeze structurile dominante de putere. E despre poveștile pe care nu am știut să le ascultăm și despre argumentele pentru care nu am avut până acum dovezi.

Ipoteza mea e că „literarul” a fost mereu un conglomerat de ecosisteme: relații, practici, materiale, persoane, instituții, afecte, idei, discursuri (lista poate continua la nesfârșit). Cel mai are avantaj al lecturii la distanță e tocmai faptul că ne permite să facem un pas

în spate și să realizăm că întreaga aventură, dacă pot să spun așa, ar trebui regândită în termenii unei ecologii. De ce? Pentru că e vorba de concursul mai multor discipline (informatică, filologie, istorie, geografie, statistică), persoane (bibliotecari, profesori, cercetători, corporații, studenți), procese (arhivare, colectare, selecție, digitizare, vizualizare, procesare, interpretare, design) și obiecte (cărți, jurnale, articole, baze de date, imagini, instrumente, soft-uri, relații, rețele, noduri, scanere, computere, clădiri, organizații).

Închei cu o foarte simplă și scurtă ilustrație. *The Google Ngram Viewer* le permite utilizatorilor să investigheze uzajul cuvintelor din limba engleză, folosind, bineînțeles, corpusul din proiectul *Google Books*. Cu ajutorul celor două grafice de mai jos se poate ușor confirma, în primul rând, că perioada romantică nu e alta, desigur, decât cea a sacralizării ideii de autor,

în sec. XIX, când cultul personalității individuale și al eului romantic dăduseră naștere figurii geniului. Cu toate acestea, nu e greu de văzut nici faptul că ideea de auctorialitate capătă avânt doar la sfârșitul aceluiași secol XIX: centrală e trecerea, adică de la „author” la „authorship” sau de la „autor” la „auctorialitate”. Cea din urmă reclamă instituționalizarea scriitorului și profesionalizarea acestuia prin recunoașterea socială a autorității sale. Cu alte cuvinte, apariția autorului profesionist, în perioada *fin de siècle*, reprezintă, între altele, și începutul procesului de comercializare a literaturii în epoca victoriană. Relevantă e aici metamorfoza ce are loc de la portretizarea scriitorului ca poet inspirat (la Wordsworth, Coleridge, Keats și Byron, în sec. XIX) la figuralizarea prozatorului ca antreprenor (Anthony Trollope, Thomas Hardy, să zicem, ori Henry James, la sfârșitul sec. XIX).



Alexandru MATEI

Studiile cantitative ca redesign critic

Analiză cantitativă / umanități digitale: pare o poveste nouă, poate să pară o revoluție, poate să pară o păcăleală. Studiile literare aveau însă mare nevoie să lanseze o știre, să facă un eveniment. Și dacă nimeni n-a răspuns până acum articolului lui Mircea Martin din Observator cultural, *Exilul literaturii* (din noiembrie 2019, <https://www.observatorcultural.ro/articol/exilul-literaturii/>), asta se întâmplă pentru că a intervenit poate, între două practici de studii literare, un soi de fâșie Gaza; nu un zid, dar un teritoriu de frontieră pe care nu-ți vine să-l străbați, neștiind dacă vei fi primit pe teritoriul celălalt. O răceală care-i încă mai evidentă atunci când practici critice individuale se opun celor instituționale la chiar locul de muncă.

Voi spune doar în trecere cât de importantă și dureroasă mi se pare trecerea de la studiul literaturii în cadrul unei teleologii naționale la studiul ei din, cum s-ar spune, „alte motive”. Pe de o parte, lucrurile chiar așa stau, în sensul în care a venit vremea să poți alege o carte ca și cum alegi o melodie pe care s-o asculți sau un film la care să te uiți, fără umbra de vinovăție pe care ți-o aduce neconformitatea cu „canonul” în cazul literaturii, dar pe care, curios, n-o simți niciodată când asculți muzică. Pe de altă parte, nu cred că am ieșit încă din „metodologia națională”, tocmai pentru că există încă un „noi”, un subiect colectiv, un grup care muncește și trăiește în România. El e tot mai mic, ce-i drept, cercetătorii devin peste tot în lume mai mobili și mai migratori. Cred că ne aflăm într-o altă etapă a „sincronismului”, etapă în care centrul n-a dispărut, dar s-a deplasat și a devenit, ca să zic așa. Acest centru, american cum, e un centru inclusiv, mult mai ecumenic decât era cel francez, deși există și aici, ca peste tot, exces, repetiție, voință de putere etc. Umanitățile digitale (evit să le spun numerice, pentru că am de ales între două centre, unul american și altul francez, știind că cel din urmă e un fals centru) au devenit importante în primul rând ca mijloc de a racordare la practici centrale: Franco Moretti a fost înnoțat DHC la Cluj, iar noua „școală de la Cluj” s-a lansat de câțiva ani prin ceea ce înseamnă mai puțin speculație și singularitate stilistică, ci muncă de echipă, cu relații de echipă, și cu un marketing de echipă, în mica măsură în care studiile literare mai pot avea o piață în România.

Transplant metodologic?

Există în „periferie” o problemă veche legată de sincronism, izvorâtă tot din complexul cultural de periferie, pe care am observat-o nu doar în România, cu ocazia altor cercetări de recepție pe care le-am făcut: problema legată

de fetișizarea metodei. Periferia vrea ca centrul să-i arate calea – sau, dimpotrivă, să demonstreze că direcția venită de la centru (dar de cine „adusă”?) e greșită. Periferia se află mereu într-o stare de euforie/decepție, pentru că investește mult în descoperire/import, și produce prea puțin în termeni de rezultate „sustenabile”. Iluzia teoriei este aceea că nu-i nimic altceva decât o metodă care are nevoie de instrumentele occidentale (aici, know how și apoi softuri) pentru a funcționa și a da rezultatele pe care le dă la centru. Or, calculul e greșit: o teorie nu poate fi niciodată transplantată identic în altă parte – dovadă French theory, despre care a scris recent David Morariu în *Transilvania* (<https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2020/08/06.-David-Morariu.pdf>). Ideea reproducerii e o iluzie. O teorie, preluată și mutate, poate fertiliza, poate produce, dar ea nu se reproduce. Un contraargument nou vine să mă contrazică: cel care spune că, stai un pic, noi nu mai suntem pe vremea lui Heidegger, nu încercăm să devenim Heidegger, rezultatul pe care-l scontăm nu seamănă cu opera lui Noica raportată la cea a lui Heidegger, noi lucrăm. Argumentul e și nu e valabil, mi-a fost avansat de Moretti însuși în interviul pe care i l-am luat în 2016. ”În ceea ce privește raportul dintre mine și Barthes, (...) eu cred că țin de o altă paradigmă. Eu sînt un asin, el era un cal de curse. (...) Ceea ce apare drept colocvial este rezultatul unei munci enorme. Nu cred că Barthes lucra atît de mult la textele lui.” (<https://www.observatorcultural.ro/articol/sentiment-analysis-program-franco-moretti-si-umanitatile-digitale/>).

Ideea de muncă enormă care înlocuiește geniul e foarte atractivă tocmai pentru noi, cei din periferie. Dar aici nu mă leg de cuvinte, la dracu cu ele, știu foarte bine că geniul e un concept istoricizat. Ideea că Moretti e un ins oarecare, deosebit de fiecare dintre noi prin muncă multă – dar atunci nu-i o problemă, vom munci mai mult – e doar o dimensiune a ideii de cercetare pe care științele umane au preluat-o de la cele exacte. E foarte adevărat că modelul clasic al umanioarelor este unul uzat moral. Într-un recent interviu dedicat designului și științei, Peter Galison, un mare filosof al științei, îi declară lui Anne-Lyse Renon (*Design & Science*, PUV, 2020): „nu sunt decât două premii Nobel de fizică decernate femeilor, de mult timp. Și pentru că munca recompensată de Nobel este considerată un efort individual eroic care ține de geniu, atitudinea sexistă la adresa muncii femeilor le-a exclus adesea de la recunoașterea în domeniul științelor” (p. 173). Foarte adevărat. Dar atunci de ce să-i dăm lui Moretti premii, de ce să onorăm numele și individualitatea, și nu echipa, așa cum începe să se întâmple în științe exacte? Cum îi cheamă pe colegii lui, toți nu alcătuiesc un grup? Grupul are un nume, nu putem premia un grup?

Operaționalizare: metodă și stil

Sigur că putem și că, probabil, asta nu va întârzia. Există însă o diferență între, să-i spunem, fizică, și științe

umane, chiar dacă ultimele se digitalizează. Ea ține, deocamdată, de limbaj. Ar fi nedrept să spunem că Moretti e un autor pe care-l citești doar ca să afli și nu pentru designul de scriitură a ceea ce spune. În 2016, cunoscuta revistă *Critique* dedica un număr umanităților digitale, număr care se încheia cu traducerea articolului din 2013 al lui Moretti, din *New Left Review*, *Operationalizing*. Probabil că Alexandre Gefen, coordonatorul dosarului din *Critique*, l-a ales și pentru că este vorba aici despre *Phedra*, de Racine – după cum se știe, Moretti e specialist în literatură britanică. E imposibil să citești un text morettian fără să-i remarci retorica. În cazul acestui articol, autorul preferă suspensul. Operaționalizarea, scrie Moretti, sună urât, și în general are virtualități inventive – sau creative, am spune astăzi – mici. Totuși, hai să vedem dacă o astfel de muncă merită, pare să propună italianul. „Aplicarea” are loc asupra unor tragedii (cinci de Sofocle, cinci de Eschil), ceea ce se operaționalizează este conflictul tragic. Modelul teoretic luat ca reper este cel al *Eстетicii* lui Hegel (Hegel vorbind despre tragedia greacă), iar primul exercițiu – aici Moretti se limitează la *Antigona* de Sofocle – nu demonstrează decât că modelul hegelian e valid, dar că filosoful a insistat prea mult asupra discursului universalizant al Statului, adus de Creon în toate replicile lui adresate diferitelor personaje, când de fapt termenii cei mai frecvenți pe care-i rostește trimit la ideea unei puteri statale coercitive, cu randament dialectic minim. Rezultat dezamăgitor, remarcă Moretti, și trece la un al doilea exercițiu. Acest al doilea exercițiu vine ca urmare a observației că primul exercițiu contabilizase termenii întrebunțați de fratele Iocastei *la scara întregii piese*. Și că, poate, dacă va considera doar schimburile dintre Creon și Antigona, stihomitia, rezultatele vor fi altele. Și ele sunt în sfârșit satisfăcătoare, pentru că la capătul analizei cantitative, Moretti descoperă că nu în miezul conflictului personal central stă sensul anagogic al piesei, conform interpretării lui Hegel, ci în replicile pe care Creon și Antigona le schimbă cu alte personaje. „Obiectivitatea construită” a limbajului tragic nu poate fi demonstrată în schimburile dintre cei doi poli centrali ai piesei, Creon și Antigona, care au doar rolul de a autentifica drama, dar nu de a-i universaliza, spiritualiza sensul.

Ceea ce mi se pare important, și ceea ce aș vrea să pot începe vreodată să cercetez, este rolul de *design* al operaționalizării – *what forms and do*, în termenii unui titlu recent (Patrick Crowley, Shirley Jordan, *What Forms Can Do: The Work of Form in 20th- and 21st- Century French Literature and Thought*, Liverpool, 2020). În cazul acestui articol al lui Moretti a fost vorba mai degrabă de o *close reading*, dar una care pornește de la unitatea de măsură a „spațiului-personaj” – ceea ce reprezintă deja un redesign al textului, tot așa cum încerca metoda structurală să facă. Important a fost apoi argumentul de autoritate, Hegel și, evident, construcția demonstrației, limbajul „colocvial”, prietenos, pe întinderea căruia referințele la Hegel sună *altfel*. Moretti vorbește despre operaționalizare ca re-design al operei/operele/corpusului rezultat printr-o

lectură diferită de cea individual-benedictină, intuitivă și, de la un moment dat încoace, identificatorie, pe care o practicaseră criticii secolului XX. Dar el însuși operează un redesign al altor interpretări de tip structuralist pentru care a fost nevoie de multă muncă. E îndoielnic că Barthes, în *S/Z*, apare ca un cal de curse, iar recent un britanic a demonstrat importanța codului celor patru sensuri ale Bibliei (puse în versuri de Augustin de Dacia în sec. XIII) în interpretarea pe care Barthes o dă nuvelei *Sarrasine* (Bruce Holsinger, *The Premodern Condition*, 2006). Barthes a lucrat foarte mult pe *S/Z*, eseul e rezultatul unui seminar astăzi publicat. Faptul că Moretti îl scoate din joc pe bază de stil demonstrează cât de important este stilul pentru el: dar nu stilul ca fel de a scrie, ci stilul în calitate de operator.

Analiza cantitativă și alte design-uri

Analiza cantitativă nu e bună sau rea. Dacă o citim în felul acesta, polemic, rămânem la nivelul unui context cultural în care adepții ei ne vor convinge că e bună pentru că e nouă, iar dușmanii ei (cei neincluși sau cei care cred că pierd astfel lectura „de aproape”), că e rea pentru că nu e veche. Analiza cantitativă e un mijloc de a redesena literatura, de a face din corpusurile ei noi figuri care, ca figuri, vor face să dureze interesul și mai ales pofta pentru ea. Pentru unii, tocmai acest „ea” pare să creeze depresii, pentru că „ea”, în analize cantitative, nu mai e chiar ea. Aici pot replica simplu: pentru cine citește *Fabrica de geniu* a lui Adrian Tudurachi, devine repede clar că ceea ce găsește în lucrare nu e neapărat „literatură română veche”. Aparatul conceptual la care recurge e suplu și ușor, remarcabile devin însă *figurile* în care mostrele de literatură română veche intră: ele provin dintr-un discurs în același timp hermeneutic și epistemologic, în care se topesc istoria mentalităților și fenomenologia limbajului, și pe care critici francezi mai ales o practică în raport cu corpusuri diferite de cel ales de Tudurachi (Laurent Jenny, Marielle Macé, Gilles Philippe și alții). Titlul însuși trimite clar la o concepție epistemologic-constructivistă, în care geniul, presupus natural, se fabrică în laboratoare culturale, la fel cum „natura” se fabrică în ideologii, iar adevărurile universale științifice în laboratoare. Cartea lui Tudurachi este excepțională în spațiul românesc, dar, din nou, redesignul pe care-l produce pare străin celor „vechi”, iar lipsa unui trend constructivist în studiile literare românești îi împiedică receptarea.

Voi lăsa deoparte dimensiunea sociologică a studiilor cantitative românești, chestiunile legate de raze de putere și de dinamica capitalului simbolic, va fi timp pentru așa ceva. Esențială mi se pare reconfigurarea literaturii ca obiectiv și rezultat – ca și a studiilor literare ele însele. Momentul polemic față de „vechile studii literare” a trecut, deși nevoia unui potlatch dintre noua și vechea generație există și va rămâne, chiar dacă discretă. Doar aici, în refigurarea literaturii și a discursului despre ea se poate reuși sau eșua.

Alex CISTELECAN

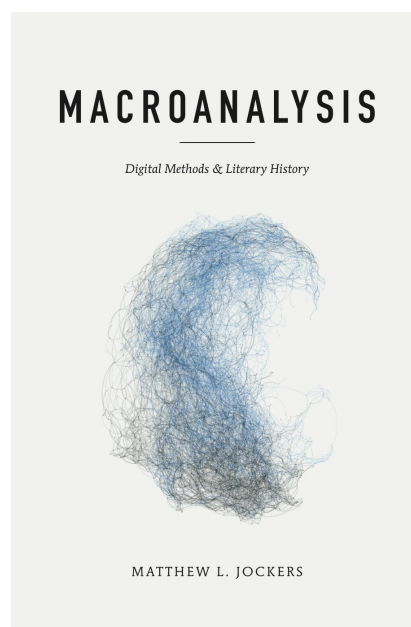
Backtracking Moretti. De la distant reading la estetica marxistă

(partea I)

Într-un articol scris împreună cu Oleg Sobchuk și publicat anul trecut în *New Left Review* – „Hidden in Plain Sight. Data Visualization in Digital Humanities” – Franco Moretti trasa, oarecum surprinzător pentru cel recunoscut a fi „the leading practitioner and theorist of distant reading” (1), un tablou destul de sceptic și critic al evoluției recente a acestui câmp de studii (2). Mai grav încă, problemele de parcurs ale cercetărilor din sfera *digital humanities* păreau, în diagnosticul celor doi autori, a nu fi deloc accidentale, ci ținând cumva de chiar natura și instrumentele definitorii ale acestei paradigme de cercetare. „E greu să te gândești la conflicte în fața unei linii de tendință [trend line], și foarte ușor, dimpotrivă, să-ți imaginezi o „transformare liniștită” a peisajului istoric. Și astfel, deși probabil că nimeni nu voia ca asta să se întâmple, încrederea noastră exagerată în tendințe a evacuat *de facto* conflictul din cercetările de digital humanities, creând o atmosferă ciudată, vag decepționantă, de „Nu există alternativă”. Istoria culturală merită ceva mai bun de-atât”. Mai mult, metoda inerent computaționalistă a *digital humanities* a „impus o asemenea izolare artificială a formelor, încât semnificația lor istorică aproape că s-a evaporat. Forma ca aspectul cel mai profund social al operei de artă: această idee, care părea atât de promițătoare acum o jumătate de secol, a ocolit până acum cercetările computaționale, care s-au scindat între un istoricism naiv și un formalism abstract, de laborator. Un vechi blestem s-a întors sub un nou chip” (3).

Acestea sunt acuzații extrem de grave – specialmente venind din partea decanului și *flag-bearer*-ului recunoscut al acestor studii: digital humanities au sublimat, exorcizat istoria, fie ea și doar cea a literaturii sau culturii, de chiar motorul ei materialist – conflictul, negația – impunând o armonie și un prezent perpetue și prestabilite, o lume platoniciană a formelor supraistorice și pur ideale.

Dacă așa stau lucrurile, două întrebări se impun automat: cât de adevărat este acest verdict, pe care Moretti și Sobchuk îl susțin pe analiza computațională a 60 din cele mai citate studii și articole de *digital humanities*, pentru experimentele lui Moretti însuși în materie de *distant reading* cu instrumente de *digital humanities*? Critica e oare, fie și măcar parțial, inclusiv o autocritică? Și doi: dacă nu e, ce anume salvează



practica și teoria lui Moretti de aceste probleme structurale – dezistoricizare, formalism, conservatorism (armonia *longue durée* presupusă) – ale acestui câmp?

Ipoteza noastră – răspunsul anticipat la întrebările de mai sus – e, pe scurt: 1) nu. Și 2) marxismul. Cu alte cuvinte, cercetările lui Moretti cu instrumentele computaționale ale *digital humanities* scapă, într-adevăr, și atât cât e omenește posibil, adică deloc în totalitate, de incidența acestor vicii structurale ale câmpului. Dar asta doar pentru că, în mâna lui Moretti, *digital humanities* nu este o metodă în sine, ci un simplu instrument, pe care îl abordează și chestionează cu întrebări, problematici dar și presupoziii din afara acestui câmp – și care provin în general din tradiția *Western Marxism*.

Pentru a demonstra aceste două ipoteze, va trebui să purcedem la o reconstrucție genealogică a teoriei și operei lui Moretti, pe care o vom împărți aici pe trei segmente de timp (anii 80, 90 și 2000), atât din motive de digestie mai ușoară a lecturii, cât și din motive mai interne obiectului studiat – pentru că, altfel spus, și ca o altă ipoteză de pornire a textului de față, aceste trei perioade par să corespundă unor momente diferite de cristalizare a gândirii lui Moretti.

„Form as the most profoundly social aspect of the work of art”

Această promisiune a teoriei estetice și literare de acum cincizeci de ani, neonorată, ba chiar trădată, se pare, în ciuda așteptărilor mărețe, de către *digital humanities*, e și ideea aproape fixă de la care pornea Moretti însuși, în anii 70-80, și cu mult înainte de a deveni teoreticianul și practicianul faimos al *distant*

reading. E o idee – sau mai degrabă o problemă – pe care, în fond, Moretti și timpul său o moștenesc din repertoriul esteticii filosofice târzii a marxismului occidental.

Estetica filosofică – sau filosofia estetică – a marxismului occidental reprezintă, se știe, un fel de monstru teoretic. În ambele sensuri, și bun și rău, ale termenului: monstru pentru că e un fel de imposibilitate conceptuală în carne și oase – cum poate exista o teorie estetică, deci o recunoaștere a autonomiei (și legitimității acestei autonomii) a frumosului și formelor artistice, într-o paradigmă în care arta și literatura în general constituie biete elemente (chiar secundare ca importanță, sub politic și cadru juridic) ale suprastructurii, ce nu sunt decât reflecție a bazei socio-economice reale? Dar și monstru în sensul bun – de grozav – al termenului, în ceea ce privește originalitatea și substanța filosofică debordantă a acestor texte târzii ale marxismului occidental, realizarea intelectuală cea mai originală, mai consistentă și mai trainică a tradiției de gândire care-i unește pe Gramsci, Lukács, Korsch de Althusser, Della Volpe și Școala de la Frankfurt. Comentând ponderea reflecțiilor estetice în corpusul de texte al marxismului occidental, Perry Anderson remarcă: „Accentul pe cultural și ideologic în Marxismul Occidental a rămas constant predominant de la început până la sfârșit. Estetica, care de la Iluminism încoace a fost puntea cea mai apropiată a filosofiei cu lumea concretă, a exercitat o atracție specială și constantă pentru teoreticienii săi. Urișa bogăție și diversitate a corpusului de scrieri produse în acest domeniu, cu mult mai bogate și mai subtile decât orice altceva din moștenirea clasică a materialismului istoric, se prea poate să se dovedească a fi în final contribuția colectivă cea mai trainică a acestei tradiții” (4). Să recunoaștem: e măcar surprinzător că, din tot mănunchiul de fire teoretice ale marxismului, secolul 20 avea să ducă la înflorire și desăvârșire nu atât critica economiei politice (care a rămas, în ciuda contribuțiilor ocazionale remarcabile ale unui Mandel, Baran sau alții, cam mereu în urma evoluției obiectului său), nici teoria politică a statului (care, în ciuda contribuției și pionieratului lui Lenin și Trotsky, a rămas terenul – cu Poulantzas sau Jessop – cel mai plictisitor din teoria marxistă), nici analiza istoriografică (care, cu toate reușitele unui Hobsbawm, Thompson sau alții, a rămas încă sub nivelul de complexitate și sinteză al analizelor clasice din *18 Brumar* sau *Istoria revoluției ruse*) și nici, în fine, științele sociale (supuse unui continuu proces de fragmentare și dezistoricizare, după reușitele inițiale ale materialismului istoric sub pana lui Marx și Trotsky). Paradoxal poate, sau poate tocmai dimpotrivă, toate aceste mlădițe teoretice au rămas în cel mai bun caz stagnante, cu toată explozia și avansul lor inițial considerabil (în marxismul „clasic” de până la Internaționala a II-a); în schimb, singura care avea să

rodească spectaculos, chiar ușor mutant, în secolul 20, avea să fie tendința filosofică a *Western Marxism* – cu rădăcini firave în *Manuscrisele din 44* – și care avea să se concretizeze mai ales într-o lungă, întunecată și întortocheată rumație asupra artei, literaturii și esteticului în genere.

De ce toată această evoluție? Ipoteza noastră – a patra așadar la număr (5) – e că există două explicații, sau mai exact un motiv intern și unul extern, pentru această evoluție. Explicația externă e cea care trimite la contextul socio-istoric care formează practic această tradiție de gândire a Marxismului Occidental și care-i dă, implicit, pesimismul său definitoriu: peisajul european instalat după refluxul valului revoluționar din anii 1917-1922, și șocul ireparabil pe care fascismul și restaurația capitalistă triumfătoare aveau să-l reprezinte pentru cei care, ca Lukács, Gramsci și ceilalți, mizaseră totul, și practic și filosofic, pe o reconciliere a teoriei cu practica asigurată de o istorie aflată ferm „de partea noastră”. Dar dispariția promisiunii revoluționare de la orizontul istoriei e doar jumătate de răspuns: în fond, ea permite două posibile strategii de răspuns: fie replierea rezonabilă, reformistă pe status quo, și abandonarea maximalismului declarat utopic de-acum – strategie care avea într-adevăr să fie dominantă în sfera partidelor socialiste și comuniste, dar și printre cei mai mulți tovarăși intelectuali de drum decepționați de bolșevism; fie, dimpotrivă, păstrarea, cumva – prin sublimare, deturnare, ambiguizare, culturalizare, mitologizare, oricum – a promisiunii revoluționare sau emancipatoare, de reconciliere a teoriei cu practica și a subiectului istoric cu obiectul istoriei sale, dar în afara și în ciuda istoriei de-acum evident iremediabil cinice și contrarevoluționare, și anume în sfera – de-acum autonomă cumva, căci altfel la ce bun citadela – a literaturii și artei. Ceea ce, în mare și foarte *grosso modo* vorbind, avea să fie strategia de răspuns a tradiției filosofice a marxismului occidental: turnura sa culturalizantă și estetizantă este, așadar, răspunsul său specific – dialectic fără doar și poate: de fidelitate față de Istorie prin negarea istoriei – la dezastrul obscur al valului revoluționar din anii 1920 (6), iar misterul acestei raportări, formula combustiei sale interne e cumva conținută în această sintagmă morettiană – de fapt lukácsiană – a „formeii drept cel mai social aspect al operei de artă”.

Vom reveni pe parcurs la sensurile, promisiunile dar și limitele acestei formule, așa cum se resimt ele în marxismul occidental, și cum marchează astfel modul în care teoria și practica lui Moretti preiau ștafeta acestei idei. Pentru început, e mai recomandat însă să vedem în ce fel se manifestă, cum germinează și lucrează concret această idee – deopotrivă profesiune de metodă și orizont asumat – în textele lui Moretti însuși.

Anii 80: *Signs of Bildungsroman*

Cele mai importante lucrări ale lui Moretti din anii 80 sunt volumele *Signs taken for wonders* (7) și *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture* (8). Din perspectiva „teoreticianului și practicianului” de mai târziu al *distant reading*, analizele de aici, combinând metodele tradiționale ale criticii și teoriei literare – *close reading*, analiză hermeneutică, interpretare sociologică și speculație filosofică – par a ține de un trecut demult depășit. Și totuși continuitățile cu cercetările de mai târziu sunt cel puțin la fel de frapante și relevante ca și rupturile de metodă și paradigmă.

Iar în capul listei acestor continuități stă, după cum o demonstrează imediat *Introducerea* la *Signs*..., dar și deschiderile conceptuale și programatice ale mai tuturor eseurilor incluse în aceste volume, aceeași problematică a formei ca aspectul cel mai social al operei de artă, și implicita nevoie a unei sinteze – rămâne de determinat de ce natură va fi aceasta: simplă conjuncție și coexistență a două aspecte și problematici altfel separate (formele literare autonome și determinația socio-istorică) sau magică fuziune a celor două într-o nouă perspectivă ce le suprimă-și-conservă, *aufgehoben* în chip aproape hegelian.

„Cunoașterea contextului socio-istoric al unei opere sau gen literar”, anunță aici Moretti, „nu e un „extra” ce trebuie ținut în marginea analizei retorice..., [ci ea] furnizează punctul de plecare pentru interpretarea însăși”. Cu toate astea, între cele două – analiza retorică și științele sociale – nu există o legătură liniară și predictibilă, un izomorfism. De aici, în fond, și misterul pe care eseurile lui Moretti – nu doar din acea perioadă – încearcă în mod repetat să îl elucideze de atunci: dacă între cele două aspecte există o convergență sau o similaritate, deși nu e o relație de cauzalitate sau reflecție, ce poate fi? Dacă formele literare și istoria lor nu sunt simplul efect sau expresie „în ultimă instanță” a bazei socio-istorice reale, și totuși în autonomia lor reflectă ceva din structura socială și istoria concretă, ce relație există aici? Răspunsul, evident, nu vine imediat, căci în fond diferitele eseuri din aceste cărți sunt tot atâtea încercări de aproximare a acestei relații misterioase – de autonomie și dependență – a literaturii față de istorie și societate. Deocamdată măcar problema a fost fixată: „Principala problemă a criticii literare care încearcă să fie o *disciplină istorică* în toate sensurile este să facă dreptate ambelor aspecte ale obiectelor sale: să elaboreze un sistem de concepte care e totodată istoriografic și retoric. Aceasta i-ar permite să realizeze o dublă operație: să feliereze în segmente continuumul diacronic reprezentat de întregul set al textelor literare (sarcina strict istorică), dar să îl feliereze în conformitate

cu criteriile formale care țin de *acel* continuum și nu de altele (sarcina strict retorică)” (*Signs*, p. 9).

Această problematică și această încercare nu sunt însă, recunoaște deschis Moretti, ceva absolut nou. „În mare măsură”, spune el, „un astfel de aparat teoretic există deja. El este centrat pe conceptul de „gen literar”. Nu cred că e întâmplător că, în secolul 20, cele mai bune rezultate ale criticii istorico-sociologice se găsesc în lucrări care încearcă să definească legile interne și extensia istorică a unui anumit gen: de la roman la Lukács la drama barocă la Benjamin, de la tragedia clasică franceză la Goldmann la sistemul dodecafonic la Adorno”. Nu e însă întâmplător nici că toți autorii citați aparțin cu toții tradiției marxismului occidental. Și într-adevăr, după cum se dezvăluie imediat mai jos, inspirația directă recunoscută pentru investigația lui Moretti sunt câteva pasaje din *Istoria dramei moderne* (1911) a lui Lukács, care sună realmente morettian: „cea mai mare eroare a analizei sociologice a artei este: în creațiile artistice ea cercetează și examinează numai conținuturi, trasând o linie dreaptă între acestea și relațiile economice existente. Dar în literatură ceea ce e cu adevărat social este forma”. Și, dintr-o conferință din 1910: „Sinteza istoriei literare e unificarea într-o nouă unitate organică a sociologiei și esteticii... Forma e sociologică nu doar ca element ce mediază, ca principiu care leagă autorul de cititor, făcând din literatură un fapt social, ci și în relația sa cu materialul ce trebuie format...” (Lukács, citat la pagina 10) (9).

Dar dacă problematica și conceptul însuși a unei istorii sociale a formelor literare autonome sunt preluate de Moretti direct din estetica marxistă a genului literar, trebuie spus totodată că preluarea nu e lipsită de o anumită prelucrare a materialului astfel pasat. Dacă teoria marxizantă a genului literar e modelul cel mai apropiat pentru ceea ce încearcă să facă Moretti, există totuși și niște limite sau probleme ale acestui model. Nu e prea clar însă imediat care sunt acestea, dar ele se vor preciza pe parcursul studiilor din volum. Două par să fie aceste limite: mai întâi, că, în mod prea hegelian încă, acest tip de discurs consideră că fiecărei epoci istorice îi corespunde un singur gen sau formă literară privilegiate – pe când, așa cum va arăta Moretti în analizele particulare din cele două volume, aceste forme și genuri sunt mult mai diverse și ceva mai micro pentru fiecare epocă, sau măcar – așa cum propune ultimul eseu din *Signs* – în anumite scurte perioade de criză și reconfigurare socială majoră (și totuși, cum vom vedea, aceste forme și genuri literare nu sunt chiar atât de diferite și plurale nici la Moretti, în măsura în care toate trimit la un același tablou general al istoriei, la o aceeași metanarațiune marxizantă bătută în cui și față de care întrețin un raport de funcționalitate – vom reveni însă mai jos asupra acestui aspect); în al doilea rând, limita

teoriilor „genului literar” din marxismul occidental pare a fi tentația lor monistă: reflexul pare-se incontrollabil de a reduce în cele din urmă paralelismul formelor autonome și al realității socio-istorice la o determinație și expresie în ultimă instanță a celei din urmă: în contra acestui monism care bănuiește estetica marxistă, în ciuda declarațiilor sale de autonomie a formelor culturale, Moretti va propune un dualism, în care cele două planuri rămân, măcar parțial, separate și autonome, chiar dacă, paradoxal, măsura și principiul autonomiei formelor sunt date sau corespund întotdeauna bazei socio-istorice reale (10). Cu alte cuvinte, și așa cum vom vedea mai detaliat mai jos, investigația lui Moretti depășește – așa cum și își propune – „monismul” presupus al acestei paradigme (critica marxistă, dar și cea freudiană) înlocuindu-l cu adevăratul lor „dualism”. În ce privește estetica marxistă, ea este modelul recunoscut drept cel mai apropiat, dar ea trebuie pe de o parte de-hegelianizată (genul nu e unul singur, nu e esența culturală a epocii sale) și, pe de altă parte, dez-economicizată, de-materializată (genul nu e expresia *imediată* a epocii sale). Mai puțin Hegel și mai mult fetișismul mărfii (adică autonomie *reală* și *eficientă* a formelor): dar nu erau chiar acestea motourile și programul oarecum paradoxal – căci fetișismul mărfii, cum observa Althusser, pare fix esența hegeliană a marxismului – tradiției marxismului occidental?

Oricum ar fi, „o istorie a literaturii construită în jurul conceptului de gen va fi totodată mai „lentă” și mai „discontinuu” decât cea cu care suntem obișnuiți...”. (*Signs...*, p. 12). Ea presupune, spune Moretti, o istorie literară mai aplecată pe „longue durée”, la antipodi față de predilecția pentru istoria evenimentială a criticii literare actuale. Totodată și din aceeași cauză, acolo unde critica și istoria literară actuale tind să studieze doar excepțiile literare, „capodoperele” și nu au o viziune asupra „literaturii normale”, *average*, tocmai din cauza predilecției lor pentru spuma istoriei evenimentiale și indiferența față de marile structuri istorice din fundal, o sociologie a genului – sau mai exact a formelor – literare așa cum își dorește Moretti trebuie să își asume sarcina de a cartografia și interiorul acestor continente, marea masă de literatură care, tocmai, nu face decât să respecte fidel codurile de gen fără a-i sparge tiparele. Un argument, acesta, să remarcăm, care câțiva ani mai târziu avea să fie unul din principalele argumente mobilizate în sprijinul turnurii spre *distant reading* – faptul că trebuie să cartografiem în sfârșit și interiorul continentelor literare cărora critica și teoria literară de până acum abia de le-au deslușit coastele, și că pentru asta avem nevoie de o metodă și de instrumente care să ne permită să citim *în masă*, deci altfel – dar care încă, în anii 80, nu presupune neapărat ca soluție *distant reading*-ul, ci se mulțumește încă cu instrumentele și conceptele tradiționale ale criticii și lecturii „apropiate”.

Doar că, desigur, la Moretti nu avem doar aceleași biete instrumente și concepte tradiționale ale criticii și lecturii „apropiate”. Chiar și când sunt, măcar nominal, aceleași – și sursele de inspirație sunt multe și asumate: pe lângă fundalul marxist deja citat, Simmel (vom reveni mai jos la această însoțire bizară), Polanyi, Darwin, formalismul rus –, în mâna lui Moretti ele sună mereu proaspăt, ingenios, delectabil. Această evidență de lectură trebuia confirmată, pentru a nu absolutiza – cum ele nici nu își propun – eventualele comentarii critice sau obiecții formulate mai jos.

Să începem atunci – a câta oară? – cu aspectele metodologico-strategice mai întâi, urmând a vedea apoi la lucru tacticile în analizele particulare din volum, și să sărim deci direct la sfârșitul volumului *Signs taken for wonders*, la eseul „On literary evolution”, pentru că el e, cumva, osia paradigmatică ce ține laolaltă atât eseurile din acest volum, cât și scrierile lui Moretti în general din această perioadă – și mai ales cele două volume discutate în această secțiune.

Eseul propune o schemă și explicație – un model – darwinist al evoluției literare. Acest model se opune modelului dominant în teoria și critica literară, chiar și în cea materialistă, și care e mai curând, spune Moretti, unul lamarkian: un model în care variațiile din istoria literaturii sunt „orientate, direcționate și predispuse la adaptare, anticipând cumva cursul evoluției” (p. 262) – ceea ce, desigur, corespunde cumva teoriei încă hegeliene a genului literar. „O astfel de idee de istorie e de fapt destul de răspândită, și are chiar recomandări materialiste impecabile... dar mi se pare un vis hegelian implauzibil (și indezirabil). Tocmai în vederea materialismului propun aici să o înlocuim cu un dualism darwinist; cu o teorie care separă istoria literară în două jumătăți, în două faze separate. Contingența va fi singura activă în prima fază, în care sunt generate variațiile retorice; și necesitatea socială va prezida în faza a doua, în care variațiile sunt selectate istoric” (p. 263). Modelul este testat și confirmat de o analiză a evoluției romanului european din a doua jumătate a secolului XVIII până la începutul secolului XX – în general intervalul de timp pe care se mișcă analizele lui Moretti: între revoluția industrială și Franceză pe de o parte, și cea din Octombrie pe de altă parte – în care, simplificând și schematizând desigur la maxim, pattern-ul de evoluție pare a fi: „romane/roman/romane”:

„Geneză, succes, problematizare... [După geneza din secolul al XVIII], romanul ajunge la cel mai înalt punct de autonomie estetică și influență socială în cursul secolului al XIX-lea. Atunci începe să se comporte ca un gen în sensul tare – reproducându-se în mod abundent, regulat și fără prea multe

variații. Ceea ce înseamnă însă totodată că, dacă ne concentrăm pe un alt set de trăsături, curba noastră de evoluție s-ar inversa: căci în ceea ce privește multiplicitatea formelor sau experimentelor narrative, romanul ajunge în secolul al XIX-lea la nadir, la cel mai jos punct din istoria sa. E o epocă monodică, mărginită de două polifonice... Romane/roman/romane. O secvență inexplicabilă, conform procesiunii hegeliene solemne îndrăgite de istoria literară: o singură formă odată, o formă după alta, fiecare prezervând-o pe precedentă și generând-o pe următoarea. În schimb, secvența e un scenariu darwinist tipic: câmpul se deschide la o multitudine de posibilități, apoi se îngustează când o presiune externă selectează una și le decartează pe celelalte, după care se deschide din nou către o nouă multiplicitate..." (*Signs...*, pp. 263-264).

Importanța acestui model darwinist de evoluție a literaturii nu poate fi subestimată. Schițarea sa îi permite, mărturisește Moretti, să se

„îmbarce încă o dată către acel de neuitat El Dorado, o istorie materialistă a literaturii. Secvența de variații și selecție poate funcționa într-adevăr ca noul model ilustrativ, arătând momentul în care relațiile sociale îi permit sistemului literar să urmeze propriile sale experimente libere – și momentul când, dimpotrivă, ele cer de la el o funcție tot mai strict și precis definită... Un astfel de model ne poate oferi o soluție la problema cu care orice sociologie onestă a literaturii a trebuit să se confrunte: de ce formele literare nu sunt niciodată atât de „funcționale” pe cât ne-ar face să credem istoria socială – de ce sunt ele întotdeauna cumva pe lângă, dezechilibrate, opace?... Aș sugera un răspuns mai prozaic: asemenea „imperfecțiune” sociologică se datorează faptului că presiunile sociale sunt active doar în *jumătate* din istoria literară. În manieră darwinistă, contextul poate selecta formele – dar el nu le poate genera. Formele dominante, așadar, ca și ideile dominante, nu sunt tocmai formele clasei dominante: ele sunt formele pe care clasa dominantă le-a selectat – dar fără să le fi produs însă” (pp. 265-66).

Acest model de evoluție a literaturii, care reușește să împace astfel autonomia formelor literare cu determinarea socio-istorică, alocând fiecăreia secvențe diferite ale istoriei, e fără doar și poate unul extrem de fertil și ingenios (11). Cele trei comentarii critice de mai jos nu pretind deloc a știrbi din aceste merite, ci eventual doar a le preciza suplimentar.

Mai întâi, dacă așa se prezintă schema de evoluție a literaturii – forme/formă/forme – atunci acest model, care trebuia să probeze că Hegel s-a înșelat, arată de fapt că el a avut dreptate, cel puțin pentru evoluția de până la el a literaturii, care e o perfectă sinteză a formelor în Forma supremă a *Bildungsroman*-ului – și ce *Bildungsroman* mai tare decât *Fenomenologia spiritului* (12)? Într-adevăr, narațiunea sa nu anticipa pulverizarea ulterioară a formelor literare odată cu criza societății burgheze de la finalul secolului al XIX și începutul secolului XX; dar acest moment, mai ales dacă e urmat de o nouă fază de sinteză, așa cum presupune schema morettiană, e perfect integrabil în aceeași poveste hegeliană. Pluralitate autodeterminată a formelor / sinteză determinată social / nouă pluralitate autonomă a formelor / nouă sinteză determinată social – această schemă darwinistă nu e tocmai o alternativă la modelul hegelian clasic al tezei/antitezei/sintezei; diferența e doar că cele două modele/secvențe își aleg puncte diferite de plecare – pluralitatea pentru Moretti, unitatea imediată a pozitivului la Hegel – dar în secvența lor desfășurată – unu/multiplu/unu/multiplu – ele sunt identice. Ce face modelul lui Moretti e cel mult să precizeze mai bine mecanismul antitezei și sintezei: prima nemaifiind o confruntare între doi opuși, ci o pulverizare a formei unice; iar a doua nemaifiind o „simplă” reconciliere între doi opuși ci o selectare a unei singure forme noi, dar tocmai pentru virtuțile ei *reconciliatorii*, de readaptare a literaturii la societate și a societății la ea însăși.

A doua observație riscă să pară și mai răutăcioasă, deși nu face decât să o continue pe cea de mai sus. Dar, într-un fel, chiar este răutăcioasă, pentru că ce acuză ea este efectul inevitabil al oricărui model de evoluție istorică: modelul însuși devine unul anistoric și predeterminat. Ceea ce înseamnă că acel El Dorado al istoriei materialiste a literaturii pe care îl caută Moretti riscă să devină nu atât pământul făgăduinței materialismului istoric, ci mai curând El Goulago al materialismului dialectic: o schemă mecanică, rigidă și prestabilită de evoluție istorică. E adevărat, e o schemă strâns dialectică în care totuși chingile determinației socio-istorice se relaxează cu totul în unele scurte perioade de maximă înflorire a formelor și libertate experimentală în literatură; dar aceste scurte momente de îndeterminație social-istorică și autonomie a formelor literare sunt, totuși, determinate în ultimă instanță de realitatea socială – de criza profundă pe care aceasta o traversează și care-i lasă literaturii un nesferat spațiu de joc și autonomie, până ce societatea se reasează și un singur nou gen dominant va fi premiat ca cel mai „funcțional”, adaptativ, reconciliant. E, de asemenea, adevărat, așa cum observă Moretti, că factorul socio-istoric nu e „atotputernic”, că nu poate alege și impune, creând de la zero, genul și forma hegemonice, ci trebuie să se mulțumească cu variantele pe care literatura le

produce în mod autonom și să aleagă doar dintre ele forma ce va defini noul gen. Dar totuși, criteriile acestei selecții și, deci, criteriile care vor decide ce anume înseamnă „valoarea” literară și canonul cultural al noii faze de stabilitate sunt pur funcționale și instrumentale contextului socio-istoric. Heteronomia, pe scurt, pare a fi în continuare baza pe care se proiectează orice autonomie pasageră a formelor literare.

Și o a treia observație, în ce privește soluția lui Moretti oferită aici la problema: autonomia formelor și determinația socio-istorică. Soluția lui Moretti e, spuneam, ingenioasă, tocmai pentru că e cumva parțială sau oblică: în schema sa, autonomia formelor literare există, fără doar și poate, dar numai în perioadele de criză socială și reșezare a formelor culturale – adică, altfel spus, autonomia literaturii există doar atunci când nu prea are formă – când dimpotrivă există doar o variație potențial infinită (căci nimic nu o mai mărginește) a diverselor experimente literare; în schimb, există cu adevărat o formă literară – un singur gen dominant – doar atunci când aceasta nu mai are nimic autonom, ci servește doar funcțional contextului socio-istoric.

La aceste observații s-ar mai putea adăuga și o a patra – mai curând o problematizare: secvența din evoluția romanului prin care Moretti își ilustrează aici teoria darwinistă – sfârșit de secol XVIII: cele două revoluții moderne: variație liberă a formelor romanești // secolul XIX: stabilitate și triumf al societății burgheze: domnie unică a Bildungsroman-ului // prima parte a secolului XX: revoluție comunistă, ascensiune a fascismului și criză a capitalismului: nouă explozie de variație liberă a formelor literare – pare să fie oferită doar ca un exemplu ilustrativ printre altele posibile; însă atât în eseu despre evoluția literară, cât și în mai toate analizele din volum, secvența pare să fie singurul exemplu sau singurul domeniu de aplicabilitate a tezei. Altfel spus: dacă e adevărat că Moretti adaugă la secvența la care se opriese estetica hegeliană un nou moment de variație a formelor și libertate experimentală – momentul modernismului și avangardelor –, cu ce anume se continuă apoi lanțul darwinist, care e noua formă dominantă pe care istoria a selectat-o în secolul ce ne desparte deja de acest moment? Or, în această privință – a aplicabilității modelului darwinist pe istoria noastră cea mai recentă, dacă nu chiar pe contemporaneitatea imediată – Moretti nu neapărată că nu spune nimic, dar o spune într-un mod mult mai speculativ și aluziv decât o face, aplicat și metodic, atunci când vorbește despre secvențele clasice ale acestei istorii a literaturii. În acest sens, atât eseu final despre „Evoluția literară”, cât și mai toate analizele din *Signs...* respectă cam același pattern: întâi un *close reading* – foarte *close*: pe maxim 2-3 exemple literare – ce discută o anumită formă literară din același

segment al sfârșitului sec. XVIII – începutul sec. XX (literatura detectivistă, drama modernă, *letteratura commovente*, literatura horror etc.), urmat apoi de un salt speculativ în contemporaneitatea imediată a culturii de masă și publicității (și apoi eventual de încă unul în esența literaturii și ideologiei în general), care ar reprezenta, de obicei, generalizarea și radicalizarea unora din aceste forme literare preexistente. Asta ar însemna că Bildungsroman-ul epocii noastre e chiar cultura de masă și formele ei specifice, și că acestea ar fi așadar noua formă socială dominantă și noua sinteză a culturii, conform modelului darwinist: dar, cum spuneam, Moretti încă nu problematizează direct în acești termeni și încă nici nu propune nicăieri un studiu la fel de atent al culturii de masă pe cât sunt de pătrunzătoare studiile sale pe marea cultură modernă clasică. Poate și pentru că această teză ar deschide tot atâtea probleme câte ar explica: dacă literatura de consum e forma culturală pe care societatea actuală a ales-o ca să se însărcineze funcțional cu propria-i reconciliere, cum se explică această pasare a ștafetei de la marea cultură modernă la cultura contemporană de masă? Și ce se întâmplă atunci cu cultura înaltă – dacă această opoziție mai are sens: și are, pentru că încă Moretti operează cu un canon foarte restrâns – odată ce societatea nu mai are nevoie de ea pentru propria-i funcționalitate: să putem oare vorbi aici de un nou paralelism, un fel de sincronie a ceea ce în modelul darwinist apare ca diacronie, între o literatură și cultură înalte, libere de-acum să experimenteze formal dar în mod gratuit, fără funcție „adaptativă” căci societatea și-o obține din altă parte; și, pe de altă parte, o cultură de masă complet codificată, tipizată și programată, a cărei monotonie și rigiditate a formelor e expresia directă a funcției sale sociale primordiale: falsa reconciliere. Dar toate aceste întrebări, cum spuneam, rămân mai mult în aer. În ce privește contemporaneitatea sau măcar istoria noastră culturală cea mai recentă, adică: ce vine totuși după 1920 sau 1939? – Moretti alege exclusiv tehnica grăbită a aluziei, analogiei și trimiterii de la distanță, ca și cum nu ar exista încă un text sau un discurs al contemporaneității pe care să stea. „În lumea destul de frenetică a criticii literare, speculația teoretică are același statul simbolic precum cocaina: odată tot *trebuie* s-o încerci”, mărturisește Moretti, preventiv, în introducere. Dacă-i așa, parcursul gândului lui Moretti prin *Signs...* seamănă cu peripețiile – fascinante, negreșit – unui *reluctant yet incurable cocaine addict*, care deși se mobilizează la începutul fiecărui capitol într-o metodă de cercetare literară cât mai empirică și exactă, verificabilă sau falsificabilă, se trezește inevitabil în finalul eseurilor pe cele mai înalte culmi ale speculației teoretice. Și din păcate partea cu contemporaneitatea o întâlnim doar pe aceste culmi.

Acestea fiind spuse în ce privește modelul teoretic general al evoluției literare și limitele intervalului istoric pe care pare să se aplice, să vedem acum cum arată el în punerea sa la lucru, în practica sa – pe care o vom urmări mai ales în studiul „Clues”, despre literatura detectivistică, ce pare să articuleze forma cea mai completă a unui argument – construit deopotrivă din close reading foarte selectiv și, în final, abruptă generalizare speculativă – ce reapare în versiuni sau aplicații diferite în mai toate eseurile din *Signs*...

Eseul despre literatura *policier* pornește de la aceeași idee și problemă a relației de autonomie și reflecție între literatură și socio-istoric, dar în termeni puțin reformulați și urmând o distincție conceptuală propusă de Todorov. O adevărată sociologie a literaturii, afirmă Moretti, trebuie să fie o „analiză funcțională a unui sistem structurat”, ceea ce înseamnă că ea trebuie să sintetizeze cumva opoziția (ireconciliabilă la Todorov) între cele două perspective – structural: în termenii organizării și formelor sale interne; funcțional: ca element constitutiv dintr-un alt sistem [totalitatea socio-istorică]. Autonomie estetică a formelor și reflecție a bazei socio-istorice. Ideea nu e însă de a deduce sau subordona o analiză celeilalte; ele trebuie să lucreze separat – tocmai aici e promisiunea demersului lui Moretti, în această „divergență”, care îl deosebește de critica sociologică actuală, în care analizele structurale confirmă doar premisele sociologice care au fost construite și verificate în alte discipline, și la care cercetarea literară nu contribuie cu nimic în plus. „Ipoteza studiului e că întrețeserea celor două tipuri de analiză, dacă e făcută cum trebuie, *adaugă* ceva la ceea ce știm despre societate, și poate deci contribui la *schimbarea și specificarea* cadrului conceptual al acelor discipline față de care critica literară a fost prea mult timp doar un tribut pasiv”. (*Signs*, pp. 132-3)

Ca aplicație a acestui program metodologic, Moretti desfășoară o investigație asupra literaturii *policier*, în care arată că, în ciuda prejudecăților, ceea ce e determinant pentru sensul acestor povestiri – și toată literatura detectivistă are structura unui *short story*, arată Moretti – nu e conținutul, ci formele lor (13). Și anume: „szujet” și „fabula” din formalismul rus, dar și sintaxa frazei, temporalitatea, personajul Watson (figură a cititorului (14), care cu ingenuitatea lui întârzie deznodământul și încheierea textului), figura detectivului (figura intelectualului dezangajat), rolul și natura cunoașterii științifice etc.. Toată această structură formală este practic neschimbătoare și obligatorie, *de rigueur*. „Literatura detectivistă leagă o noutate continuă a conținutului cu o fixitate perenă a sintaxei... Irelevanța conținutului... e un fapt care cere o explicație. Și e un fapt cultural – nu sintactic – care trădează aspirația la o umanitate *formalizată* și astfel

interșanjabilă: acolo unde ceea ce „suntem” e complet irelevant, pentru că singurul lucru care contează e ceea ce sintaxa socială ne obligă să fim”. (p. 141) Suntem abia la începutul argumentului, dar întrezărim deja capătul său: rigoarea formelor, autonomizarea lor în literatura detectivistă constituie expresia unei lumi istorice în care, cumva, în realitatea însăși, formele și structura s-au rigidizat și ipostaziat ca atare. În spatele formei identice a literaturii detectiviste, tocmai pentru că e indiferentă la conținut, care e permutabil, stă așadar marea narațiune a modernității *qua* criză, reificarea, dezvrăjirea și alienarea (15) societății administrate, în care conținutul individual devine, ca în genul *policier*, doar „ceea ce sintaxa îl obligă să facă”.

Aici, în aceste concluzii la analizele prozei *policier*, e așadar cheia de boltă a întregului demers al lui Moretti din prima fază a anilor 80, soluția mult căutată la enigma: autonomie a formelor literare și determinatie socio-istorică a acestora. Iar răspunsul e că însăși realitatea socio-istorică e una a formelor, sau mai exact a autonomizării și separării formelor de conținutul lor real – adică fetișism generalizat al mărfii. Astfel leagă deci Moretti cei doi versanți – structural și funcțional, sintactic și paradigmatic: forma însăși – structura autonomizată – e istorică, funcțională și socială, pentru că istoria însăși e una a formelor, a devenirii autonome a formelor (în dauna relațiilor sociale pe care le maschează). De-aceia cei doi versanți ai analizei lui Moretti pot comunica – pot fi analogi – fără a fi monocauzali: pentru că realitatea socială însăși produce autonomia formelor, și deci autonomia respectivă e cât se poate de *reală*. În acest sens, cum spuneam mult mai sus, Moretti „depășește” monismul marxist prin ceea ce acesta e cu adevărat – dualism: realitate socială și abstracție reală, socializare reală a producției și fetișism al mărfii, fetișul care e și iluzie și realitate efectivă, eficientă, generatoare.

Să cităm argumentul pe larg, urmând ca după aceea să formulăm câteva comentarii. După un salt destul de abrupt de la literatura *policier* la cultura de masă, și de aici la ideologie în genere (16), în ultimele pagini ale eseului Moretti *lays out the great picture*:

„Trăsătura cea mai caracteristică și funcția principală a ideologiei constă în a efasa procesele sociale care produc acele efecte – realitatea de la suprafață – pe care ea le plasează în centrul lumii sale: în a face anumite fenomene *absolute*. Toate marile simboluri și proceduri formale ale culturii de masă se nasc exact în același fel... Cultura de masă e, astfel, un exemplu desăvârșit de *fetișism cultural*... Autonomizarea culturii, transformarea ei într-o formă obiectivă, capabilă să producă înțelesuri independente de conștiința și voința producătorilor

săi, este adevăratul nucleu al ideologiei: conținutul ei se poate schimba în timp, dar natura ei formală persistă. Mai mult, din acest motiv ideologia, strict vorbind, există numai în capitalism: doar aici legătura dintre oameni – relația socială – este cu adevărat impersonală, abstractă și formală... «Fetișismul pe care Marx l-a asociat mărfurilor economice reprezintă doar un caz special al acestui destin general al conținuturilor culturii» (Simmel)... Procesul de alienare guvernează întregul cadru social... Devenirea autonomă a formelor culturale presupune că ele se dezvoltă conform propriei lor logici specifice și, prin urmare, nu pot fi prezise și reduse din analiza altor sfere sociale. Dacă ele sunt cu adevărat autonome ele nu mai pot fi reconduse la o singură și centrală „cauză-scop” care, la Marx, e procesul de acumulare capitalistă. Ele nu mai pot fi nici deduse din ea, și nici nu o reproduc. Nu sunt construite și nici nu pot fi explicate prin principiul omologiei sau al izomorfismului. Dar asta nu înseamnă că formele culturale se dezvoltă ca o constelație de discursuri cu totul independente... Centrul – procesul de acumulare [a capitalului] – nu mai epuizează totalitatea producției culturale sau sociale, în sensul că nu o mai *asimilează* – dar cu toate astea, el o poate controla întotdeauna pe baza principiului de *funcționalitate* care nu are nimic de a face cu principiul omologiei. Funcționalitatea permite atât *specializarea* diferitelor activități sociale cât și un indice ridicat de *autonomie*... Această linie de gândire ne poartă dincolo de cadrul marxist clasic, în care accentul cade pe nivelarea radicală, pe *reductio ad unum* care e implicită nu atât în „structura economică” per se, cât în formele specifice de acumulare capitalistă” (*Signs*, pp. 152-154).

Ce s-ar putea spune despre acest argument, care țese laolaltă toate firele principale ale gândului lui Moretti din prima sa perioadă (și poate că nu numai) și care, într-o mișcare parcă tipică pentru *Western Marxism*, propune o nouă revenire la intuiția cea mai originală sau profundă a lui Marx – fetișismul mărfii – doar pentru a o radicaliza și generaliza în așa măsură încât să spargem cu ea cadrele marxismului tradițional și să ajungem altundeva – în cazul de față, undeva foarte aproape de Simmel.

Mai întâi, cât privește această re poziționare, trebuie spus că ea îl plasează pe Moretti undeva la mijlocul drumului între marxismul clasic și Simmel (17): dacă, pentru Marx, fetișismul mărfii era nucleul de iluzie reală și necesară pe care se sprijină modul de producție și socializarea sa „asocială” în capitalism, pentru Moretti acest fetișism marxist, al capitalului și al mărfii, deci doar „economic”, este doar un caz particular

pentru diferite procese de fetișizare – printre care și „fetișismul cultural” – specifice societății capitaliste. Pentru Simmel, în schimb, fetișismul mărfii e doar un caz particular pentru o dramă generală a culturii – pietrificarea ei în civilizație, acțiunea mortificantă a formelor asupra conținutului viu al vieții și culturii. Schematizând la maxim: pentru Marx avem un fetișism „economic” specific pentru un singur tip de societate; pentru Moretti mai multe fetișisme – și economice, și culturale – pentru același tip de societate, cea capitalistă; iar pentru Simmel toate fetișismele pentru orice fel de societate, și toate reductibile la o mare dramă a culturii, inerentă în fond chiar obiectualizării ei necesare. E o poziție convenabilă, aceasta, pentru Moretti, pentru că îi permite, pe de o parte, mai multă istoricitate decât lui Simmel, păstrând însă nivelul său de amploare și generalitate – fetișismul mărfii e doar un caz particular pentru mai multe mecanisme sociale similare și paralele; după cum, pe de altă parte, îi permite un nivel mai mare de pluralism sau diversitate decât la Marx – pentru că fetișismele sunt mai multe și mai autonome, în măsura în care servesc funcții diferite în sistemul social capitalist. Cu toate astea, pluralitatea și autonomia acestor subsisteme sociale de fetișizare nu este absolută, în măsura în care ele rămân subordonate „funcțional” „centrului” sistemului – procesul de acumulare. Dar tocmai, această noțiune de „funcționalitate” e soluția căutată: căci ea îngăduie deopotrivă coordonarea sistemului socio-economic cu sfera literară, cât și „specializarea” și „autonomia” acesteia din urmă.

Ceea ce ne conduce la un al doilea set de considerații: dacă acest regim „funcțional” al literaturii pentru ordinea socială e unul istoric, specific capitalismului, ce se va întâmpla după ce vom fi ieșit din această lungă epocă de barbarie? Nu ne referim aici, desigur, la scurta perioadă de criză a societății capitaliste și eventuală tranziție spre altceva, perioadă de mare efervescență a formelor culturale la care se cuvine să ne așteptăm, conform eseului despre evoluția literară. Ci ne referim la noua ordine socială – și deci culturală – de după. Or, în cazul ei, teoria lui Moretti ne permite cumva să ne așteptăm la ambele mari variante posibile: dacă „ideologia, strict vorbind, există numai în capitalism: doar aici legătura dintre oameni – relația socială – este cu adevărat impersonală, abstractă și formală”, atunci ce putem presupune pentru epoca de mâine: fie că, nemaieexistând ideologie și reificare a relațiilor sociale, nu va mai exista nici autonomie a formelor culturale și literatura se va reimanentiza în societate și va fi expresia directă a conținutului viu al acesteia – ceea ce ne duce cu gândul la un fel de realism socialist generalizat, în care, nu întâmplător, *conținutul* – fresca socială emancipatoare – e privit drept esența literaturii, forma fiind în schimb preluată indiferent din cele mai convenționale și interșanjabile variante existente în

tradiția literară (de la romanul și teatrul burghez la fabulele și literatura moralizatoare premoderne); fie, dimpotrivă, odată ce sistemul social nu va mai avea o nevoie funcțională de cultură și literatură, pentru că nu va mai funcționa pe bază de fetișism, acestea vor fi abandonate integral autonomiei lor, de data asta totală pentru că pur asocială, pur hobby și pasiune private – ceea ce seamănă în schimb nu atât cu dictatul realismului socialist, ci cu eferescența in vitro a scenei de *rominimal* și cu frisonul tihnit al triburilor de filateliști. Între cele două scenarii – și par destul de îndepărtate, ca dictatura totalitară de marea comună anarhistă – e greu de spus, prin prisma conceptelor lui Moretti, care ar fi mai plauzibil, în măsura în care ambele speculează tensiunea – diversitate și autonomie într-un același sistem – din chiar noțiunea de „funcționalitate” în relația dintre societate și cultura sa.

Într-un al treilea rând, să ne reamintim puțin ce anume căuta Moretti la începutul eseului despre literatura detectivistă: în locul rolului pur parazitar pe care sociologia tradițională a literaturii îl alocă acesteia din urmă, de a confirma doar cunoașterea pe care o livrează științele socio-istorice, „ipoteza studiului e că întreteserea celor două tipuri de analiză, dacă e făcută cum trebuie, *adaugă* ceva la ceea ce știm despre societate, și poate deci contribui la *schimbarea* și *specificarea* cadrului conceptual al acelor discipline față de care critica literară a fost prea mult timp doar un tributar pasiv”. Cât de adevărată rămâne promisiunea, după punerea ei la lucru? Analizele lui Moretti despre formele literare ale modernității occidentale ne spun oare într-adevăr mai multe, și chiar ceva ce nu știam deja despre această istorie și societate din fundal? Parcă nu foarte multe totuși. Mai toate eseurile din aceste volume respectă cam același tipar, și toate sfârșesc prin explicația funcțională a diverselor forme literare prin trimiterea la contextul socio-istoric general – același capitalism occidental între sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XX –, care context este întotdeauna reconstituit prin marea narațiune, metanarațiunea reificării și alienării lumii moderne în termenii lui Marx, Lukács, Polanyi, sau chiar Weber și Simmel. Perspectivele și criteriile de organizare ale totalității literare ni le furnizează o istorie exterioară pe care o cam știm deja. E și acesta un procedeu tipic marxismului occidental. Așa cum observa la un moment dat Fredric Jameson în legătură cu Adorno (18), și la Moretti capitalismul – metanarațiunea marxizantă a nașterii și decăderii lumii burgheze moderne – e întotdeauna *le point du capiton*, punctul final și faptul brut la care se opresc analizele și care le explică și justifică oarecum retroactiv, ca și cum după rânduri-rânduri de investigație întortocheată și învăluire elaborată a obiectului n-ai mai putea decât să trimiți ostensiv la *die Sachen selbst* și să-nchei cu un clasic: „puteți uita”.

Cu alte cuvinte, în ponderea celor două abordări – narațiunea istorică funcțională și analiza structurală a formelor – cea dintâi, deși mai scurtă ca întindere, dar mult mai amplă ca respirație, sfârșește mai mereu prin a o strivi pe cea din urmă. Atunci când sunt citite pe fundalul marelui lor context istoric – și e mare: capitalismul secolelor XVIII-XX – aceste forme literare diferite (căci într-adevăr nu mai e doar un singur gen, o singură formă de epică per epocă) răspund cumva aceluiași context și par să aibă cam aceeași funcție (19). Funcționalitatea, cum spune Moretti, lasă într-adevăr loc de specializare și autonomie: a literaturii față de socio-istoric, i.e. acumularea capitalului, altfel spus a literaturii în relația sa externă cu sistemul socio-economic. Dar funcționalitatea literaturii și culturii (de masă sau înalte) nu prea permite o diferențiere *internă* a literaturii, căci toate formele ei trebuie să servească aceeași funcție: de a reface cumva consensul și vraja pierdută a lumii capitaliste.

Ceea ce ne conduce la un ultim comentariu (pentru această secțiune): care este, atunci, funcția literaturii – dacă funcționalitatea e cheia condiției sale socio-istorice, dar și a autonomiei sale? O paralelă cu Lukács ne-ar permite din nou să scurtăm mult discuția. În estetica marxistă a lui Lukács, relația dintre societatea istorică și literatura ei e oarecum perfect circulară sau dialectică: pe de o parte, literatura, ca sferă a formelor separate și autonome (20), e parte din mecanismul fetișizant care asigură medierea asocială a societății capitaliste cu sine. Prin natura și condiția sa istorică, literatura modernă e un fetiș. Dar pe de altă parte, funcția ei, sau cel puțin a adevăratei literaturi care e romanul realist modern (21), e una eminamente defetișizantă: de a reconstitui totalitatea socială și astfel de a redezvălui structura de medieri și relații sociale pe care o ocultează și pe care se înalță fetișurile lumii capitaliste. Din această perspectivă, relația funcțională dintre socio-istoric și literatură la Moretti nu e atât răsturnată față de cea lukácsiană, cât ceva mai complicată: „funcția esențială a literaturii e cea de a *asigura consensul*. De a-i face pe indivizi să se simtă „în largul lor” în lumea în care se întâmplă să trăiască, să-i reconcilieze într-un mod plăcut și imperceptibil cu normele ei culturale dominante”, spunea el în introducere, și confirma apoi concret în analizele diferitelor forme – dar și a unicei funcții – ale literaturii moderne. Dar asta înseamnă că, aici, literatura – mare și mică, înaltă și de consum, de la Bildungsroman la cultura de masă și publicitate – are nu atât rolul de a defetișiza realitatea istorico-socială, cât de a revrăji fetișismul ei (de-aici și necesitatea alăturării lui Marx și Lukács cu Weber și Simmel), de a propune o nouă sinteză fictivă, imaginară, a subiectului cu lumea într-o lume iremediabil scindată, reificată, fetișizată. Iar dacă mai există vreo funcție defetișizantă a discursului cultural, aceasta pare să-i revină numai criticului,

singurul care poate reface structura și mecanismul de mediere *prin* autonomizare și separare a formelor specific lumii capitaliste. Criticul ar rămâne, astfel, ultimul *deus ex machina* dintr-un mecanism și un sistem cultural altfel complet funcționale și fetișizante.

Și cu aceasta am ajuns, fără doar și poate, la capătul acestui prim drum – adică în plină fundătură. Căci altfel cum să justificăm faptul că operăm ierarhizări și valorizări între două ficțiuni, între o revrăjire a fetișismului (evident condamnată) și o veritabilă defetișizare (evident lăudabilă)? Dacă, așa cum am spus, funcția literaturii la Moretti e nu atât defetișizantă, cât de revrăjire a fetișismului lumii capitaliste, pentru că trimite la o sinteză fictivă, imaginară și escapistă a totalității sociale, de ce atunci literatura la Lukács ar fi ceva mai mult, ba chiar cu totul altceva – emancipator și eficient în ordinea cunoașterii –, când lumea defetișizată la care trimite sau pe care o schițează e una la fel de fictivă și iluzorie? Singura justificare a acestor duble standarde ar fi să trimitem nu atât la o distincție între două tipuri de iluzie sau ficțiune, ci între două istoricități ale aceleiași promisiuni: pentru Lukács, speranța sau posibilitatea reală a unei depășiri a lumii capitaliste era încă palpabilă în realitatea istorică însăși; din acest motiv, defetișizarea operată de literatură nu era nicidecum doar iluzorie, doar escapistă, ci parte din mișcarea istorică reală de abolire a societății alienate. La Moretti în schimb, cum orizontul posibil al unei lumi postcapitaliste a dispărut – și evident că nu din cauza lui –, orice încercare literară de defetișizare nu e decât o nouă tentativă – mai înaltă sau mai joasă, mai rafinată sau mai de masă – de revrăjire a fetișismului existent. Noroc că mai există critica (marxistă).

Să repornim atunci, înarmați și îmbărbătați de această misiune și acest privilegiu, și să vedem ce peripeții ne mai așteaptă în desfășurarea ulterioară a discursului critic morettian, cu o oprire, mai întâi, în minunații ani 90.

Note

(1) Alan Liu, „Where is Cultural Criticism in the Digital Humanities?”, in Mathew C. Gold (ed.), *Debates in the Digital Humanities*, University of Minnesota Press 2012, p. 493.

(2) Desigur, cele două noțiuni – distant reading și digital humanities – nu sunt tocmai sinonime: distant reading-ul nu e obligatoriu să se folosească de instrumentele și tehnicile computaționale ale *digital humanities*, dar e mult mai practic să o faci; iar digital humanities presupun, de asemenea, mai multe tehnici diferite, pe lângă *distant reading*, deși în cele din urmă putem spune că, cel puțin oblic sau metaforic cumva, toate acestea sunt un fel de distant (computational) readings.

(3) Franco Moretti, Oleg Sobchuk, „Hidden in Plain Sight. Data Visualization in Digital Humanities”, *New Left Review*, no. 118, July-August 2019, pp. 95-96, 105.

(4) Și imediat mai jos: „Definitiv pentru aceste teorii e noutatea lor radicală față de moștenirea clasică a marxismului.

Ele pot fi definite prin absența oricărei indicații sau anticipări a lor în scrierile fie ale tânărului Marx, sau ale moștenitorilor săi din Internaționala a Doua”, Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism*, NLB 1976, p. 78.

(5) Nu neapărat originală. Ea seamănă, cel puțin în ce privește explicația „externă”, cu verdictul lui Perry Anderson *Considerations on Western Marxism*.

(6) Tot așa cum se poate argumenta că gândirea lui Moretti e, la rândul ei, formată și infuzată de experiența amară a sfârșitului mișcărilor din 1968 – acest fond pesimist comun, alături de predilecția pentru speculația de teorie literară, fiind ceea ce-l poate încadra pe Moretti în descendența și continuitatea tradiției Western Marxism, pe lângă, desigur, obsesia comună pentru ideea formei ca suprem aspect social, de care se ocupă textul de față. În fond, unul din textele cu care tânărul Moretti (născut în 1950) debutează în decada peste care sărim aici – anii 70 – este o analiză (la patru mâini, împreună cu Paolo Flores d'Arcais) a declinului mișcărilor de protest, precum și a efectelor și perspectivelor politice pe termen scurt (alegerile din 1977) din Italia. Dacă e să întindem și mai mult coarda continuităților ideatice, putem spune că în diagnosticul pe care-l dă eșecului mișcărilor revoluționare din Italia, textul identifică tot o problemă sau problematică de autonomie (fertilă odată, dar vicioasă de la un punct, deci dialectică) a formei de reprezentare – doar că e vorba de reprezentarea politică de astă dată: „Dacă e să izolăm o slăbiciune crucială a stângii revoluționare italiene în întregul ei, e subestimarea luptei *politice*. În acest aspect, ea reflectă cea mai importantă caracteristică a mișcărilor din 1968-69: apariția bruscă a unor mișcări de masă care au devenit rapid independente atât de instituțiile politice burgheze de mediere, cât și de mișcările muncitorești tradiționale... Astfel, deformarea politică pe care a indus-o 1968-ul a fost încrederea excesivă nu atât în „spontaneitatea” revoluționară, cât în „autonomia” ireversibilă a mișcărilor de masă”. („Paradoxes of the Italian Political Crisis”, *New Left Review*, no. 96, March-April 1976, p. 46).

(7) Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms*, Verso, 1983; aici vom cita din ediția revizuită și adăugită de la Verso din 1988.

(8) Franco Moretti, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London, 1987.

(9) După cum precizează imediat în text, Moretti se revendică de la un foarte tânăr Lukács, de dinainte de 1911, care încă vedea în formă aspectul cel mai viu și social al operei de artă, și care perspectivă ar fi deja trădată de Lukács-ul (încă tot tânăr) din *Drama modernă* și *Teoria romanului*, care, spune Moretti, intră deja în faza sa simmeliană, în care forma e mortificantă și e contrară vieții și fluxului său. E, acesta, un gest foarte paradoxal și cam ironic din partea lui Moretti: pe de o parte, el pare să radicalizeze gestul tipic, de exemplu, la Adorno et. co. de a reveni și salva un „tânăr Lukács”, în dauna stalinistului obedient de la maturitate; doar că de obicei locul recomandat de întoarcere în timp era Lukácsul din 1923 și din *Istorie și conștiință de clasă* – care, în schimb, pentru Moretti, sunt deja compromise – ba chiar de mai bine de zece ani! Pe de altă parte însă, afirmația lui Moretti potrivit căreia limita perspectivei dihotomice și utopice a lui Lukács *de după* 1911 e faptul că nu cunoaște și nu admite categoria realistă a „compromisului” sună cam ironic dacă o proiectăm pe fundalul afirmației obișnuite a aceluiași Adorno, potrivit căreia involuția lui Lukács după 1923 s-ar datora tocmai compromisului său „realist” cu regimul stalinist.

(10) Aceasta e și obiecția principală a lui Moretti la critica literară ce se inspiră din psihanaliză, care și ea tinde să reducă formele literare la realitatea inconstientului, când, spune Moretti, și aici avem la bază un conflict între două forme

separate și ireductibile, deopotrivă de autonome și inconștiente: Id și supraeu.

(11) El presupune și o explicație simpatică pentru modernism: „a cărui existență trimite la ceea ce trebuie să fi fost cea mai mare dificultate a teoriei evoluționiste: cum să explici, cum le-a numit Darwin, „organele de o extremă perfecțiune și complicație”, organe care contrazic noțiunea însăși de selecție naturale tocmai pentru că sunt atât de perfecte și complexe. O critică mai aplicată a modernismului găsim în capitolul „The Spell of Indecision”, altfel foarte apropiat în verdictul său de criticile tradiționale ale lui Lukacs - escapism, anything goes, simplu joc formal gratuit, romantism, ocazionalism, politic indeterminat, abandonarea sferei vieții publice pentru consumul și viața private - la adresa acestui flagel cultural.

(12) Moretti însuși are o viziune foarte hegeliană asupra semnificației și importanței Bildungsroman-ului în cultura europeană: „Dacă Bildungsroman-ul ne apare încă astăzi ca un punct esențial, pivotal al istoriei noastre, asta e deoarece el a reușit să reprezinte această fuziune [a subiectului cu lumea] cu o putere de convingere și o claritate optimistă ce nu vor mai fi egale... Bildungsroman-ul european [este] cea mai semnificativă încercare a culturii occidentale de a se reconcilia simbolic [to come symbolically to terms] cu modernitatea”, „The Comfort of Civilization”, *Representations*, no 12/ 1985, pp. 116, 136, republicat în volumul despre Bildungsroman.

(13) O întrebare poate că se impune aici încă mai asurzitor decât până în acest punct: care forme? Or, exact asta e întrebarea. Tocmai pentru că ele sunt sociale și istorice, nu există un set de forme prestabilite, un tabel transcendent al categoriilor literare; formele relevante pentru expresia literară, care structurează, ordonează, ierarhizează, temporalizează conținutul literar sunt chiar ceea ce trebuie descoperit, inventat și verificat în analiza critică – adică în punerea lor la lucru. Dar în această privință, trebuie totodată spus că există – sau ar trebui să existe – o diferență majoră între cernerea formelor în close reading-urile lui Moretti din prima fază și în distant reading-urile de la maturitate. În investigația de sociologie marxistă a formelor literare din anii 80, formele relevante sunt practic produsul direct al intuiției criticului – sunt elementul poate cel mai subiectiv, arbitrar și incontrollabil din toată analiza. Moretti e cel care își alege și prezintă la lucru selecția sa de forme relevante ale literaturii – chiar dacă unele dintre acestea sunt moștenite de la alții. Or, promisiunea de veridicitate suplimentară a cercetărilor de tip *distant reading* constă tocmai în faptul că aici însuși obiectul – care e tot corpul literaturii – e cel care ne va livra formele sale relevante, prin patternurile sale de variație și regularitate, făcând intuiția criticului superfluă. Dar tocmai această promisiune, ai zice inerentă *digital humanities*-ului, e cea care avea să fie crunt încălcată, așa cum avea să arate decepția crescândă a lui Moretti față de această paradigmă – decepție de la care am pornit și cu care vom încheia.

(14) Interesant că la Moretti figura asistentului Watson este figura cititorului *in fabula*. Pentru Agamben, figura asistentului (e drept, în general) este eminamente o figură angelică – vezi *Profanazioni*.

(15) Cocktailul marxisto-weberian-simmelian nu e accidental, ci e chiar universul conceptual al textului lui Moretti. Vom reveni mai jos la această apropiere.

(16) „Construcția de la suprafața literaturii cu detectivi depinde de reguli culturale care-i informează structura adâncă. Doar prin acestea literatura cu detectivi își dobândește semnificația și trezește interes. Dar această dependență e ascunsă... Cultura de masă e o cultură a neconștientizării [culture of unawareness]. Ea se bazează pe niște premise de fier și capătă formă doar prin consecințele și efectele lor, dar aceste premise nu intră niciodată în discuție... Ceea ce ne readuce

la... legătura dintre literatura ca atare și cultura de masă. Lumea non-referențială a culturii de masă nu e decât extensia universului literar. Prin urmare, literatura e cea mai perfectă formă de comunicare ideologică” (*Signs...*, p. 150). Saltul e ceva mai așezat sau explicat chiar în finalul eselui: „Literatura detectivistă nu pune bazele culturii de masă: ci o *pregătește*, ștergând cultura hegemonică precedentă. Aici, și nu în cultura de masă, se împlinește cu adevărat „dialectica luminilor”, în răsturnarea sensibilității românești, în micșorarea civilizației europene ce face loc felului american de a fi”. (pp. 155-56).

(17) Așa se explică și faptul că Moretti, după cum am văzut, în chiar Introducerea programatică a volumului, se revendică de la un Lukacs foarte de tinerețe, din 1910-11, ale cărui intuiții, spune el, au fost din păcate trădate prin evoluția sa până la *Teoria romanului*: explicația e că acest Lukacs de foarte tinerețe era încă unul profund simmelian.

(18) Fredric Jameson, *Late Marxism. Adorno and the persistence of the dialectics*, Verso, Londra, 1990.

(19) De exemplu: literatura horror (Frankenstein, Dracula) „prezintă societatea ca o mare corporație: oricine îi încălcă legăturile e un om terminat. Să gândești cu capul tău, să-ți urmezi propriile interese: acestea sunt adevăratele pericole pe care această literatură vrea să le exorcizeze. Iliberală într-un sens profund, ea exprimă și promovează o dorință pentru o societate integrată, un capitalism care reușește să fie organic”. (pp. 107-108). Dar similar și tragedia modernă: ea „prezintă o lume care a încetat să mai fie organică, dar care e în continuare capabilă să se gândească pe sine doar ca organică” (pp. 28-29). Sau: „funcția esențială a literaturii e cea de a asigura consensul. De a-i face pe indivizi să se simtă „în largul lor” în lumea în care se întâmplă să trăiască, să-i reconcilieze într-un mod plăcut și imperceptibil cu normele ei culturale dominante”. Dar asta, precizează imediat Moretti, e valabil doar pentru capitalismul occidental și lumea lui – și, mai exact, e valabil doar pentru Bildungsroman (p. 27). Sau în ce privește „literatura commovente”, de plâns: are cam aceeași funcție ca literatura detectivistă, să redea sensul lumii exorcizând excepția (cf. p. 164-165). Și ea fetișizează: „demonizează natura ca să ascundă faptul că relațiile dintre oameni sunt problema”. (p. 181). Sau, de asemenea, Ulysse al lui Joyce sau poemele lui T.S. Eliot sunt și ele expresii ale crizei societății capitaliste, reflectă criza lumii capitaliste după ce autonomia pieței nu mai funcționează, apud Polanyi – declinul formei liberale a societății burgheze (pp. 190,213).

(20) Și contrar așteptărilor sau aparențelor, autonomia formelor culturale nu e doar praf în ochi, refren îngânând numai pentru galerie, în estetica marxistă. O relatare a lui Agnes Heller ilustrează perfect acest aspect: în 1968, aflată la o conferință de teorie estetică împreună cu Adorno și Goldmann, cu care tocmai schimba ca de obicei un tir critic încrucișat, cei trei reprezentanți ai esteticii marxiste și-au unit imediat forțele în apărarea autonomiei operei de artă atunci când au fost confrunțați de un reprezentant al „postmodernismului” (spune Heller) care cerea realizarea imediată a literaturii în practica socială. Vezi Agnes Heller, „Lukacs and the Holy Family”, *Telos*, no. 162/1984.

(21) O problemă, după cum se știe, des acuzată în scrierile lui Lukacs despre literatură, cea de a identifica esența sau expresia ei supremă, defetișizantă, cu romanul realist, și de a considera celelalte forme literare și modernismul în principal ca o simplă reacție și abatere de la aceasta. Dar cam la fel procedează și Moretti cu Bildungsroman-ul de astăzi, care este expresia cea mai fericită a reconcilierii societății burgheze cu sine, formă pe care toate celelalte genuri literare sunt nevoite să o bricoleze și reconfigureze, păstrându-i însă neschimbată funcția adaptativă și reconciliantă.

Mihnea BĂLICI

Distant Reading: „un ghimpe în coasta literaturilor naționale”

În ultimul secol, studiile cantitative au avut o utilizare largă în cadrul studiilor literare, așadar nu pot fi asociate cu o paradigmă unică, de sine stătătoare. Metodologia cantitativă sau computațională reprezintă un simplu instrument prin care pot fi demonstrate sau infirmate anumite ipoteze, pornind de la date empirice neorganizate; abia dimensiunea *teoretică* sau *pragmatică* din subsidiar îi dirijează utilitatea. Alegerea obiectului cercetării, selecția corpusului, reprezentarea grafică a datelor, interpretarea rezultatelor: toate aceste elemente care țin de *praxis* sunt determinate de o anumită perspectivă asupra fenomenului literar. Cu alte cuvinte, întrebarea la care trebuie să se răspundă este: *ce pot să arate studiile cantitative? Sau, mai exact: cu ce scop pot fi folosite?* Istoria utilizării metodelor cantitative subliniază o modificare a mizei instrumentării acestora. Conceptul de *distant reading*, teoretizat de Franco Moretti în opoziție față de *close reading*ul tradițional, vizează doar ramura recentă a acestei instrumentări: cea aflată la intersecția dintre *Digital Humanities*, formalism, literatură comparată, *world literature*, marxism, evoluționism literar și *world-system analysis*.

Discuțiile despre utilizarea studiilor cantitative în studiile literare recente sunt, de multe ori, problematizări metodologice sau tehnice/logistice. Acest eseu își propune să adauge o nouă dimensiune analizei funcționalității acestor metode: substratul ideologic, tributar demersurilor anticanonice sau studiilor postcoloniale și, totodată, implicit critic față de metodele și rezultatele acestora. Studiile cantitative recente au fost folosite să destabilizeze atât canonul literar tradițional, prin analiza unor fenomene ce depășesc ierarhiile naționale și internaționale, cât și studiile postcoloniale. Interesantă este și apropierea acestor metode în țări periferice precum România. În ultimul deceniu a existat un interes ridicat față de utilitatea acestor metode, sprijinit de familiarizarea cu noile teorii internaționale și, în special, cu proiectele lui Franco Moretti. Studiile cantitative recente din spațiul românesc pot răspunde aceleiași nevoi de reformare a istoriografiei tradiționale.

De la sociologie literară și stilometrie la *distant reading*

Am putea împărți studiile cantitative într-o etapă premoretiană și una morettiană. Nu pentru că momentul Moretti ar reprezenta o modificare radicală de paradigmă (teoreticianul italian este primul care admite bricolajul intelectual pe care îl antrenează), ci

fiindcă prin proiectele sale din ultimele decenii *distant reading*ul a devenit o metodă viabilă și inovatoare de cercetare literară. Aplicarea metodologiilor specifice domeniului „științelor tari” și a rigurozității pozitiviste în studiile despre literatură poate părea surprinzătoare pentru umaniștii (în majoritate) reticenți la astfel de abordări, însă ea are o istorie complexă și importantă. Putem identifica câteva „căi de acces” ale metodelor cantitative în domeniul literaturii: o dată, prin intermediul sociologiei literare; a doua oară, prin intermediul analizei computaționale.

În cadrul primului domeniu, ne raportăm la un anumit segment al sociologiei literare din secolul al XX-lea, anume cel care studiază factorii sociali de producție și receptare, precum și problema instituției literare (Robert Escarpit) – mai clar, este vorba dimensiunea extrinsecă și supraordonatoare a fenomenului artistic. Într-o manieră de sorginte marxistă, Escarpit își propune să studieze infrastructura materială și concretă a obiectului literar, înțeleasă ca un sector de producție și consum într-un sistem economic capitalist. Escarpit polemizează cu întreaga tradiție critică și teoretică de până la el. În timp ce istoriografia literară s-a rezumat la „biografie spirituală și comentariu de text”, el remarcă „absența unei veritabile perspective sociologice” (1), care poate distorsiona considerabil imaginea de ansamblu. Utilizarea studiilor statistice este rezumată la observarea difuzării și circulației cărților, stratificarea socială a autorilor și cititorilor, situația editurilor și librăriilor sau poziționarea geografică a actanților literari, așadar la „reliefarea trăsăturilor de bază ale faptului literar” (2). De asemenea, trebuie menționat faptul că obiectul său de studiu este limitat la cazul național francez.

Dacă în cadrul sociologiei literaturii studiile cantitative au fost folosite doar pentru a analiza vectorii supradeterminării literare, metodele computaționale vor fi inițial folosite pentru a identifica paternitatea anumitor documente și opere. În 1851, Augustus de Morgan își propune să identifice autorul *Epistolelor Pauline* cuantificând și analizând elementele de vocabular. La sfârșitul secolului al XIX-lea, T.C. Mendenhall este primul care lansează ideea conform căreia stilul unui autor poate fi aproximat în funcție de frecvența cuvintelor și a sintagmelor sau de lungimea structurilor lexicomate (3). Acesta este începutul stilometriei, principalul centru de interes al așa-ziselor *computing humanists*: până la jumătatea secolului al XX-lea, cercetătorii care vor utiliza computerul în cadrul studiilor literare se vor concentra exclusiv pe identificarea auctorialității și pe problema stilistică – „*stylo-statistics*” (4). Un punct important pentru ce urma să devină eterogena paradigmă *Digital Humanities* a fost momentul în care Roberto Busa a arhivat opera integrală a lui Toma de Aquino, introducând astfel instrumentul metadatelor în studiul

umanioarelor. Dar, în ciuda evoluției tehnologice și a accesibilității crescânde a computerului, aceste metode nu s-au bucurat de un succes real decât în ultimele decenii.

Dintr-un punct de vedere metodologic, ceea ce a realizat Franco Moretti a fost să aplice într-un mod ingenios metodele statistice utilizate în sociologia literară și achizițiile tehnologice ale *Digital Humanities*. Dar care a fost scopul acestui *upgrade* tehnic și logistic?

Spre deosebire de sociologia literară, ceea ce primează pentru *distant reading* este aspectul formal: genul literar, structura narativă, spațiul narativ, construcția subiectului, procedeele artistice utilizate – acum accesibile și cuantificabile datorită digitizării *en masse* a operelor literare. Cu toate acestea, perspectiva socială nu dispare: este luată în considerare forma ca entitate culturală de sine stătătoare, încadrabilă în anumiți parametri istorici și geografici. Accesând un corpus imens de texte, cercetătorul poate determina nașterea și dispariția unui anumit procedeu formal, precum și circulația sa transnațională pe o anumită perioadă de timp. În acest sens, sunt utilizate „grafice din istoria cantitativă, hărți din geografie și arbori din teoria evoluționistă” (5). Putem observa două idei de bază: 1) Spațializarea grafică este esențială, ea oferind un tip de cunoaștere *sui generis*, inaccesibilă prin lectură propriu-zisă. 2) Această privilegiere a formei este dublată de o înțelegere specifică a actului literar. Pentru Moretti, formele literare se adaptează în mod darwinist la cererile pieței. Piața determină în mod direct inovația formală, excluzând formele obsolescente: „Alegerile formale încearcă să își «eradice» competitorii. *Device-uri* pe piață: asta e ideea. Formalism și istorie literară” (6). În optica morettiană și în opoziție cu ideologia *close reading*ului, mai importantă este literatura „normală” (7), majoritară decât vârfurile canonice: de fapt, aceste vârfuri reprezintă doar perfecționări ale fondului. Miza studiilor cantitative este de a regândi unicitatea „capodoperelor” în sistemul literar: „In what sense does Shakespeare ‚violate’ the conventions of Elizabethan tragedy? Why not say the opposite: that he was the only writer able to realize them fully, establishing as it were the ‚ideal type’ of an entire genre?” (8).

Implicații postcanonice. „Împotriva firului istoriografiei naționale”

Această perspectivă se află în strânsă legătură cu preocupările postcanonice și postcoloniale ale cercetării literare actuale. În eseu „World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical World”, David Damrosch observă că popularitatea postcolonialismului în studiile comparatiste a avut consecințe nepremediate, opuse înseși ideologiei inițiale. Într-adevăr, atenția îndreptată exclusiv către „capodoperele marilor bărbați ai marilor puteri europene” (9) a fost parțial destabilizată. S-ar

putea spune că mediul securizat al literaturii canonice a fost supus deconstrucției. Totuși, atenția s-a îndreptat fie asupra altor autori populari ai epocii postcoloniale (reprezentanții literari ai anumitor spații geografice, în general ai statelor centrale din zonele periferice: China, India, Japonia, și nu Taiwan, Vietnam sau Tibet), fie spre canonul vechi, al cărui valoare simbolică, în loc să scadă (astfel încât să lase loc altor fenomene literare să pătrundă în arena *world literature*), crește și este în continuu redefinită. Damrosch sesizează efectele adverse ale postcolonialismului, analizând trecerea de la un sistem canonic binar (autori majori – autori minori) la unul cu trei niveluri: un *hypercanon*, care înglobează operele autorilor din vechea tradiție; un *countercanon*, care reprezintă noul canon promovat de direcțiile *world literature*, postcoloniale sau *cultural studies*, opus primului; și un *shadow canon* – autorii care nu au fost incluși în primele două, simptomatice tuturor zonelor geografice, păturilor sociale sau grupurilor identitare. Logica după care funcționează circulația și popularizarea fenomenelor literare pe piața globală de carte este următoarea: autorii vechiului canon își păstrează poziția sau, dimpotrivă, devin tot mai importanți; autorii contracanonici, mai puțin frecvențați decât cei din hipercanon, își păstrează o poziție medie, de reprezentanți exotici ai anumitor colectivități; autorii canonului-fantomă sunt ignorați de cercetarea literară aproape în totalitate.

Acest fapt conturează o criză a cercetării literare: rezolvarea problemei „ochelarilor de cal” ai literaturii comparate adresată de către David Damrosch necesită o abordare metodologică nouă, deoarece materialul este prea dens pentru a fi selectat. În acest punct, contribuțiile lui Moretti și, mai târziu, ale lui Matthew L. Jockers sunt importante. Centrul de greutate al aplicabilității studiilor cantitative recente nu reprezintă doar rigurozitatea factuală a metodei, ci raportarea cât mai cuprinzătoare la fenomenul literar, dintr-o perspectivă care să destabilizeze canonul restrângător. Mai exact, singura metodă prin care crearea unei ierarhii canonice poate fi evitată, facilitând înțelegerea obiectului literar în toată multitudinea sa, este prin utilizarea metodelor cantitative și a macroanalizei (Jockers). Moretti subliniază că *distant reading*ul și *world literature* „merg împotriva firului istoriografiei naționale” (10) – adică împotriva canonului etnocentric. „*World literature* nu este un obiect, ci o problemă” (11), care nu poate fi rezolvată prin metodele clasice ale *close reading*ului. Formele evoluează, se dezvoltă și generează alte forme tocmai în cadrul „fundalului” obiectului literar – în cadrul *shadow-canon*-ului, ar spune Damrosch. „Nașterea «tipică» a romanului este Krasicki, Kemal, Rizal, Maran – nu Defoe” (12). Este necesară o dezierarhizare a literaturii pentru a face legile care o guvernează comprehensibile. Astfel, teoria lui Moretti este și un

manifest împotriva literaturilor canonizate, naționale sau eurocentrice. „Nu e nicio altă justificare în studierea *world literature* [...] în afară de aceasta: să fii un ghimpe în coastă, o provocare intelectuală permanentă pentru literaturile naționale – în special literatura locală” (13). Așadar, în spatele metodologiei lui Moretti există o miză destabilizatoare la adresa modului de constituire a canonului și o mutare a atenției de la autorii frecvent vehiculați (locali sau internaționali) la „zgomotul de fundal” al istoriografiei literare. Rezultatele demistifică unicitatea „capodoperelor” și le includ într-un sistem de relaționare cu piața și de reciclare ale mecanismelor literare anterioare, care este complex, pluristratificat și antireducționist. Tot sistemul literar participă la acest proces: „rezultatul macroanalizei este contextualizarea la o scară fără precedent” (14).

O aplicare a acestei dezierarhizări este studiul lui Matthew L. Jockers despre proza autorilor irlandezi din SUA (15). Istoriografia literaturii irlandeze din Statele Unite a fost, în mare, preocupată de un corpus redus de autori și texte: mai mult, centrul de interes a fost reprezentat de autorii de gen masculin din Estul țării, în special din zonele urbane. Prin utilizarea metodelor cantitative, Jockers demonstrează cum, de fapt, cea mai mare producție de proză irlandez-americană a aparținut zonei vestice, ilustrând statistic existența unui *shadow-canon* alternativ și mult mai productiv decât canonul oficial. De asemenea, statisticile demonstrează existența unui canon feminin irlandez, ignorat în alte studii: ba mai mult, anii 1920 au reprezentat o egalizare a raportului dintre genuri în cadrul producției literare. Vesticii au fost renegați din istoria literară și culturală a minorității irlandeze, iar acest fapt a distorsionat viziunea asupra fenomenului literar. Jockers caută și motivul: într-o analiză a titlurilor operelor acestor autori, el observă o afirmare a specificului etnic în titlu mai mare în cazul irlandezilor din vest decât în cazul esticilor; acest lucru sugerează tendința de a include în canonul literar partea „autocolonizată” a acestei minorități. Acest demers demonstrează că alegerea mai mult sau mai puțin aleatorie a unui obiect particular de studiu („*cherry-picking of evidence*”) (16) și generalizarea trăsăturilor lui la întreg corpusul literar pot conduce la concluzii falacioase. Într-adevăr, studiile cantitative, adunând informații atât despre vârful canonic, cât și despre substrat, pot oferi o imagine comprehensivă despre un fenomen dat. Totuși, important este și modul în care demască greșelile și limitările istoriografiei tradiționale.

Metodele statistice au fost utilizate în noile direcții de cercetare pentru a răspunde unor dificultăți ale studiilor curente: discriminarea aceluși 99% care a participat activ în formarea actului literar. Studiile cantitative trebuie să ia în calcul zonele literarului care au fost discriminate de cercetători, anume scriitorii secundari care au participat la structurarea

lumii literare și la apariția operelor canonizate. Astfel, delimitarea dintre *hypercanon*, *countercanon* și *shadow-canon* dispăre în favoarea unei perspective globalizate, uniformizatoare, dar democratice. Acest scop nu este întotdeauna atins. Comparând paradigma *Digital Humanities* cu fenomenul *Annales* din 1940, care a reprezentat o apropiere a metodelor cantitative computerizate aplicate asupra studiului istoriei, Moretti afirmă că, în cazul celei de a doua, „schimbarea obiectului, combinată cu cuantificarea lui, a creat inovația, în timp ce în cazul nostru nu a fost de fapt o schimbare a obiectului” (17). Această „schimbare a obiectului” nu reprezintă o modificare fundamentală a materialului studiilor literare, ci mai degrabă a *dimensiunii corpusului*. Moretti deplânge limitarea studiilor literare cantitative la literatura occidentală, preponderent cea britanică și americană, remarcând un „provincialism enorm în câmpul aplicației” (18).

Studii cantitative locale

În România secolului al XX-lea, tendințele pozitivistice au fost în general privite cu reticență, fiind o cultură al cărei principal raport față de literatură s-a aflat sub influența impresionismului. Cu toate acestea, au existat discuții privind utilitatea statisticii în cercetarea literară, ba chiar luări de poziție similare celor din sociologia literară franceză, care demonstrează deschiderea spațiului românesc către debaterile occidentale. Influența lui Robert Escarpit asupra studiilor lui Paul Cornea este evidentă: după părerea sa, cercetătorul „trebuie să recurgă la metode suplimentare, să utilizeze analiza structurală sau dialectică pentru explorarea individualului și concursul statisticii pentru explorarea multiplului” (19). Paul Cornea este relevant ca promotor al metodologiilor empiriste în spațiul autohton. Pe lângă scrierile lui, sunt de menționat și studiile *Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale românești* (2002), al lui Marius Lazăr, și *Privilegiul literar în comunismul românesc* (2009) al Ioanei Macrea-Toma, care aplică metodologia statistică asupra analizei instituțiilor literare din secolele al XIX-lea, respectiv al XX-lea.

Abia în ultimul deceniu s-a pus în mod oficial problema utilizării metodologiei cantitative în spațiul românesc. Acest fapt a fost determinat de deschiderea studiilor literare față de noile direcții de cercetare internaționale. Influența lui Moretti a fost vizibilă – odată cu aceasta, și tentativele de deconstructare ale perspectivelor istoriografice naționale prin utilizarea metodelor cantitative. În primul rând, aceste studii pot modifica percepția asupra raportului dintre operele „de vârf” și cele minore. În articolul „Evoluția romanului erotic românesc din prima jumătate a secolului al XX-lea. Între exercițiu și canonizare” (20), Daiana Gărdan

propune o analiză statistică a evoluției romanului românesc cu tematică erotică. Demersul Daiane Gărdan arată faptul că inovațiile estetice și formale ale romanului interbelic erotic canonizat (operele lui Camil Petrescu sau Anton Holban) sunt strâns legate de intensificarea producției românești cu tramă erotică. În alt articol (21), Daiana Gărdan demonstrează importanța (ignorată de istoriografia locală) pe care au avut-o scriitoarele de gen feminin în producția românească interbelică. În al doilea rând, studiile cantitative pot demonstra interferențele cu alte literaturi, ignorate de perspectiva etnocentrică. Din acest punct de vedere, problema traducerilor este importantă. Studiul lui Ștefan Baghiu (22) constată diversitatea traducerilor din sistemul literar comunist, provocând cercetătorii la o reevaluare a vieții culturale de sub totalitarism. Foarte recent, Emanuel Modoc a demonstrat în *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est* că a existat o comunicare activă între grupările avangardiste din această zonă geografică în prima parte a secolului al XX-lea, cuantificând referințele din mai multe reviste relevante ale perioadei. Rezultatele cercetătorului demontează perspectiva occidentalistă asupra avangardei.

De asemenea, merită menționat proiectul „Muzeul Digital al Romanului Românesc” realizat de Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu. În anul 2019, au fost digitizate în întregime romanele românești din secolul al XIX-lea și puse la dispoziția cercetătorilor pe *site-ul* revistei Transilvania. Un prim studiu cantitativ aplicat pe această bază de date – „Geografia internă a romanului românesc în secolul al XIX-lea” (23) – a fost realizat de Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga, Teodora Susarenco, Radu Vancu și Emanuel Modoc. Sunt două fapte relevante demonstrate în această lucrare de geografie literară: în primul rând, faptul că spațiul romanului românesc din 1900 a fost mult mai cosmopolit decât ar părea dintr-o perspectivă canonică; în al doilea rând, că spațiul citadin a fost mai utilizat decât cel rural, demontând mitul lovinescian al lipsei unei literaturi urbane.

Concluzie

Studiile cantitative recente au o miză subsidiară mai importantă decât simpla cuantificare a unor fenomene literare. Identificarea de *patternuri* sau tendințe pe plan macro și largirea obiectului de studiu au un rol de structurant la adresa ierarhizărilor vehiculate de istoriografiile naționale tradiționale. Sublinierea raportului dintre canon și literatură minoră/secundară sau a interferențelor culturale poate să democratizeze (cel puțin dintr-o perspectivă a cercetării literare) modul de raportare la fenomenul literar. De altfel, aplicarea acestor instrumente asupra studiilor locale ar putea să contureze o perspectivă mai fecundă a istoriografiei

literare autohtone. Demersurile academice din ultimii ani ilustrează deschiderea mediului românesc la noile modalități de definire a sistemului literar.

Note:

(1) Robert Escarpit, *De la Sociologia literaturii la Teoria comunicării. Studii și eseuri*, Editura științifică enciclopedică, București, p. 4.

(2) *Ibidem*, p. 24.

(3) Pentru o perspectivă istorică mai detaliată asupra fenomenului, a se vedea Anthony Kenny, „The Statistical Study of Literary Style” din *The Computation of Style. An Introduction to Statistics for Students of Literature and Humanities*, Pergamon Press, 1982 (pp. 1-14) și articolul lui Susan Hockey, „The History of Humanities Computing”, din *A Companion to Digital Humanities*, Blackwell Publishing, 2004 (pp. 3-19).

(4) Thomas Rommel, „Literary Studies”, în *A Companion to Digital Humanities*, ed. Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth, Blackwell Publishing, 2004, p. 94.

(5) Franco Moretti, *Graphs, maps, trees. Abstract Models for a literary History*, Verso, 2005, pp. 1-2.

(6) *Ibidem*, p. 80.

(7) Idem, *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms*, Verso, 1983, p. 15.

(8) *Ibidem*, p. 13.

(9) David Damrosch, „World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical World”, în *Comparative Literature in an Age of Globalization*, ed. Haun Saussy, The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 43.

(10) Franco Moretti, „Conjectures on World Literature”, în *New Left Review* 1, 2000, p. 61.

(11) *Ibidem*, p. 55.

(12) Idem, *Distant Reading*, Verso, 2015, p. 62.

(13) Idem, „Conjectures on World Literature”, în *New Left Review* 1, 2000, p. 68.

(14) Matthew L. Jockers, *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, University of Illinois Press, Champaign, 2013, p. 27.

(15) *Ibidem*, pp. 35-62.

(16) *Ibidem*, p. 47.

(17) Ursula K. Heise, „Comparative literature and computational criticism: a conversation with Franco Moretti”, în Ursula K. Heise (ed.), *Futures of Comparative Literature. ACLA State of the Discipline Report*, p. 276.

(18) *Ibidem*, p. 273.

(19) Paul Cornea, *Regula jocului*, Editura Eminescu, București, 1980, p. 21.

(20) Daiana Gărdan, „Evoluția romanului erotic din prima jumătate a secolului al XX-lea. Între exercițiu și canonizare”, în *Transilvania*, 7/2018.

(21) Idem, „The Great (Female) Unread. Romanian Women Novelists in the First Half of the Twentieth Century: A Quantitative Approach”, în *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, vol. 4, issue 1, 2018, 109-124.

(22) Ștefan Baghiu, „Translating Novels in Romania: The Age of Socialist Realism. From an Ideological Center to Geographical Margins”, în *Studia UBB Philologia*, LXI, 1, 2016.

(23) Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga, Teodora Susarenco, Radu Vancu și Emanuel Modoc, „Geografia internă a romanului românesc în secolul al XIX-lea”, în *Transilvania*, 10/2019.

Ovio OLARU

Digital și analog. Despre studiile cantitative recente din spațiul românesc

Discuția despre Digital Humanities (DH) în spațiul cultural românesc întâmpină, adesea, o surprinzătoare lipsă de înțelegere. Establishmentul academic românesc, cu precădere cel din zona filologiei, pare a fi opac la ideea de a utiliza instrumente cantitative sau, prin extensie, de a aduce metode *ne-filologice* în studiul literaturii. Digital Humanities au reprezentat, pentru multă vreme, obiectul dezbaterilor teoretice despre noi metodologii de cercetare în studiile literare, dar au fost preponderent clasificate ca un subdomeniu în studiile literare globale, respectiv studii preocupate de World Literature și transnaționalism, iar nu ca un câmp de sine stătător. În 2012, la data publicării cărții *Debates in the Digital Humanities* (1), era clar că, cel puțin în spațiul academic american, status quo-ul se afla în plin proces de schimbare, deschizându-se cu repeziciune spre zone alternative de cercetare.

Introducerea discuțiilor despre DH în România pare, însă, a se concentra mai mult pe fondul conceptual al culturii digitale și pe clișee recurente legate de emergența unei paradigme post-hermeneutice în studiile literare decât pe practici specifice (2). Numărul programelor universitare din Facultățile de Litere din țară care discută pe marginea DH, chiar și tangențial, e foarte limitat, iar rezultatele pragmatice ale centrelor de cercetare sau programelor masterale pe DH întârzie să apară sau sunt limitate la studii lingvistice. „Umanioarele digitale” (3), acest recul al studiilor literare anglosaxone – de unde și ridicolul taxonomiei românești – par a fi percepute ca o simplă anexă a studiilor globaliste, așteptând, în absența oricăror aplicații practice, să intre fără ecou în istoria teoriei literare. Dar în cazul DH, discuția teoretică despre subiect nu se poate substitui practicii și, mai mult decât atât, nu e un garant al abilității de a pune în practică teoria. Acesta este, poate, unul dintre motivele pentru care metodologia DH nu a avut o soartă fericită în câmpul academic românesc, anume fiindcă celui din urmă îi lipsește cu desăvârșire disponibilitatea de a combina științele umaniste cu orice metodologii non-umaniste, și fiindcă refuză cu încăpățănare să renunțe la interpretarea textuală și la „lectura de aproape”/ *close reading* în favoarea „lecturii la distanță”/ *distant reading*, ale cărui avantaje în a ilustra dinamici ample ale istoriei literare au fost demonstrate atât de Franco Moretti, cât și de Matthew L. Jockers și au devenit între timp practici comune.

Una din primele dări de seamă asupra acestui câmp este semnată de Mihaela Ursa (4), care construiește

un argument foarte lucid cu privire la modul în care DH s-a răspândit în mediul universitar românesc. Deși formularea ei este semnificativ mai blândă, ea afirmă că lipsa de receptare a practicilor digitale se datorează analfabetismului tehnologic și unui conservatorism izvorât dintr-o insuficientă cunoaștere a domeniului. Conform articolului ei, punctele problematice sunt următoarele:

1. Absența competențelor digitale în rândul literaților, o carență datorată mai degrabă izolaționismului cultural al ultimului deceniu comunist, dublată de un prim deceniu al tranziției postcomuniste deficitar din punct de vedere al introducerii și adaptării la noile metodologii de cercetare. Strict biografic, această „înapoiere” a generat situații paradoxale în care cercetători literari au fost contemporani, pe rând, cu avangarda, poststructuralismul, protocronismul și studiile digitale. Pe de altă parte, aceeași determinare istorică a făcut ca pătrunderea computerului personal în conștiința colectivă să aibă loc abia la debutul anilor 2000; și atunci, însă, calculatorul a fost un accesoriu utilizat strict în scopuri de divertisment și a fost, pentru multă vreme, prohibitiv de scump.

2. Un al doilea punct vizează inerția sistemului academic, înclinat să prefere metode hermeneutice clasice în detrimentul metodelor digitale, ale căror mecanisme nu se arată dispus să le înțeleagă sau să le aplice, dublată de o neîncredere profundă față de mediile digitale în general, pe care tinde să le perceapă nu ca instrumente utile, ci ca amenințări la însăși esența studiilor umaniste. Precum observa și Mihaela Ursa, „problemele avansate de o cercetare bazată pe date nu pot fi întâmpinate cu căldură într-o cultură în care studiul literar înseamnă, înainte de toate, hermeneutică și lectură simbolică și estetică” (5).

3. Un alt punct nevralgic al introducerii metodelor digitale îl reprezintă „romantismul” studiilor literare românești, cărora le lipsește practica coautoratului. Semnarea unui text științific de către mai mulți cercetători este privită cu nedumerire când textul nu introduce un dosar sau volum colectiv; preferată este, pe de altă parte, fronda autorului multitalentat lansându-se în speculații ambițioase și expunându-și cu falsă modestie erudiția.

4. În ultimă instanță, reticența grefării metodelor digitale pe un corpus literar s-a concretizat în refuzul categoric al „interdisciplinarității și intermedialității” (6), justificat, în parte, de o anxietate superstițioasă vizând „digitalizarea textelor” care ar duce la „dematerializarea lor” (7).

Acest ultim punct amintește de o problemă întâmpinată și de sistemul academic american. David Greetham remarca obsesia sistemului academic pentru cultura scrisă și, corolară, reticența față de un set de metode a căror natură face textul scris un accesoriu dispensabil. Problema ridicată în timpul acestei tranziții

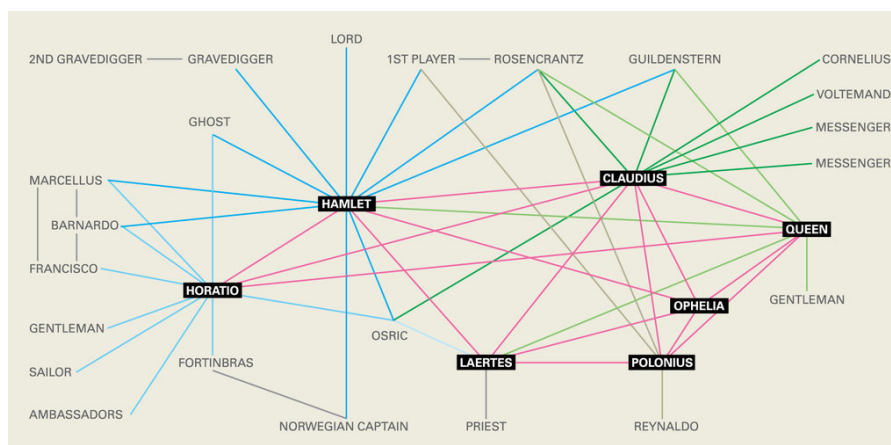
de la mediul scris la mediul digital este strâns legată de dificultățile întâmpinate în procesul de evaluare științifică și peer-review în era dreptului universal de copyright. Observația din 2016 a lui Gary Hall ne-ar putea face să credem că problema persistă: „în ciuda faptului că a ajuns la publicul larg, accesul liber continuă să fie afectat de percepția conform căreia publicarea *online* e cumva mai puțin credibilă decât cea tipărită și că îi lipsesc standardele riguroase de controlul calității” (8).

O altă chestiune care explică, poate, această reticență este aceea că factorii de decizie din mediul universitar nu validează producțiile academice specifice mediului digital, ceea ce descurajează orice demers al mai tinerilor cercetători în acest sens: „Este imposibil de estimat câți tineri cercetători evită proiectele digitale, știind (sau presimțind) că munca lor va părea mai puțin vizibilă în momentele cruciale carierei lor” (9).

Cu toate acestea, însă, la opt ani de la publicarea cărții *Debates in the Digital Humanities*, astfel de interogații par încă foarte străine mediului academic românesc, nu în ultimul rând pentru că studiilor literare autohtone le lipsește, pe lângă disponibilitatea și înțelegerea factorilor de decizie din domeniul cercetării (10), o infrastructură digitală de orice fel: romanele canonice ale literaturii române nu sunt încă accesibile într-o variantă digitalizată, iar dacă sunt, cel mai adesea sunt obținute în mod informal sub forma unor fișiere pdf scanate de cercetătorii înșiși, care nu se află sub nicio umbrelă instituțională, ba chiar – dacă suntem excesiv de scrupuloși – comit o ilegalitate. Iar argumentul împotriva unor astfel de demersuri e unul perfect valid: de ce am credita un studiu literar care angajează metode cantitative aplicate asupra unui corpus prelucrat, în primă instanță, cu ajutorul unor aparaturi nespecializate (implicit producând un o variantă digitală de o calitate îndoielnică) și în afara unor minime acorduri formale între instituții? Corolar acestui aspect, firește, apare inevitabil și problema drepturilor de autor, insurmontabilă în absența intruziunii politicului în sensul relaxării, strict în scopuri de cercetare, a legii Nr. 8/1996 privind drepturile de autor. În forma sa actuală, ea asigură o durată a drepturilor patrimoniale

de 70 de ani pentru urmașii autorilor și îngreunează semnificativ utilizarea, chiar și în scop de cercetare, a operelor unor autori precum Liviu Rebreanu (pentru care drepturile patrimoniale au expirat în 2015), Slavici sau Sadoveanu. Cu alte cuvinte, inerție instituțională, dublată de o grosolană, dar nesurprinzătoare investiție în proiecte culturale a făcut ca până și autorii ale căror opere au ieșit de sub incidența legii patrimoniale de autor să nu fie digitizați și să devină accesibili „la liber”. Astfel de probleme au dus la situații paradoxale în care DH sunt predate în universități românești prin intermediul unor texte de Shakespeare (11).

Singura posibilitate, în acest context, este acumularea de metadate ale operelor accesibile în bazele de date ale bibliotecilor naționale. Biblioteca Central Universitară din Cluj-Napoca, de pildă, oferă utilizatorilor ei posibilitatea de a salva și de a trimite pe o adresă de e-mail o listă de metadate corespunzătoare unei căutări în catalogul online al bibliotecii. Informațiile, însă, sunt trimise nu sub forma unui fișier atașat, ci ca text în corpul e-mailului, neputând fi accesate cu niciunul dintre programele bibliografice de pe piață (fie Zotero sau EndNote). În acest fel, cercetătorul trebuie să copieze manual metadatele fiecărei intrări: autor, titlu, editură, număr de pagini, ISBN etc. Operele sunt inaccesibile în întregime, procesul de culegere a metadatelor e nepractic. Pare un punct de atac meschin, dar în spatele graficelor și hărților care figurează în *Distant Reading, Graphs, Maps, Trees* sau *Macroanalysis*, volumele de referință ale cercetărilor cantitative, se află un bagaj impresionant de tehnici și instrumente digitale, precum și echipe întregi de specialiști în diferite aspecte ale corpusului vizat de către Franco Moretti și Matthew L. Jockers, de la scanarea fizică a cărților și recunoașterea textului până la vizualizarea rezultatelor concrete ale cercetării: OCR (Optical Character Recognition), NLP (Natural Language Processing), softurile Python, Gephi, Tableau etc. Cu siguranță, cei doi nu sunt programatori, cu atât mai puțin cercetătorii din zona umanioarelor românești, însă e foarte clar că ei – și majoritatea cercetătorilor din zona DH din țările vestice – dispun de o infrastructură



digitală greu de imaginat într-o cultură națională unde nici măcar operele „poetului național” nu pot fi accesate online în întregime, în pofida unor tentative în acest sens (12).

O lucrare sau o prezentare de conferință încadrate sub titulatura de Digital Humanities conțin, în general, unul sau doi autori principali, care formulează teza studiului și elaborează textul final și, în subsidiar, o suită de tehnicieni, adesea afiliați unor centre de Digital Humanities, care își pun la bătaie cunoștințele tehnologice în prelucrarea corpusului, dar care nu au cunoștințe de istorie literară. Deși nu este neobișnuit ca cercetătorul literar din domeniul DH să dobândească modeste cunoștințe digitale în timpul desfășurării proiectului de cercetare care urmează să se concretizeze într-un studiu, nu poate stăpâni ambele domenii simultan, motiv pentru care, în oglindă cu carențele spațiului românesc în această privință, cercetarea digitală se autodeclară profund colaborativă și democratică (13).

În ceea ce privește spațiul literar românesc, lucrurile încep să se schimbe spre bine; o chestiune, însă, merită o atenție sporită, și anume ordinea priorităților: este, oare, dezirabil să așteptăm dezghețul instituțional care să permită coagularea, în timp, a unei infrastructuri de cercetare implicând echipamente, programe, colaborări între facultățile de litere și cele de informatică și/sau consolidarea centrelor autohtone de DH, sau – precum deja s-a început – adunarea și digitizarea unui corpus ar trebui să reprezinte cea mai stringentă prioritate a noastră, față de care desăvârșirea angrenajului instituțional, inevitabilă prin însăși evoluția studiilor literare, e abia secundară? În lumina celor mai recente proiecte și studii românești în domeniu, s-ar părea că a doua opțiune este cea preferată de tinerii cercetători. Proiectul „Astra Data Mining: Muzeul Digital al romanului românesc din secolul al XIX-lea”, inițiat și organizat de Muzeul ASTRA, derulat de echipa Revistei Transilvania și cofinanțat de Administrația Fondului Cultural Național, și-a propus tocmai acest lucru: digitizarea unui corpus cât mai exhaustiv al romanului românesc de secol XIX în vederea prelucrării lui ulterioare. În ceea ce privește rezultate palpabile ale studiilor cantitative din sfera studiilor literare românești, exemplele, deși nu foarte numeroase, sunt valoroase tocmai prin prisma faptului că au fost posibile în ciuda absenței unui corpus unitar. Rezultatul previzibil al acestei eterogenități a fost o deosebită diversitate a temelor contribuțiilor, de la darea de seamă asupra stadiului actual al cercetării digitale românești, realizată de Mihaela Ursa în 2015 și studiile venite în continuarea acesteia din 2018 până în 2020, semnate de Vlad Pojoga, Ștefan Baghiu, Emanuel Modoc, Daiana Gârdan, Mihnea Bălici, Andrei Terian și Roxana Patraș (14)(15)(16)(17)(18)(19)(20).

Insolite rămân două dintre aceste demersuri, nu în ultimul rând datorită consistenței rezultatelor

obținute. Unul din ele este recentul volum *The Culture of Translation in Romania/ Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien* (21), editat de Maria Sass, Ștefan Baghiu și Vlad Pojoga, și publicat la Peter Lang, inovator prin ambiția de a transcende dezbaterea teoretică și de a propune o serie de aplicații practice folosind un instrumentar digital. Volumul abundă de ipoteze ambițioase, pe care metodele clasice ale lecturii de aproape nu le-ar fi putut da naștere, cu atât mai puțin confirma. Trei dintre cele mai reprezentative articole din volum sunt dedicate diseminării transnaționale a avangardelor românești (22), traducerilor de roman din timpul perioadei comuniste (23), respectiv distribuției de gen în rândul autorilor traduși în paginile a cinci reviste literare românești contemporane (24). Astfel, aceste trei capitole converg cu trei perioade istorice distincte și cu trei momente reprezentative din istoria literaturii române de secol XX și XXI: perioada cosmopolitismului interbelic, îndreptat spre centrele consacrate ale literaturii mondiale, perioada de maximă efervescență a traducerilor, în care sistemul literar românesc, sub semnul închiderii granițelor fizice ale țării, se alimenta din resursa literaturilor străine, respectiv perioada, inimaginabilă în urmă cu câteva decenii, în care preocupările studiilor literare se largesc, incluzând factori de sociologie literară precum egalitatea de gen sau, în general, chestiunea reprezentativității în câmpul culturii. Un al doilea exemplu este volumul recent publicat al lui Emanuel Modoc (25), *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est*, un studiu amplu asupra rețelelor avangardelor central și est-europene, care demonstrează cantitativ ceea ce ar fi fost imposibil de probat prin metode analog, anume că interferențele dintre avangardele naționale locale din Europa de Est au fost mai consistente decât cele dintre fiecare dintre ele și avangardele vestice.

Dincolo de succesul dovedit al aplicațiilor cantitative, o problemă rămâne validitatea în timp a discuțiilor teoretice, reluate cu previzibilă regularitate și riscând să acapareze prematur dezbaterea. *A Companion to Digital Humanities* (26), volumul din 2004 editat de Susan Schreibman, Ray Siemens și John Unsworth este o unealtă prețioasă pentru înțelegerea saltului digital în studiile literare și pentru istoria demersurilor cantitative, dar componenta tehnică a cărții, de altfel foarte pregnantă, e total anacronică: aproape niciunul dintre programele și resursele prezentate în carte nu mai sunt disponibile, iar domeniile care găzduiau paginile web menționate au dispărut între timp. Altă apariție, de data asta mai puțin tehnică, este a lui Alan Liu, *The Laws of Cool* (27). University of Illinois Press găzduiește o serie de volume sub numele de *Topics in the Digital Humanities*, în cadrul căreia a fost publicată și faimoasa *Macroanalysis* (28) a lui Matthew L. Jockers, în timp ce Routledge găzduiește o serie cu numele de *Digital Research in the Arts and Humanities*. Matthew K. Gold este editorul volumului

Debates in the Digital Humanities, David M. Berry și Anders Fagerjord sunt editorii volumului din 2017 *Digital Humanities. Knowledge and Critique in a Digital Age* (29), în timp ce în 2016, Gary Hall deja vorbea despre emergența unor „Digital Posthumanities” în volumul său *Pirate Philosophy. For a Digital Posthumanities*. Franco Moretti, cu ale sale deja consacrate *Distant Reading* (30), *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history* (31), precum și *Canon/Archive. Studies in Quantitative Formalism* (32), seria de pamflete semnate de membrii Laboratorului Literar Stanford pentru care a servit drept editor, este unul din cei mai carismatici reprezentanți ai studiilor cantitative.

Textul de față s-a dorit a fi o trecere în revistă a studiilor recente de DH din spațiul cultural românesc, precum și o semnalare succintă a câtorva dintre motivele pentru care fenomenul nu a luat amploare. Centrele DH din țară, atât cele cu vechime, precum Transylvania Digital Humanities Center (DigiHUBB), cât și cele emergence, vor putea, teoretic, cu o gestionare atentă și sprijin instituțional concentrat, să continue munca începută prin proiecte independente, scoțând Digital Humanities din obscuritatea nedreaptă în care se află.

Note

(1) Matthew K. Gold (ed.), *Debates in the Digital Humanities*, Londra; Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.

(2) Luiza Marinescu, „From Close to Distant Reading of 100 Romanian Novels from 1850 to 1920”, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai-Philologia* 64.2 (2019): 239-250.

(3) Cătălin Sturza, „Precursorii umanioarelor digitale. Cum umaniștii au imaginat, primii, Internetul”, *Cultura*, Nr. 430/2013.

(4) Mihaela Ursa, „Is Romanian culture ready for the digital turn?”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 1.1 (2015): 80-97, ISSN 2457 – 8827.

(5) *Ibid.*, p. 85.

(6) *Ibid.*, p. 85.

(7) Bertrand Gervais, „Is There a Text on This Screen? Reading in an Era of Hypertextuality”, Susan Schreibman, Ray Siemens (eds.), *A Companion to Digital Literary Studies*, Oxford, Blackwell Publishing, 2013, pp. 183-202.

(8) Gary Hall, *Pirate Philosophy. For a Digital Posthumanities*, London, MIT Press, 2016.

(9) David Greetham, „The Resistance to Digital Humanities”, Matthew K. Gold (ed.), *op. cit.*, p. 441.

(10) Corina-Elena Moldovan, Viorica Pușcariu, „Challenges in Setting up a Digital Humanities Centre in Romania”, *DH*, 2016.

(11) Mădălina Nicolaescu, Adriana Mihai, „Teaching digital humanities in Romania”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 16.5/2014, p. 15.

(12) Gabriela Dumitrescu et al, „Open source Eminescu’s manuscripts: a digitization experiment”, *Studies in Informatics and Control* 19.1 (2010): 79-84.

(13) Lisa Spiro, *op. cit.*, p. 26.

(14) Vlad Pojoga, Ștefan Baghiu, Emanuel Modoc, Daiana Gărdan, Andreea Coroian-Goldiș, „Tehnici digitale pentru analiza romanului românesc”, *Transilvania*, nr. 10,

2019, p. 9-16.

(15) Daiana Gărdan, Emanuel Modoc, „Mapping Literature Through Quantitative Instruments. The Case of Current Romanian Literary Studies”, *Interliteraria*, 25, nr. 1, 2020, p. 52-65.

(16) Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga, Maria Sass (eds.), *Ruralism and Literature in Romania*, Berlin, Peter Lang, 2019.

(17) Mihnea Bălici, „The Emergence of Quantitative Studies. Actual Functionalities and the Romanian Case”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 4, nr. 2, 2018, p. 54-71.

(18) Ștefan Baghiu, „The French Novel in Translation: A Distant Reading for Romania During Communism (1944-1989)”, *Transylvanian Review*, XXVIII, nr. 1, p. 83-100.

(19) Andrei Terian, „Big Numbers: A Quantitative Analysis of the Development of the Novel in Romania”, *Transylvanian Review*, XXVIII, nr. 1, 2019, p. 55-71.

(20) Roxana Patraș et al, „The Splendors and Mist (eries) of Romanian Digital Literary Studies: A State-of-the-Art just before Horizons 2020 closes off”, *Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory & Criticism* 23/2019.

(21) Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga, Maria Sass (eds.), *The Culture of Translation in Romania: Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien*, Berlin, Peter Lang, 2018.

(22) Emanuel Modoc, „Traveling Avant-Gardes. The Case of Futurism in Romania” in Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga, Maria Sass (eds.), *The Culture of Translation in Romania/ Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien*, Berlin, Peter Lang, 2018, pp. 45-62. **Doi:** 10.3726/b15015.

(23) Baghiu, Ștefan. „Strong Domination and Subtle Dispersion: A Distant Reading of Novel Translation in Communist Romania (1944-1989)” In Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga, Maria Sass (eds.), *The Culture of Translation in Romania/ Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien*, Berlin, Peter Lang, 2018, pp. 63-84.

(24) Vlad Pojoga, „A Survey of Poetry Translations in Romanian Periodicals (1990-2015)”, in Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga, Maria Sass (eds.), *The Culture of Translation in Romania/ Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien*, Berlin, Peter Lang, 2018, pp. 99-121. **Doi:** 10.3726/b15015.

(25) Emanuel Modoc, *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est*, București, Muzeul Literaturii Române, 2020.

(26) Susan Schreibman, Ray Siemens, John Unsworth, (eds.), *A Companion to Digital Humanities*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.

(27) Alan Liu, *The Laws of Cool, Knowledge Work and the Culture of Information*, London; Chicago, The University of Chicago Press, 2004.

(28) Matthew L. Jockers, *Macroanalysis. Digital Methods & Literary History*, Chicago, University of Illinois Press, 2013.

(29) David M. Berry, Anders Fagerjord, (eds.), *Digital Humanities. Knowledge and Critique in a Digital Age*, Cambridge, Polity Press, 2017.

(30) Franco Moretti, *Distant reading*, London, Verso Books, 2013.

(31) Franco Moretti, *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history*, London, Verso Books, 2005.

(32) Franco Moretti (ed.), *Canon/Archive*, New York, n+1 Foundation, 2017.

Maria CHIOREAN

Not-so-distant reading: studiile literare între sistematizare și relocalizare

Din punctul de vedere al relevanței și al productivității, *close reading* a încetat de câteva decenii să reprezinte o paradigmă critică viabilă de una singură. Chiar dincolo de societatea tehnologizată și globalizată în care trăim – ale cărei probleme și soluții depind inevitabil de o perspectivă de ansamblu – nu poate fi contestată în momentul de față popularitatea crescândă a studiilor *World Literature* și, în general, a tehnicilor *distant reading*, iar explicațiile sunt multiple. Pentru Moretti, lectura de aproape (hermeneutică, stilistică) este perdantă din cauza dependenței de un canon restrictiv (critica nu acordă spațiu, timp și analiză detaliată decât operelor pe care le consideră cu adevărat de valoare). Tot el afirmă, în *Grafice, hărți, arbori* că nu se poate ajunge la concluzii teoretice argumentabile științific decât prin trecerea în revistă a unui număr uriaș de producții literare (1) – atât canonul, cât și *marele necitit* – și prin investigarea legăturilor dintre toate tipurile de durată istorică: mai precis, Moretti împrumută taxonomia lui Braudel (2), care separă dramatismul evenimentului – capodopera studiată intensiv, prin *close reading*, de istoria de lungă durată, vizată uneori de Teoria cu majusculă, și, apoi, de timpul intermediar, cel al ciclurilor literare și al oscilațiilor, obiect predilect al studiilor morettiene. Moretti nu este însă singurul care constată inadecvarea vechiului tip de critică la peisajul literar și academic contemporan. În ultima lui carte, și Galin Tihanov anunță că în anii '80 s-ar fi făcut trecerea de la regimul de relevanță post-romantic al literaturii (în care discursul literar era văzut ca autonom și excepțional) la unul pe care l-am putea numi, cred, postmodern, cel puțin pe baza trăsăturilor fixate de Tihanov (accentul pus pe entertainment și pe valoarea de piață a obiectului literar). Consecința la nivel critic ar fi înlocuirea Teoriei (a cărei perioadă de glorie a început în jurul Primului Război Mondial, prin formalismul rus) cu preferința pentru *World Literature* (3). Nu în ultimul rând, trebuie menționată și importanța la nivelul științelor naturale și al celor abstracte a *second-order systems theory*, care înlocuiește logica cibernetică a anilor '50 cu logica paradoxală a fizicii cuantice și care mizează nu doar pe cunoaștere rețelară și interdisciplinară, ci și pe anumite procese inter-sisteme: recursivitate în locul liniarității, sisteme auto-referențiale (reflectate inclusiv în discursurile metacritice), *system differentiation* (pluricentrismul oricărui sistem). În studiile postumaniste, dar și în *World Literature*, prezența acestor noi modele în disciplinele academice adiacente înclină balanța în

favoarea *distant reading* și a studiilor cantitative.

Tranziția în sine este una evidentă, însă mai interesantă mi se pare evoluția internă a *World Literature*. Fiindcă din anii '80 și până astăzi, nu se poate vorbi despre o disciplină omogenă, mai ales în lipsa unei afiliere ideologice propriu-zise și a unei metodologii unice. De la Sarah Lawall și David Damrosch până la cercetătorii angajați mai recent în această direcție de studiu au intervenit o serie de auto-problematizări ale *World Literature*, precum și articulări importante cu studiile postcoloniale și decoloniale. Dintre aceste polemici metacritice, câteva sunt de folos în elucidarea vârstei actuale a criticii.

De exemplu, în analizele lui, David Damrosch a plecat adesea de la un set de prezumții ulterior contestate sau cel puțin nuanțate de alți critici din zona WL. Întâi, lectura *detașată* și accesarea unor spații culturale radical diferite de orizontul occidental (4) par premise perfect valide, însă exercițiile comparative propuse de Damrosch – în special cele cu rol pedagogic – respectă cel mai adesea schema Europa-și-ceilalți, ceea ce face ca Occidentul să rămână un sistem constant de referință și o matrice inflexibilă de judecată estetică. Totodată, existența unor *culturi centrale* precum cea britanică sau cea franceză în analizele istorice ale lui Casanova sau Moretti este pusă astăzi la îndoială de critici precum Kliger sau Juvan, care preferă o matrice globală policentrică (5). Observațiile lor nu rămân doar la nivel declarativ, ci există în momentul de față și tendința spre comparații inter-periferice și spre studii *din interiorul* unei culturi marginale. Este foarte citat în ultimii ani articolul lui Revathi Krishnaswamy, *Toward World Literary Knowledges*, în care autoarea semnalează reticența Occidentului de a acorda atenție filoanelor teoretice dezvoltate sau latente în literaturile periferice și în care oferă, de asemenea, un exemplu de analiză, discutând trei tradiții obscure și anti-canonice ale literaturii indiene. Prezentarea lor nu se face însă atât în relație cu centrul european al *republicii literelor*, cât mai ales prin studierea tensiunilor dintre periferiile culturii indiene și cultura sanscrită, consacrată de secole și apropiată deja de Occident prin orientalism. La fel, colecția Bloomsbury dedicată literaturilor naționale ca *World Literature* și coordonată de Thomas O. Beebee este un uriaș pas înainte în ceea ce privește relocalizarea și aprofundarea dezbaterilor din domeniu. De exemplu, un articol al lui Bogdan Ștefănescu din *Romanian Literature as World Literature* vorbește despre interiorizarea statutului marginal în mai multe culturi est-europene, despre retorica absenței și despre modul în care presiunea modelelor exterioare poate deveni un factor genetic în construirea unei identități naționale.

Apoi, spre deosebire de alte direcții critice, World Literature nu are, inițial, un cod etic asociat eforturilor de cercetare. Totuși, Tihanov observă (în textele lui Damrosch și nu numai) prezența implicată a unei perspective liberal-umaniste în care libera circulație a literaturii, mobilitatea și transparența acestor dinamici sunt considerate de la sine înțelese (6). De altfel, ceea ce pare să anime cercetările lui Damrosch este credința în universalitatea experienței umane (7), alături de entuziasmul în fața diversității și de o doză consistentă de optimism în ceea ce privește posibilitatea de a traversa distanța dintre civilizații și literaturi. Este esențială însă încercarea altor critici de a problematiza noțiunea de *lume* folosită în cadrul WL: Peter Hitchcock, de pildă, atrage atenția asupra faptului că întreaga valoare etică a studiilor literare de astăzi se sprijină pe definiția acestui concept (8); în plus, se vorbește din ce în ce mai mult despre dificultățile circulației literare, cauzate de raporturile de putere economică dintre culturi, dar și despre faptul că exportul unor opere așa-zis periferice nu se face pur și simplu înspre o anumită cultură dominantă, ci într-un siaj mult mai complex de influențe și strategii de auto-promovare (în aceeași *Romanian Literature as World Literature*, Mihai Iovănel explică popularitatea lui Eliade atât în Franța, cât și în Germania și în SUA și arată interdependența acestor micro-succese în diverse țări occidentale).

Ceea ce se conturează, așadar, este o migrație dinspre analizele totalizante, de tip „bird's-eye view”, bazate pe selecția unor opere foarte diferite din culturi necomunicante (prin care să se demonstreze similarități tematice sau stilistice, de exemplu) înspre o reteritorializare a World Literature. Nu este vorba despre o întoarcere la *close reading*, fiindcă reteritorializarea are ca scop o percepție mai riguroasă asupra funcționării rețelei globale, iar analiza retorică este orientată, așa cum anticipase Moretti în *Conjectures on World Literature*, spre plasarea în rețea a literaturilor aflate în circulație: „Distanța, repet, e o condiție a cunoașterii: ea permite focalizarea asupra unor unități mult mai mari sau mult mai mici decât textul: tehnici, teme, clișee – sau genuri și sisteme” (9). Nu se revine nici la istoriografiile naționale/naționaliste de dinaintea formalismului rus, dimpotrivă: *distant reading* și World Literature au, împreună, potențialul de a contrazice aceste narațiuni bazate de multe ori pe impresionism critic și pe mituri organiciste. În cercetările lui Moretti, este amintit și apoi studiat în geografii diverse un fenomen observat prima dată de Fredric Jameson în legătură cu emergența literaturii japoneze moderne, și anume neconcordanța dintre substanța socială a unei culturi marginale și formele literare pe care le importă (de exemplu romanul modern). Cu alte cuvinte,

omogenitatea franceză sau engleză – unde modelele de construcție narativă cresc din istoria națională și din structurile sociale disponibile – nu sunt, de fapt, regula, ci excepția.

Așadar, coexistența dintre uniformizare (*valurile* discutate de Moretti – de la progresul tehnicii agricole la valurile cinematografice) și diferențiere (*copacii* în care limbi sau culturi diferite pleacă de la un punct comun, și, răspândindu-se geografic, se individualizează) arată nuanțele aduse recent studiilor World Literature, care, la întâlnirea cu postcolonialismul și cu decolonialismul, se arată interesate în egală măsură de procesele expansioniste sau de export de tip *worlding* și de mișcarea inversă, adică de construcția identităților naționale și locale prin prisma ciocnirii permanente cu modelele exterioare și cu presiunea acumulării de capital cultural. De exemplu, dacă Said nu vorbea în *Orientalism* decât despre retorica occidentală (pe care o demitiza, o deconstruia, o critica etic) și nu lua în calcul (sau poate nu îndrăzne să se apropie de) discursurile autohtone ale popoarelor colonizate – discursurile naționaliste de rezistență, care și-au inventat o sintaxă proprie – cercetătorii de după 2000 pun accentul tocmai pe împletirea retoricilor.

Trebuie remarcată, de altfel, terminologia la care apelează din ce în ce mai mult teoreticienii World Literature. Jonathan Arac vorbește despre dinamica global-Babel ca despre cea dintre omogenizarea prin globalizare (o mișcare centripetă în rețeaua culturală a lumii) și mișcarea inversă, de diferențiere – nu doar prin diferențe inerente și specific local, ci mai ales prin influențele venite *de altundeva* (10). Nu întâmplător, amintește și de dubla-privire a lui Emerson (sea-shore, malul văzut de pe mare și marea văzută de pe uscat, într-o reciprocitate continuă). La fel, Marko Juvan pornește, în *Worlding a Peripheral Literature*, tocmai de la simultaneitatea dintre ‘mondializarea’ literaturilor (*worlding*) și auto-construcția lor în lumina exportului cultural, a competiției: o identitate formată prin opoziție cu restul rețelei literare (*nationalizing*) (11). Mai precis: „acesta ar putea fi motivul pentru care literatura mondială e mereu localizată și pusă în perspectivă: ea poate fi înțeleasă doar prin arhivele și perspectivele câmpurilor literare localizate, în vreme ce distribuția zonelor centrale și periferice de producție și consum de literatură mondială e supusă schimbărilor istorice și sistemice globale (12).

Turnura etică a decolonialismului și influența ei asupra World Literature și *distant reading* sunt relevante, în final, pentru că îi impun cercetătorului o sumă de sarcini și de provocări noi, printre care pendularea constantă între perspectiva de ansamblu și cea localizată, precum și interogarea propriilor concepte (rămășiță derrideană). S-ar putea spune că,

în cadrul studiilor morettiene, atribuțiile criticului se opresc la adunarea atentă a datelor. Într-adevăr, munca lui depinde, de acum, de bazele de date create deja de zeci sau sute de alți cercetători. Există însă în continuare un punct în care acumularea de informație perfect obiectivă se oprește și lasă loc interpretării, teoriei, chiar subiectivității și speculației (13). Diferența constă însă în baza comună a dezbaterilor – pot exista în continuare polemici, judecăți etice, deteritorializări și reteritorializări, dar există și noi mecanisme de verificare a concluziilor.

Ca o ultimă observație, accentul pus de Jonathan Arac pe proiectele colective propuse studenților (14), prin care ar putea dobândi cunoștințe lingvistice și culturale minimale în relație cu literaturi cu adevărat periferice (care nu au intrat în curriculumul universitar al comparatiștilor) este însoțit de un bemol aplicat etichetei de *high culture* care definește, în general, orice program academic. În mod evident, ideea lui Arac nu vine din vreun fel de anti-intelectualism sau din renunțarea la rigoare și la profesionalism, ci din convingerea că o astfel de abordare este unica soluție pentru criza semnalată de Spivak – centralitatea unor anumite limbi și literaturi în studiile comparatiste. Însă în același timp, nu este, cred, întâmplătoare sincronizarea unor astfel de eseuri semi-revoluționare (cel puțin la nivel academic) cu manifestarea tot mai pronunțată a unui tip nou de artă comunitară, participativă, performativă (manifestările sunt diverse, terminologia la fel). Este vorba despre experimentele și evenimentele de tip performance lansate de unii artiști în comunități de cele mai multe ori marginalizate economic sau rasial. Ele preiau o parte din strategiile avangardelor din secolul trecut, precum catalizarea mulțimii, scoaterea din zona de confort, dezideratul amestecului dintre artă și viață. Totuși, există și diferențe semnificative: întâi, elementul elitist al majorității avangardelor occidentale este înlocuit cu o democratizare programatică, ce amintește mai degrabă de teatrul Proletkult sau de teatrul oprimaților al lui Augusto Boal; apoi, spre deosebire de precursorii de secol XX, nu există în general nicio ideologie în spatele acestor întâlniri dintre artiști și public, ci doar un fond comun de principii umaniste nepolitizate (respectul reciproc, toleranța, empatia, solidaritatea etc). Turnura artistică se vede, deci, dublată de cea critică (derivată mai ales din intersecția World Literature cu decolonialismul) – sau invers.

Note

(1) Franco Moretti, *Grafice, hărți, arbori. Literatura văzută de departe*, Cluj-Napoca, Tact, 2016, p. 38.

(2) *Ibid.*, p. 20.

(3) Galin Tihanov, *The Birth and Death of Literary*

Theory, Stanford, Stanford University Press, 2019, p. 6.

(4) David Damrosch, *What is World Literature*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2003, p. 298

(5) Marko Juvan, *Worlding a Peripheral Literature*, Singapore, Palgrave Macmillan, 2019, p. 14.

(6) Galin Tihanov, *op. cit.*, p. 181.

(7) David Damrosch, *How to Read World Literature*, Oxford, Wiley & Blackwell, 2009, p. 2.

(8) Peter Hitchcock, „The Ethics of World Literature”, în Theo D’haen, David Damrosch, Djelal Kadir (Ed.), *The Routledge Companion to World Literature*, New York, Routledge, 2012, p. 366.

(9) Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*, New Left Review, 2000.

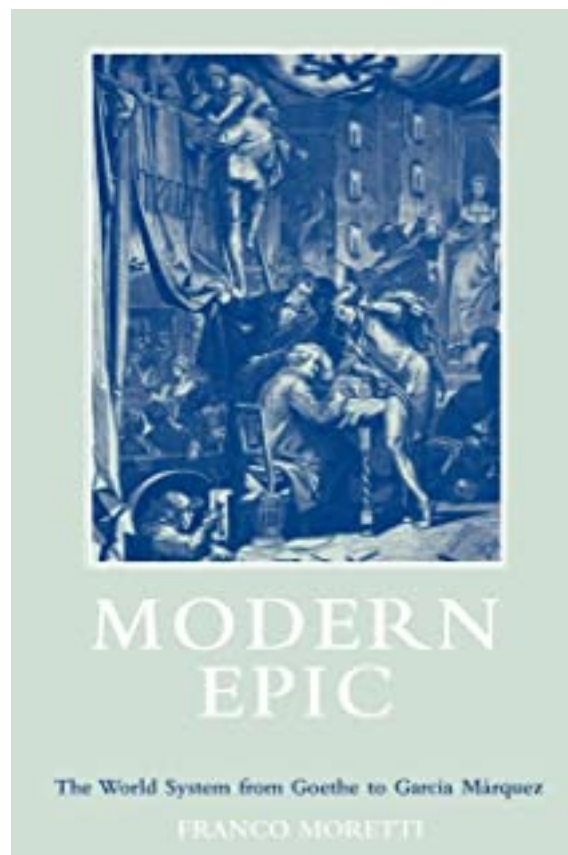
(10) Jonathan Arac, „Global and Babel. Language and Babel in American Literature”, în Wai Chee Dimock, Lawrence Buell (Ed.), *Shades of the Planet*, Princeton, Princeton University Press, 2007, p. 25.

(11) Marko Juvan, *op. cit.*, p. 16.

(12) *Ibid.*, p. 6.

(13) Datele cantitative ne pot spune când apare în Marea Britanie un roman pe lună, pe săptămână, pe zi, ori chiar pe oră (...) dar care sunt cezurile semnificative ale acestui continuum – și de ce se petrece – este ceva ce trebuie stabilit pe alte temeuri, vezi Franco Moretti, *Grafice, hărți, arbori*, ed. cit., p. 15.

(14) Jonathan Arac, „Global and Babel”, în *loc. cit.*, p. 33.



Mirela ȘĂRAN

Grafice, hărți, fotolii. *Distant reading*-ul și cititul de toate zilele

I.

A citi. A citi și a reciti, ar spune unii. Lectura lentă, ar propune alții. Mai nou, revin (1) tot mai des în discuție abordări precum *close reading*, *distant reading* și toată pletora de variante care se situează de la o extremitate la cealaltă a spectrului receptării de text literar. Ceea ce e o excelentă veste pentru cititorii mari și mici, cu normă întreagă sau ocazionali, amatori sau de profesie: se poate citi atât în adâncime, cât și de la distanță, sau, după metodele dezvoltate de unii, în diagonală, romb sau alte figuri geometrice, după necesități. Pentru a putea urmări în acțiune practica *distant reading* și, ulterior, a trasa câteva direcții de investigație deschise de noua perspectivă asupra abordării textelor literare, propun drept punct de pornire o sumară circumscriere a fenomenului. Ce e drept, definirea conceptului nu mai este o muncă de pionierat după ce valuri de cerneală virtuală au invadat spațiul digital; cu toate acestea, e necesară. Ce se înțelege, așadar, prin *distant reading*? Aparent, cel mai simplu răspuns este unul de semn negativ: *distant reading* nu este *close reading*. Există, deci, un punct de pornire; nu foarte bun sau util, dar trebuie început de undeva. Articolele și volumele publicate de Franco Moretti pot duce investigația cu un pas mai departe. *Distant reading* ar fi, așadar, „un proces de distanțare”, un mod de a vedea literatura de departe, o metodă de studiu a textului literar bazată pe „reducție și abstractizare ... unde distanța nu este însă un impediment în fața cunoașterii, ci o formă specifică a acesteia” (2). Același Moretti aduce completările necesare atunci când cele trei „obiecte artificiale”, graficele, hărțile, respectiv arborii, deși pornesc de la ideologii și premise comune, par a se situa pe traiectorii divergente, distanțându-se sau, dimpotrivă, marcând un anumit contact cu lectura apropiată a textului. Astfel, „literatura văzută de departe” devine o condiție sine qua non a cunoașterii, oferind posibilitatea manipulării unor unități informaționale extrem de mici sau foarte extinse în raport cu textul-etalon, nu însă egale cu acesta (3). În special acele unități mult mai mici menționate anterior, organizate în ceea ce autorul numește „rețele de microdiferențe”, generează confuzii prin apropierea amenințătoare de teritoriul gestionat de *close reading*. Tot Moretti oferă un răspuns în acest sens, la care trebuie adăugată și o observație pertinentă care se regăsește în volumul *Close Reading with Computers*, citat mai sus. Pentru teoreticianul italian, microdiferențele nu se rezumă la o colecție de dovezi arhivate în urma unui demers detectivistic, ci „rețeaua de microdiferențe ...

sfârșește prin a da viață unui întreg care este *mult mai amplu* decât orice text ...” (4) În completarea acestei idei, Martin Paul Eve enunță clar ceea ce și Moretti precizează în câteva rânduri, poate nu în termeni atât de concisi: metodele de analiză computațională, asociate paradigmei *distant reading*, presupun atât o distanțare inițială de obiectul analizat, cât și o apropiere, printr-un efort de lectură minuțioasă (*close reading* efectuat de un agent uman, deci) și, ulterior, de interpretare a rezultatelor furnizate de sistemul tehnologic (5). O lectură apropiată de gradul doi, deci, grefată pe o lectură primară, „de departe”. Acesta este profilul metodei *distant reading* sau, așa cum o numea Kathryn Schulz într-un articol din „The New York Times”, „muza mecanică” (6).

Muză mecanică, rece, eficientă și neobosită, lectura de la distanță ocupă un loc central în câmpul studiilor umaniste, defilând cu încredere atât în format letric, cât și în format digital, pe care, dacă ar fi să lansez o presupuziție, îl și preferă. Cum rămâne însă cu preferințele cititorilor? De ce a fost nevoie de o literatură văzută de departe? Fără a miza explicit pe diagnosticul de miopie hermeneutică, Franco Moretti furnizează din nou câteva răspunsuri în articolul „Conjectures on World Literature”. Rescrisă în termenii unui silogism, premisa problemei ar suna în felul următor: Toți oamenii sunt muritori. Cititorii specializați sunt oameni. Rezultă că toți cititorii specializați sunt muritori. În condițiile în care un cititor profesionist reușește cu destul de multă dificultate să parcurgă creațiile literare canonice, adică acea felie de 1 la sută din întreaga literatură publicată (7), programul unei lecturi personale totalizatoare poate fi realizat doar odată cu invenția mașinii timpului. *Distant reading* ca mecanism antinecrotic, așadar (8). La acest aspect de ordin temporal și cantitativ se mai adaugă un avantaj la nivel calitativ. Privind literatura de departe nu câștigăm doar timp, ci și o perspectivă mai amplă asupra fenomenului literar. Mai precis, distanța face vizibile „raporturile, *pattern*-urile, formele” (9). Este interesant de observat locul central ocupat de privire, vizibilitate, vizual în ecuația text literar – metodă de studiu. În afară de *inputul* mamut pe care îl poate gestiona, lectura de la distanță oferă și posibilitatea focalizării ideale a lentilei prin care este privit obiectul de studiu. Acesta din urmă ocupă, în acest fel, nu doar poziția de unitate oarecare a unei operații complexe de analiză, ci și un loc care îi face *vizibile* articulațiile și trăsăturile prea mărunte, subtile, ascunse sau, pur și simplu, atât de comune încât se ascund la vedere. Deși cele expuse până la acest punct constituie abia o introducere în introducerea capitolului „*distant reading*”, mă voi opri deocamdată aici, lăsând loc unei secțiuni practice, nu înainte de a sumariza totul printr-o analogie legată tot de vizual: dacă lectura apropiată este microscopul cercetării literare, *distant reading*-ul este telescopul care organizează sensurile, plasându-le într-o perspectivă inteligibilă (10).

Cu o definiție, un argument solid și un scop precis se poate ajunge departe. Cel puțin la nivel teoretic. Întrebarea care se poate pune este cât de inteligibilă poate fi perspectiva amintită mai sus atunci când nu beneficiază de un laborator la Stanford, de sisteme tehnologice dotate cu algoritmi complecși, de finanțare sau de acces, în format electronic sau nu, la resursele primare care alcătuiesc *inputul* pus la dispoziția „muzei mecanice”. Formulată altfel, problema sună astfel: Exceptând istoricii, teoreticienii și criticii literari, cine mai poate beneficia de avantajele *distant reading*-ului? Este posibilă o angajare a metodei în afara relativ restrânsului cerc academic? Răspunsul imediat este „da”, deși dat cu destul de multe rezerve și precauții. Pentru un *distant reading* la nivel amator sau semiprofesionist este nevoie, în primul rând, de cititori. Pe deasupra, aceștia trebuie să fie familiarizați cu metoda de studiu. Ca o condiție suplimentară se impune selectarea acestei abordări în urma unui proces de deliberare care o singularizează drept calea cea mai potrivită pentru atingerea scopului urmărit. Pe scurt, nu există *distant reading* fără cititori care au auzit de existența metodei și au nevoie de ea pentru a duce la bun sfârșit un proiect de lectură/cercetare. Trei condiții care produc o involuntară ridicare de sprânceană, având în vedere obiceiurile de lectură ale tinerilor și adulților din afara mediului academic (11). Luând în calcul toate variabilele, consider că o concluzie suficient de sigură este aceea că metoda avută în vedere, extrasă din mediul academic, are cele mai mari șanse de succes nu în cazuri izolate, ci mai degrabă într-un cadru organizat. În interiorul sistemului de învățământ, de pildă. S-ar putea obiecta că *distant reading*-ul nu are ce căuta în programa școlară, fiind o metodă irelevantă sau mult prea complexă. Nu doresc să insist prea mult asupra unui răspuns, dar, dacă *close reading* se poate, de ce nu ar fi acceptabil și conceptul complementar? (12) O scurtă analiză a programelor școlare la nivel liceal indică faptul că *distant reading*-ul este relevant în cazul a cel puțin 2-3 competențe specifice aferente fiecărui an de studiu. Numai la clasa a XII-a, de exemplu, pot fi selectate competențele specifice 2.2 („Compararea, pe baza unor criterii clar formulate, a unor viziuni despre lume, despre condiția umană sau despre artă reflectată în textele studiate”) sau 3.3 („Analiza unor conexiuni între literatura română și cea universală”) (13). O bază normativă pentru includerea metodei există, așadar. Chiar și în aceste condiții, de ce să depunem acest efort suplimentar sau, și mai rău, de ce să (ne) chinuim? Deoarece, printre altele și conform aceleiași programe, școala își propune să formeze cititori de cursă lungă, să stimuleze „gândirea autonomă, reflexivă și critică în raport cu diversele mesaje receptate” și să formeze „reprezentări culturale privind evoluția și valorile literaturii române” (14). Mă opresc aici cu argumentele

pentru a lăsa loc unei secțiuni practice, de interogare a relevanței *distant reading*-ului într-un mediu neacademic, în timpul cititului nostru de toate zilele.

II.

Cât de departe se vede literatura atunci când nu e citită în laboratorul Universității Stanford, ci de pe fotoliul din camera de zi? Pentru a testa în ce măsură graficele, arborii, hărțile sau macroanaliza funcționează pe teritoriul „home literature”, am ales, aproape întâmplător, un roman românesc apărut în ultimii cinci ani, necanonice și destul de maleabil pentru a putea fi turnat în tiparele unui produs al metodei *distant reading*. Este vorba despre *Măța Vinerii*, scris de Doina Ruști, publicat în 2017 la editura Polirom, în colecția *Fiction Ltd* și considerat, în general, o ficțiune istorică centrată asupra sfârșitului de secol XVIII în București fanariot. Cartea poate fi în egală măsură citită ca text ficțional cu intrigă polițistă, ca Bildungsroman sau ca proză fantastică. Pe scurt, textul urmărește destinul Păcăi în mai multe momente cheie, începând cu adolescența protagonistei. Izgonită din Brașov de o vânatoare de vrăjitoare căreia îi cade pradă bunica fetei, aceasta se refugiază în București, la fratele bunicii, pe care îl găsește mort la sosirea în capitală. De aici acțiunea se complică și mai mult, aglutinând întâlniri misterioase, răpiri, urmăriri, tentative de omor, rețete magice, arestări, comploturi de mazilire a domnitorului și evadări. Toate acestea sunt parte componentă a unui nivel superior, care ține de dimensiunea istorică a ficțiunii. Romanul este, după cum mărturisește autoarea, și o istorie prelucrată ficțional a anului 1798 în București fanariot, anumite nuclee epice fiind inspirate din realitate (15). La toate acestea se adaugă o pronunțată dimensiune fantastică, concretizată prin numeroase trimiteri la Sator și la comunitatea secretă a satorinilor, la practici magice, poțiuni, cărți cu un conținut magic, la experiențe suprasenzoriale sau la manipularea magică a timpului și a spațiului. Unul dintre aspectele cele mai interesante legate de acest text este proiectarea spațiului ficțional aflat la confluența dintre mai multe culturi și integrat într-un spațiu mai larg, sud-est european, cu trăsături specifice. În paragrafele următoare voi urmări direcțiile de investigație deschise de *Măța Vinerii* „văzută de departe”.

La o primă vedere, problema spațialității configurate în roman poate fi rezolvată doar cu ajutorul unui antinevralgic. O înșiruire de locuri (de la Brașov și București, la Edikule și Insula Staffa), străzi, clădiri și case particulare trasează un spațiu labirintic și, pe alocuri, haotic, pe care, în mod normal și în cel mai bun caz, reușim să îl împărțim în „real” și „simbolic”. Parafrazându-l pe teoreticianul hărților literare, în acest caz întreb și eu: Sunt hărțile lui Moretti cu adevărat

utile? Urmând instrucțiunile și făcând ajustările de rigoare, mi-am răspuns singură, cu un pix, o coală, un atlas și Google Maps – instrumente care mi-au permis să văd ceea ce înainte doar intuiam. Spațiul în jurul căruia se adună cea mai însemnată parte a materialului epic este Bucureștiul. Deși la baza multor descrieri ale orașului stă o viziune totalizatoare, relatarea Pâtcăi se focalizează asupra câtorva zone cheie, cum ar fi Casa Cuviosului Zăval, Strada Murta, Casa Greceanu, Biserica Dintr-o Zi, Casa Spiritistului, Curtea Domnească Nouă sau Hanul turcesc, devenite adevărate centre în care se acumulează noi și noi valențe, inclusiv simbolice. Cel mai relevant exemplu în acest sens este casa Cuviosului Zăval, la subsolul căreia există un *Laboratorium*, ascuns în spatele unui perete din pivniță. Această încăpere secretă este descrisă drept „sanctuarul moșicului”, locul în care acesta își ține „toate bunurile de mare preț” (16), inclusiv scrierile secrete referitoare la comunitatea satorinilor. În mod simbolic, acest spațiu ascuns vederii, de semn negativ (îngropat în pământ), constituie o axis mundi, un centru al lumii nu doar pentru protagonistă, ci și, putem deduce din text, pentru orice satorin. Interesant este sistemul de corespondențe creat de roman. Dacă laboratorul constituie un centru ascuns, de semn negativ al lumii, acestuia i se construiește o pereche în casa de pe strada Murta. În finalul romanului descoperim că locuința de pe această stradă, de negăsit pe harta Bucureștiului și în memoria oamenilor, a fost translocată în Leipzig de către Cuviosul Zăval. Fără a mai fi nevoită să coboare în adâncurile casei, de data aceasta protagonista ajunge la inima întregului loc urcând două șiruri de scări. Ajunsă în turnulețul casei, o „încăpere ca un ou de cleștar” (17), Pâtea, acum înaintată în vârstă, găsește un nou *Laboratorium*, de semn pozitiv, orientat în sus, cu priveliște spre cer. Însă construcția spațiului simbolic nu se oprește aici. Privit de la înălțime, spațiul asupra căruia se concentrează ficțiunea poate fi ilustrat printr-o diagramă formată din trei cercuri, cel mai extins înglobându-le pe celelalte două. Primul cerc este reprezentat de laboratorul din prăvălia Cuviosului Zăval. Acesta este încorporat în cercul mai mare al Pieței Lipscani. Ocupând un loc important în economia romanului, această piață se remarcă încă înaintea lecturii propriu-zise, prin harta vrăjită inclusă la începutul cărții, unde iese în evidență prin centralitatea ocupată pe hartă, dar și prin forma de cerc pe care o are. Numeroasele descrieri ale pieței reușesc să întregască imaginea acesteia ca axis mundi în cadrul Bucureștiului: „... Piața Lipscani, care era un fel de ceasornic, o magma mestecătoare ...”, „... toate drumurile duceau la ea ...” (18) La rândul său, acest loc este parte integrantă a ultimului cerc, și anume capitala însăși. Bucureștiul, reprezentat, la rândul său, pe hartă printr-un cerc (imperfect, ce e drept, dar tot cerc), este nodul în care se adună un amalgam de oameni, de

obiceiuri, culori și mentalități; este, cu alte cuvinte, nu doar centrul politic al țării, ci și cel spiritual. Trei cercuri concentrice într-o carte despre magie. Coincidență?

În privința geografiei reale, se observă tendința de concentrare a atenției asupra a trei puncte de pe hartă, care unite creează un triunghi al cărui vârf este capitala. În afară de București, celelalte două locuri sunt Șcheii Brașovului și orașul Galați, ambele conotate diferit de centru. Din Brașovul conservator și sobru fuge Pâtea drept urmare a unei „vânători de vrăjitoare” care induce teroare în locuitori, în special din cauza falselor acuzații și a condamnărilor abuzive. De cealaltă parte, orașul Giurgiu este conotat negativ prin gândirea lui în termen de capăt al lumii, cel puțin al celei românești. Orașul este menționat de câteva ori în roman, în legătură cu planurile lunare de călătorie ale lui Ismail Bina Emeni, al căror scop este unul politic. De asemenea, o altă mențiune a orașului mai apare în contextul pedepsirii diplomaților francezi, despre care se află că au fost trimiși pe drumul Giurgiului, către Istanbul, în fortăreața Edikule, probabil cu scopul de a fi trimiși ulterior la galere. Din aceste scurte trimiteri reiese faptul că orașul ocupă un rol strategic în relațiile dintre Imperiul Otoman și Principatele Române, contopind două valențe distincte: punct de contact cultural-politic și marcarea a exilului. Alte spații cu statut ambiguu sau negativ, aflate în exteriorul triunghiului precizat, sunt spațiul sud-dunărean sau Chișinăul, locul de unde spiritistul Perticari așteaptă sosirea Măței Vinerii. Acest din urmă spațiu este ales tocmai din cauza amprentei de înstrăinare pe care o poartă, fiind un oraș suficient de aproape pentru a face plauzibilă sosirea vrăjitoarei, dar suficient de departe pentru a reprezenta alteritatea, „vecinul” care este cu atât mai străin cu cât trebuie diferențiat de propria identitate.

O geografie simbolică formată din trei cercuri concentrice și una reală redată printr-un triunghi. Cădem oare în suprainterpretare dacă relaționăm cercurile geografiei simbolice cu ideea de ciclu ceresc sau planetar, sistem magic de apărare sau motiv solar, iar triunghiul geografiei reale cu ideea de perfecțiune telurică, de spațiu vital cu valențe protectoare? (19) Aceasta în condițiile în care textul prezintă și alte sisteme de corespondențe, cum ar fi perechea Maxima-Zăval sau cele două laboratoare de semn opus. Autoarea însăși mărturisea într-un interviu că a fost inspirată și intrigată de „Teoria particulelor gemene. De aici am pornit. Conform acesteia, în orice există două nuclee, care fac posibilă reconstrucția întregului din jumătăți. M-a sedus.” (20) Sunt, așadar, hărțile literare utile? Exemplul de mai sus pare să susțină teoria lui Moretti. Desigur că pot fi aduse și contraargumente: nu toate textele se pretează la o astfel de lectură; în cazul romanului analizat, hărțile nu dezvăluie nimic nou, ci

doar confirmă ipoteze de lucru formulate cu ajutorul *close reading*; reprezentarea vizuală obținută este relevantă la un nivel textual singular – cum rămâne, deci, cu acea imagine din avion asupra literaturii, capabilă să încorporeze *Măța Vinerii* într-un macrosistem mult mai relevant? Soluții există și sunt la îndemână, tot datorită *distant reading*-ului: acolo unde hărțile eșuează, există alte abordări posibile; deși în unele cazuri nu aduc nimic nou, hărțile oferă o bază științifică pentru intuiții și presupozii lipsite de dovezi; dacă dorim un macrosistem, un grafic, așadar, nimic nu ne oprește să includem romanul într-un corpus extins și să-l analizăm din perspectiva evoluției conceptului de balcanism în literatura română, selectând diverși parametri: lexic, geografie, imaginar socio-politic și mentalitar etc. Cât de departe se vede literatura din fotoliul personal? Atât cât ne propunem noi. Și ne propunem dacă vrem să vedem finalul cărții dincolo de coperta a patra. „Să începem atunci” (21), ar spune Moretti. Nu îl contrazic, deși mi se pare cam optimist. Întâi trebuie să ne mai certăm puțin cu privire la legitimitatea metodei. După care putem începe.

Note

(1) Deși expresia „mai nou” are un grad de acuratețe destul de ridicat în context, ar putea apărea niște întrebări privitoare la utilizarea verbului „a reveni”. *Distant reading*-ul este un fenomen relativ recent, popularizat în ultimele două-trei decenii de cercetările și studiile lui Franco Moretti. Ceea ce înseamnă că fenomenul *distant reading* se afirmă, ia proporții, câștigă teren (a se sublinia timpul prezent al verbelor). Altfel spus, fenomenul *vine*, nu *revine*. Nu? În *Close Reading with Computers*, Martin Paul Eve punctează exact reversul: încă din 1969 colegiul din Dartmouth includea în fișa disciplinelor și un curs de analiză literară digitală, iar în 1923 Vernon Lee propunea un studiu cantitativ în *The Handling of Words*. Cu toate că pot fi formulate anumite obiecții referitoare la afinitățile dintre aceste propuneri și conceptul actual de *distant reading*, cele două exemple sunt notabile prin potențialul de revendicare a unei priorități simbolice.

Martin Paul, Eve, *Close Reading with Computers: Textual Scholarship, Computational Formalism, and David Mitchell's Cloud Atlas*, Stanford: Stanford University Press, 2019, pp. 1-2.

(2) Franco, Moretti, *Grafice, hărți, arbori: literatura văzută de departe*, Cluj-Napoca: Tact, 2016, p. 4.

(3) Franco, Moretti, *Distant Reading*, London, New York: Verso, 2013, pp. 48-49.

(4) Franco, Moretti, *Grafice, hărți, arbori*, ed. cit., p. 90.

(5) Martin Paul, Eve, *op. cit.*, p. 2.

(6) Kathryn, Schulz, „The Mechanic Muse: What is Distant Reading?”, *The New York Times*, 24 iunie 2011, URL: <https://www.nytimes.com/2011/06/26/books/review/the-mechanic-muse-what-is-distant-reading.html>. Web. 13.08.2020.

(7) Franco, Moretti, *Distant reading*, ed. cit., p. 45.

(8) Martin Paul, Eve, *op. cit.*, p. 3.

(9) Franco, Moretti, *Grafice, hărți, arbori*, ed. cit., p. 3.

(10) Martin Paul, Eve, *op. cit.*, p. 4.

(11) Câteva studii realizate în ultimii ani sunt cu precădere relevante în acest context. Un site oficial al Guvernului Statelor Unite a publicat un raport în 2020 în care sunt prezentate câteva date statistice referitoare la activitățile de lectură ale cetățenilor. Conform sondajului, americanii dedică, în medie, 0.27 ore/zi lecturii, adolescenții situându-se în partea de jos a graficului, cu 0.13 ore, iar vârstnicii în partea superioară, cu 0.73 ore. Un al doilea raport arată că cifrele nu diferă semnificativ în weekend, față de restul săptămânii. Legat strict de situația din spațiul românesc, statisticile prezentate în iVOX se înscriu pe aceeași direcție cu cele culese din alte părți ale lumii. Intitulat „Cât, cum și ce citesc românii?”, sondajul din anul 2012, la care a participat un număr de 7677 de respondenți, indică faptul că 4.77% dintre respondenți nu citesc niciodată, 28.31% citesc mai rar, iar 31.05% citesc ocazional. Aceeași sursă subliniază faptul că persoanele care au mai puțin de 35 de ani „au răspuns mai frecvent că citesc mai rar decât celelalte categorii”, în timp ce „persoanele de peste 55 de ani au răspuns în mai mare măsură ... că citesc zilnic sau aproape zilnic”.

„American Time Use Survey”, U. S. Bureau of Labor Statistics, 25 iunie 2020, URL: <https://www.bls.gov/news.release/atus.nr0.htm>. Web. 16.08.2020.

„Cât, cum și ce citesc românii”, *iVox*, octombrie 2012, URL: <http://ivox.ro/download/get/f/raport-cat-cum-si-ce-citesc-romanii-2012>. Web. 15.08.2020.

(12) Folosesc intenționat termenul „complementar” deoarece nu consider că *distant reading* și *digital humanities* reprezintă, în termenii lui Spivak, „moartea unei discipline”; mai degrabă, este vorba de un *upgrade*.

(13) *Programe școlare ciclul superior al liceului: Limba și literatura română, Clasa a XII-a*, București, 2006.

(14) *Ibidem*.

(15) Virginia, Costeschi, „Doina Ruști: «În orice poțiune vrăjitoarească se află un dram de adevăr»”, *BookMag*, 16 martie 2017, URL: <http://bookmag.eu/doina-rusti-in-orice-potiune-vrajitoareasca-se-afla-un-dram-de-adevar/>. Web. 15.08.2020.

(16) Doina, Ruști, *Măța Vinerii*, Ediția a II-a, Iași: Polirom, 2018, p. 94.

(17) *Ibidem*, p. 252.

(18) *Ibidem*, pp. 53, 55.

(19) Romulus, Antonescu, *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*, cImec, Ediție digitală, 2016, URL: <http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti-l-o.html>. Web. 16.08.2020.

(20) Dorina, Danila, „În dialog cu Doina Ruști”, *DorinaDanila.com*, 25 martie 2017, URL: <https://dorinadanila.com/2017/03/25/in-dialog-cu-doina-rusti/>. Web. 11.08.2020.

(21) Franco, Moretti, *Grafice, hărți, arbori*, ed. cit., p. 5.

2. DISTANT READING LA LUCRU

Daiana GÂRDAN

Privind de departe modernitatea: Cazul „Sburătorul”

Despre avantajele *distant reading*-ului care vizează corpusuri literare – în speță genul românesc – s-a discutat, în numeroase rânduri deja, în spațiul românesc (1). Nu au fost neglijate nici fenomenele critice articulate în spațiul periodicelor culturale și literare, nici traduceri sau dezbateri teoretice din jurul lor (2). Un subiect mai puțin abordat, însă, cu astfel de metode neortodoxe este reprezentat de rolul și funcționarea grupărilor literare de tip cenaclu, club de lectură, cerc literar, medii redacționale sau grupări universitare. Sărăcia în materie de instrumente care pot fi utilizate pentru un astfel de proiect reprezintă, fără doar și poate, principalul motiv pentru care fenomenele de acest fel au fost mai degrabă evitate. În fond, caracterul cercetărilor care implică lectura distantă a fost dirijat în primul rând de resurse. Articolul de față reprezintă o tentativă de panoramare a unei astfel de grupări. Cenaclul *Sburătorul*, gruparea modernistă care nu mai are nevoie de niciun fel de introducere în cultura română, lasă în urmă un instrument analog care poate fi exploatabil într-un demers bazat pe *distant reading* și reprezentări în rețea: agende literare.

Un instrument editat de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, *Sburătorul: Agende Literare* (3) reprezintă principala sursă de investigare a activității acestui cenaclu. Valoroase demersuri de istorie și critică literară s-au concretizat în spațiul românesc datorită acestor artefacte culturale (4), care înregistrează, pe de-o parte, evoluția și anvergura acestei grupări pe plaja culturală românească, pe de-altă parte, dinamica internă, relațiile dintre participanți, caracterul de dirijor al mentorului Eugen Lovinescu, în fine, capitalul cultural al acestui longeviv cenaclu fără de carte traseul literaturii române moderne ar fi avut, probabil, enorm de pierdut. Mă interesează, în segmentul de cercetare de față, câteva dintre aspectele de mai sus, de data aceasta văzute de la distanță, și anume: dinamici de formare și formalizare ale acestei grupări, frecvența anumitor membri, distribuția de gen în interiorul cenaclului. Perioada vizată este dată de primii șapte ani de funcționare înregistrați în agende (din 1923, când Lovinescu începe să ia notițe, în anul cinci al existenței cenaclului mentorat de el, până în 1930) – cei mai efervescenti ani ai cenaclului. Metodologia utilizată se află la intersecția a două domenii: *network studies* și sociologie a grupurilor – aici, literare.

Studiile de rețea (*network studies*), care utilizează exclusiv *distant reading*, reprezintă un domeniu încă emergent și destul de exotic pentru spațiul românesc, unde noțiunea de rețea este utilizată cu precădere într-un sens metaforic. Studii internaționale, de dată mai recentă, însă, pun pe tapet metode de vizualizare în rețea a fenomenelor literare și culturale cu rezultate dintre cele mai relevante și cu deschideri spectaculoase. Autorii volumului *Networks: A very short introduction* redau – foarte școlărește – marele atu al acestei metode de cercetare: „În timp ce abordările în rețea elimină foarte multe dintre aspectele și trăsăturile individuale ale fenomenelor pe care le vizează, păstrează probabil cea mai importantă caracteristică, și anume, rețeaua nu alterează dimensiunea sistemului, adică numărul de elemente, modelele de interacțiune, setul specific de relații și conexiuni dintre elemente. O metodă atât de simplificată este suficientă să reprezinte proprietățile unui sistem”. Formă, distribuție, frecvență, mișcare – punctele centrale de interes în această analiză experimentală a cenaclului lovinescian pe care o propun.

O teorie mai veche, de sociologie a grupurilor, reprezintă al doilea cadru teoretic al analizei mele. Avansată în 1965 de sociologul Bruce Tuckman, în articolul *Developmental Sequence in Small Groups*, analiza proceselor de interacțiune în interiorul grupurilor vizează procesul, în patru etape, de naștere și funcționare a unui grup. Cele patru etape, *formare* (*forming*), *conflict* (*storming*), *stabilizare* (*norming*) și *îndeplinirea sarcinilor* (*performing*) pot fi funcționale, cred, și într-o aplicație care vizează grupări literare. Viabilitatea acestei teorii este susținută și de faptul că Bruce Tuckman nu propune un sistem care se vrea revoluționar, ci o secvență dezvoltată pe baza a nu mai puțin de 50 de modele sociologice anterioare demersului său, cărora le cântărește cu atenție plusurile și minusurile. Voi descrie etapele pe scurt. Conform autorului, prima etapă, cea de formare (*forming*), este etapa în care se stabilesc în primul rând relațiile de putere: cine este liderul, care sunt pozițiile membrilor, și, în al doilea rând, sarcinile și rolul fiecărui individ. A doua etapă se caracterizează prin apariția tensiunilor și a conflictelor. În această fază, membrii grupării încep să-și negocieze locul și sarcinile, să-și manifeste neplăcerile sau să părăsească, cu totul, grupul, în urma conflictelor apărute. A treia etapă debutează odată cu calmul după furtună: conflictele au fost aplanate, tensiunile rezolvate, au apărut noi reguli și au fost setate noi limite. Aceasta este etapa stabilizării modelelor de funcționare ale grupului sau a „normativizării”, în care normele și regulile (scrise și nescrise) sunt stabilite, un întreg habitus colectiv este pe cale de formare, iar relațiile interpersonale devin mai intime și mai solide. Etapa finală identificată de Tuckman – etapa în care

performanța grupului atinge cote maxime – este cea mai efervescentă și cu cele mai multe rezultate în termeni de proiecte și realizări – individuale și colective. Energia grupului se concentrează pe sarcini mai mult decât pe dinamici interpersonale sau pe relații intime (6).

Urmând premisele expuse mai sus, aplicația mea pornește de la o întrebare legată de natura *Sburătorului* ca unitate de grup. Reprezintă acest cnaclu o grupare cu o funcționare tipică și retrasabilă după modelul lui Tuckman, care, conform autorului, este valabil oricărui tip de grup? Există particularități în însăși dinamica interumană măsurabile în cazul cnaclului lovinescian? Unicitatea acestei formațiuni cultural-literare în spațiul românesc a fost apărută și promovată și în demersurile de istorie sau sociologie literară, tradiționale sau moderne, dedicate fenomenului, iar ea se datorează în mare parte impactului semnificativ pe care figuri formate în cnaclul lovinescian le-au produs asupra traseului evoluționist al literaturii și criticii literare românești moderne. O reprezentare grafică a prezențelor este, cred, un argument util pentru studiul moștenirii lăsate de acest cnaclu.

Rețeaua de mai sus reprezintă o abstractizare realizată cu un instrument de vizualizare (*Gephi*) a frecvențatorilor cnaclului de pe strada Câmpineanu între anul 1923 și 1930. Numele celor indexați au fost

preluate în program conform cu notațiile (predilecte) ale lui Lovinescu în agendele vizate (dublurile au fost eliminate manual), iar poziționarea lor în rețea gravitează în jurul centrului – reprezentat de figura lui Lovinescu – în funcție de frecvența totală (în intervalul de ani vizat) cu care participă la ședințele de cnaclu. Această primă rețea încearcă să redea, sub aspect formal, etapa de conflict (sau *storming*) în cadrul modelului propus mai devreme. Referitor la prima etapă, informațiile sunt mai degrabă sărace, intuițiile și interpretările propuse însă în demersurile sociologice și critice rămân valabile. În *Grup sburător. Trăitul și scrisul împreună în cnaclul lui E. Lovinescu*, Ligia Tudurachi propune o serie de investigații cu privire la aceste momente de debut și de naștere a cnaclului lovinescian, legate de alegerea numelui (și acesta un eveniment diferit, notează autoarea, față de cutumele altor grupări literare (7)), de funcțiile și caracterului mentorului Lovinescu (un mentor, din nou, cu particularități și poziții singulare în raport cu modelele străine) și de stabilirea unor reguli preliminare cu caracter aproape ritualic (selecția celor care rămân să cineze cu Lovinescu, montarea scenei în care se petrece lectura, coreografia grupului etc). Atmosfera primelor ședințe precum și negocierile interne a acestei trăiri-împreună sunt radiografiate de către autoare și cu ajutorul unor instrumente memorialistice personale – jurnalele unor autori participanți. Etapa formării, așadar,

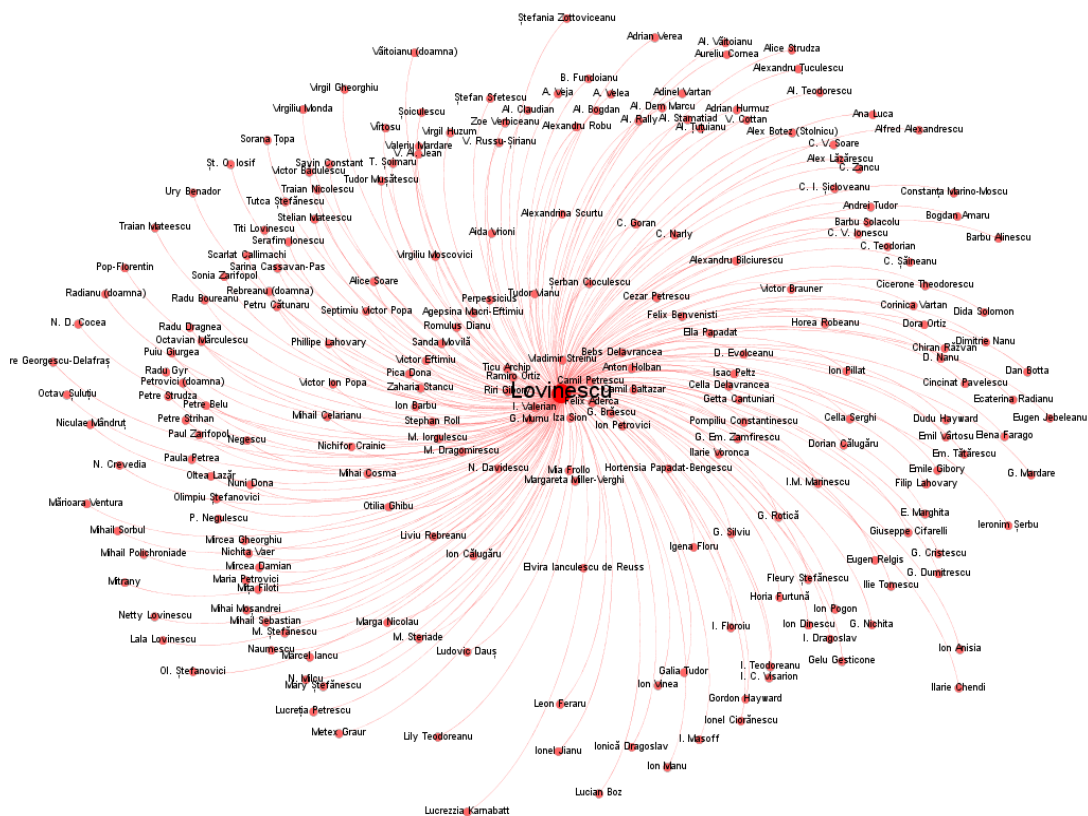


urmărind analiza Ligiei Tudurachi, este dominată de un oarecare misticism, rareori întâlnit în saloane literare, autohtone sau străine (practica botezului de cenaclu este și ea un fenomen grăitor). Poziția liderului nu este în niciun moment negociată sau negociabilă, Eugen Lovinescu reprezentând figura autoritară fără drept de apel. Militant pentru cauza modernității și transplantului de forme occidentale în fondul autohton, Lovinescu setează, cu destulă hotărâre, și obiectivele creației și experienței colective în cenaclul pe care îl conduce, și anume emanciparea literaturii (care vine prin lectură colectivă, prin sancționarea foarte dură a derapajelor de stil sau conținut, antrenarea constantă a unei conduite literare etc), în ciuda multiplelor sale declarații de principiu referitoare la acceptarea oricărui tip de literatură și de viziune în interiorul cenaclului.

Întorcându-ne la rețeaua de mai sus, a doua fază, cea tensionată, a funcționării acestui grup stabilește, în primul rând, care vor fi membrii cei mai activi și cu cele mai multe prezențe în cadrul ședințelor de cenaclu. Reiterând avantajul reprezentării în rețea a unui fenomen așa cum l-au formulat Caldarelli și Catanzaro, această imagine poate descoperi câteva necunoscute ale istoriei de cenaclu, precum 1. numărul copleșitor de pasageri imposibil de măsurat la o simplă lectură a documentelor de cenaclu, poate și din cauză că numeroase nume prezente aici au rămas în afară memoriei culturale după cel de-al Doilea Război Mondial, și 2. adevăratul

nucleul al grupului, doar parțial intuit, format din figuri ca Felix Aderca, Sanda Movilă, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ramiro Ortiz, Vladimir Streinu și alții, o companie din care reiese un aspect puțin discutat, și aume eterogenitatea relativă a acestor personalități și a producției lor critice și literare. În alte cuvinte, nucleul nu este constituit exclusiv din autori care produc literatură canonică (sau măcar populară în epocă) sau din figuri tutelare ale istoriografiei literare. Cei mai activi membrii de cenaclu nu sunt, în totalitate, și cei mai activi sau notabili romancieri, poeți sau critici. Acest aspect poate reprezenta unul dintre multele argumente în favoarea abordării evoluționiste a modernității literare românești, în care operele canonice sunt produsul unui fertil exercițiu în interiorul căruia reprezentanții regimului minor al literaturii sunt la fel de importanți ca vârfurile sale.

O particularitate în termeni de formare și funcționare a cenaclului Iovinescian este dată de suprapunerea parțială, în anumite intervale, a celor trei etape, productivitatea literară și critică, măsurată atât prin efervescența lecturilor din cadrul cenaclului, cât și prin activitatea intensă a membrilor în publicații periodice, nu înregistrează vârfuri doar în absența conflictului, negocierilor și formulelor de „normare” ale grupului, așa cum ar fi de așteptat, ci se întinde pe tot intervalul vizat. Această încălecare a etapelor este semnalată și de Ligia Tudurachi în volumul menționat, raportul dintre



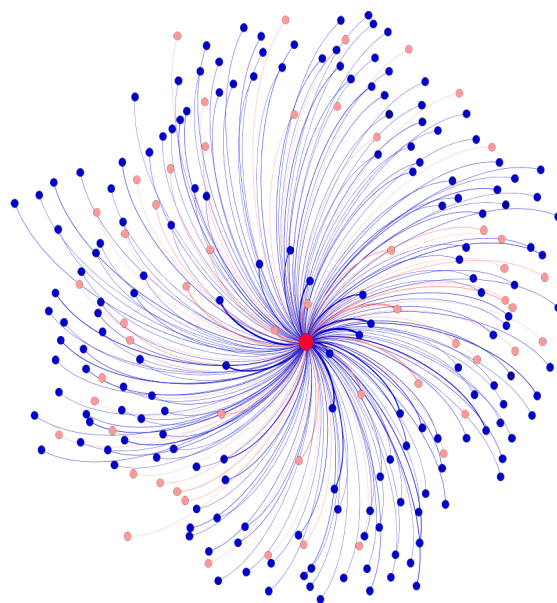
membrii comunității sburătoriste fiind „în permanență renegociat, între scris și trăit, între gestul individual și comunitatea care îl susține, între prezența intelectuală și cea afectivă, între afirmarea auctorialității și trăirea ei sensibilă în mijlocul celorlalți și în relație cu ei” (8). Permanentizarea, în alte cuvinte, a stării de tensiune – un blocaj constant al depășirii etapei de conflict și de negociere a pozițiilor. Așadar, dacă prima reprezentare în rețea încearcă să redea tocmai mobilitatea tensionată – arătând cine se menține aproape și cine se îndepărtează, în economia totală a intervalului, de centrul reprezentat aici de figura mentorului, rețeaua de mai jos se vrea o reprezentare mai degrabă a etapelor trei și patru din modelul lui Tuckman, menită să comunice informații legate de modelul deja organizat (relativ organizat, date fiind constantele renegocierei) de funcționare.

Imaginea de mai sus prezintă tot distribuția membrilor în ședințele de cenaclu, după criteriul frecvenței, iar codul ei este următorul: primul și cel mai restrâns cerc, cel mai aproape de centru, este format din membrii cu o prezență constantă în fiecare dintre anii vizați în cenaclul lui Lovinescu; al doilea cerc este format din membrii care au o prezență constantă în cenaclu în cel puțin cinci dintre cei șapte ani vizați; a treia serie reunește figurile prezente în primii trei sau patru ani din intervalul vizat, după care prezența lor dispăre aproape complet din agende; în fine, cei mai îndepărtați de către centru reprezintă prezențele sporadice. O observație se impune în acest punct al demonstrației, și anume faptul că agendele literare, ca instrument utilizat într-un astfel de demers, se pot face vinovate de o relativă deformare a realității. Informația notată de Eugen Lovinescu are mai degrabă un caracter subiectiv – indiciile stilistice pot conduce la concluzia că mentorul *Sburătorului* nota figuri și evenimente în funcție de natura lor (eșecuri, reușite, dezamăgiri, surprize plăcute) și/sau de propria dispoziție. Rezultatele, așadar, au un procent ridicat, dar în niciun caz maxim, de adecvare la realitate.

Dacă prima rețea încearcă să arate frecvența totală, care ar putea da seama de etapa negocierilor și a tensiunilor, a doua rețea încearcă să organizeze membrii *Sburătorului* într-o manieră care să facă vizibile structurile de putere în versiunea lor deja relativ stabilizată și funcțională. Intercalarea celor trei etape, vizibilă la nivelul productivității constante (din lecturi externe), a tensiunilor constante (anul patru al intervalului vizat de mine reprezintă, în realitate, anul nouă de activitate al cenaclului, așadar, cei care părăsesc cenaclul în acest punct o fac într-un moment în care *Sburătorul* este deja o grupare foarte bine încheată), a apariției constante a noi membri etc. Exibarea funcționării diferite față de tiparele sociologice clasice

reprezintă un argument suplimentar pentru teza unicității, dar și a relevanței acestui cenaclu – unul în continuă emergență și cu o productivitate spectaculoasă – în peisajul autohton interbelic. Instabilitatea acestui grup reflectă un caracter nu doar, evident, dinamic, dar și extrem de activ implicat în rapida dezvoltare a interbelicului românesc literar și artistic. Producția literară, jurnalistică și istoriografică a membrilor activi ai *Sburătorului* este una scrisă într-o stare de permanentă tensiune, de renegociere a sensurilor în interiorul unui colectiv al cărui capital cultural, după cum atestă numele prezente în această rețea, este unul extrem de întins pe varii paliere ale modernismului românesc (la critica colectivă, de cenaclu, contribuie nu doar membri cu profiluri ideologice relativ diferite, dar care propun și formule literare diferite – de la roman proustian, la proză realistă, de la dramaturgi la poeți avangardiști – formule care comunică poate prima dată sub aceleași imperative ale modernismului lovinescian care nu cunoaște concesii în termeni de spirit de înnoire).

O altă dinamică poate fi reprezentată cu ajutorul acestei metode: distribuția de gen în interiorul cenaclului. Survolând memorialistica de cenaclu (jurnale, memorii, interviuri, agende), impresia dominantă legată de prezența feminină din cadrul acestei grupări este una mai degrabă pozitivă: câteva femei cu portrete bine conturate fac subiectul aproape oricărei discuții despre desfășurarea ședințelor de cenaclu. O întreagă punere în scenă are în centru un divan rezervat numai pentru doamne. Să vedem, așadar, și care este frecvența acestor prezențe.



Din motive de simplificare, am ales o rețea din care am eliminat menționarea numelor proprii, în care distribuția rămâne în funcție de frecvența totală la ședințele de cenaclu în cei șapte ani vizați. Punctele roz reprezintă prezențele feminine, în timp ce punctele albastre, cele masculine. Imaginea redă caracterul mai degrabă sporadic al acestor prezențe, un procent destul de limitat de prezențe feminine aflându-se în prima linie, aproape de centru. Din totalul celor care participă în acest interval la *Sburătorul*, doar 29% sunt femei, iar din numărul total de femei, aproape 50% sunt reprezentate de soțiile unora dintre participanții activi (în cele mai multe dintre cazuri, prezențele par a fi de complezență, niciuna dintre femeile în cauză neparticipând activ – cu lectură de text original sau intervenții în legătură cu alte texte citite – în cadrul ședințelor).

Prezența relativ slabă a scriitoarelor în interiorul acestui cenaclu poate fi grăitoare pentru un alt tip de tensiune, referitoare, firește, la minimalizarea eforturilor scriitoarelor în peisajul autohton, o vină pe care i-o găsim și lui însăși Lovinescu atunci când discută (ce-i drept, mai în tinerețe) despre incapacitatea femeilor de a produce literatură de valoare (9) sau atunci când se raportează, mai târziu, la scriitoare valoroase, ca Hortensia Papadat-Bengescu, drept scriitoare care și-au depășit condiția feminină și au reușit să producă o scriitură virilă (10).

Distribuția vizibilă în rețea trădează realitatea că femeile erau o prezență minoritară și sporadică în cadrul ședințelor de cenaclu – fie asta, fie o prezență pe care Lovinescu nu o consemnează, gest și el grăitor în aceeași direcție. Producția literară și publicistică a femeilor din epocă – semnificativă, deși ignorată – nu își găsește corespondent în activitatea lor de membri de cenaclu, unde par a fi tratate mai degrabă ca prezență exotică sau decorativă. Aceste date relevă, în primul rând, inegalitatea de șanse (vizibilă, firește, și pe alte căi) de care se lovesc scriitoare. Marginalizarea scriitoarelor în interiorul acestui grup conduce la o marginalizare nu doar a literaturii pe care reușesc să o producă, dar și a aportului lor în termeni de orientare a direcției literaturii moderniste. O analiză a memorialisticii produse de aceste femei ar fi un segment necesar pentru completarea acestor date, o astfel de problematizare depășește însă mizele articolului de față și ar merita o cercetare extinsă.

Analiza de față reprezintă, în acest punct, un experiment, o testare a posibilităților de implementare a *distant reading*-ului pe fenomene culturale fluide, precum grupările de tip cenaclu. *Sburătorul* – revista și cenaclul – rămân subiecte ofertante pentru paradigma actuală, ale cărei instrumente pot reda aspecte neglijate sau imposibil de retrasat de către istoriografia tradițională. Rețelele de mai sus au încercat să exhibe exact aceste tensiuni interne în formarea și activitatea

cenaclului și pot constitui un argument cantitativ solid pentru cercetări viitoare mai atent documentate și cu mize mai puternice.

Note

(1) Amintesc aici doar câteva proiecte care oferă nu doar o fertilă dezbateră teoretică despre codurile acestei paradigme noi în studiile literare, ci și aplicații dintre cele mai relevante pe corpus literar românesc: Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga, Maria Sass (eds.), *Ruralism and Literature in Romania*, Berlin, Peter Lang, 2019; Andrei Terian, „Big Numbers: A Quantitative Analysis of the Development of the Novel in Romania”, *Transylvanian Review*, XXVIII, nr. 1, 2019, p. 55-71; Mihaela Ursa, „Is Romanian Culture Ready for the Digital Turn?”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 1, nr. 1, 2015, p. 80-97; Mihnea Bălci, „The Emergence of Quantitative Studies. Actual Functionalities and the Romanian Case”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 4, nr. 2, 2018, p. 54-71; Vlad Pojoga, Ștefan Baghiu, Emanuel Modoc, Daiana Gârdan, Andreea Coroian-Goldiș, „Tehnici digitale pentru analiza romanului românesc”, *Transilvania*, nr. 10, 2019, p. 9-16; Daiana Gârdan, Emanuel Modoc, „Mapping Literature Through Quantitative Instruments. The Case of Current Romanian Literary Studies”, *Interlitteraria*, 25, nr. 1, 2020, p. 52-65.

(2) Vezi Emanuel Modoc, *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est*, București, Muzeul Literaturii Române, 2020; Ștefan Baghiu, „The French Novel in Translation: A Distant Reading for Romania During Communism (1944-1989)”, *Transylvanian Review*, XXVIII, nr. 1, p. 83-100;

(3) E. Lovinescu, *Sburătorul: Agende literare*, ediție îngrijită de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, București, Minerva/ Coresi, vol 1-5, 1993-2001.

(4) Dintre acestea, cele mai bine documentate și mai frecventabile pentru revizitarea subiectului sunt G. Gheorghită, *Sburătorul : revista și cenaclul*, București, Minerva, 1976 și Ligia Tudurachi, *Grup sburător. Trăitul și scrisul împreună în cenaclul lui E. Lovinescu*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2019.

(5) Guido Caldarelli, Michele Catanzaro, *Networks. A very Short Introduction*, Oxford UP, 2012, p. 26 (traducerea mea).

(6) Pentru descrierea exhaustivă și specializată a acestor etape vezi Bruce Tuckman, „Developmental Sequence in Small Groups”, *Psychological Bulletin*, vol. 63, nr. 6/1965, p. 384-399.

(7) „(...) Numele de *Sburător* merită în sine o mică investigație. Lovinescu l-a împrumutat de la Minulescu, care nu-l folosea. Încă din 1918, viitorul mentor sburătorist îi scria lui Mihail Dragomirescu despre intenția sa de a crea un cenaclu cu acest nume. Situația e de la început atipică, atât prin faptul că numele preexistă cenaclului, cât și prin caracterul nedemocratic al alegerii acestui nume. Decizia îi aparține în totalitate lui Lovinescu, niciunul din membrii (viitori) ai grupului nu va mai fi consultat în această privință” Ligia Tudurachi, *op. cit.*, p. 10.

(8) *Ibid.*, p. 19.

(9) Vezi, pentru o dezbateră mai generoasă a atitudinii lui Lovinescu față de scriitura feminină în România, Elena Zaharia-Filipaș, *Studii de literatură feminină*, București, Paideia, 2004.

(10) Vezi capitolul dedicat de Lovinescu Hortensiei Papadat-Bengescu în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 4: *Evoluția prozei literare*, București, Ancora, 1928.

Cosmin BORZA

Viața la țară în romanul românesc – de la mituri la cifre

Un spectru încă bântuie cultura română – spectrul ruralității (1). Spun „încă”, deoarece atât de extins și de repetitiv s-a dovedit fenomenul anatimizării caracterului excesiv rural al societății, culturii și literaturii române, încât s-ar presupune că măcar imediata contemporaneitate oferă semnele epuizării lui – sau, cel puțin, desprinderea de numeroasele discriminări de clasă care l-au caracterizat. Or, și astăzi, la fel ca pe tot parcursul secolului XX, elitele intelectuale locale „modernizatoare”, „reformatoare” și „civilizatoare” perpetuează ceea ce antropologul Vintilă Mihăilescu numea inspirat transformarea „*le paysan du Danube*” din «bunul sălbatic» inițial din fabula lui La Fontaine în primitivul suspect al Orientului european” (2).

Indiferent de cât de divergente ar fi fost ideologiile lor, simboliztii antebelici, moderniștii interbelici, membrii Cercului Literar de la Sibiu (care, în anii celui de-al Doilea Război Mondial, au inventat eticheta denigratoare „pășunism”), realist-socialiștii din primele decenii postbelice, postmoderniștii din anii 1980-1990, diverse orientări neoliberale din mileniul III s-au legitimat fie prin riposta față de ruralismul „abuziv” al literaturii autohtone, fie prin identificarea scrierilor cu/despre țărani cu formule artistice vetuste, minore, anti-intelectualiste, tarate de sentimentalism idealizant ori de descriptivism pitoresc. Mai mult decât faimoase și, pentru mulți, probe intelectual rămân și astăzi alegațiile lui E. Lovinescu din *Istoria literaturii române contemporane* prin care solicita împotrivirea urgentă față de „monopolul” cultural instituit de „misticismul țărănesc”: „Pe când societatea noastră s-a dezvoltat în sensul diferențierii și, deci, al evoluției, prin creația unei pătri orășenești și a unei burghezii naționale cu caractere de omogenitate etnică, ideologia noastră și, în mod și mai firesc, literatura a procedat invers prin negația evidenței, de aici misticismul țărănesc al mai tuturor curentelor culturale din ultima jumătate de veac: țăranul a fost privit ca singura realitate economică, socială, a poporului român” (3). După cum, foarte bine cunoscute și des invocate sunt și acuzele că ruralitatea excesivă a literaturii române „canonice” ar cauza slaba sa receptivitate pe piața mondială de carte sau interesul scăzut pe care i-l arată generațiile tinere de cititori.

România literară apare, așadar, ca o țară populată până la refuz cu personaje, locuri, tematici și formule rurale, iar contrabalansarea acestui imaginar pe cât de șablonard, pe atât de influent, e aproape imposibil de întrezărit. Mai cu seamă că respectivele

clișee perceptive au fost cauționate chiar de principalii adversari ai celor care le enunță. E vorba de reprezentanții diverselor orientări care exultă țărănimea (preponderent pentru interese ideologice naționaliste): de la pașoptiști și junimiști, la sămănătoriști, poporaniști, gândiriști și protocroniști. Un caz aparte, dar nu mai puțin simptomatic, îl constituie resurecțiile postcomuniste ale unora dintre ideologiile culturale menționate, generând înscenarea unor recviemuri pentru țăranul român „ucis” de comuniști, ca și când până la al Doilea Război Mondial ruralul și reprezentările sale literare ar fi experimentat cele mai bune dintre lumile posibile.

Sunt necesare cu totul alte perspective interpretative și, bineînțeles, metodologii analitice ori instrumente de cercetare alternative, pentru a putea redeschide și, eventual, revizui astfel de dosare culturale pe care istoria lor îndelungată le face să pară definitiv clasate. Se înțelege că inclusiv cantitatea materialelor „îndosariate” este inhibantă, dacă nu de-a dreptul imposibil de gestionat printr-o investigație critică așa-zis clasică. În astfel de cazuri se vedește prin excelență rolul salutar pe care îl joacă studiile cantitative, mai cu seamă atunci când beneficiază și de existența unor baze de date precum *Dicționarul cronologic al romanului românesc* (DCRR, apărut în două volume, cel dintâi, în 2004, inventariind foiletoanele și edițiile de romane „de la origini până în 1989”, respectiv cel de-al doilea, în 2011, consacrat intervalului 1990-2000) (4). Dincolo de faptul că prilejuiește constatarea ponderii reale a romanului rural în cadrul producției românești, acest proiect editorial facilitează și o scrutare analitică a însuși conceptului de „roman rural”, ba chiar a evoluției și a metamorfozelor acestui subgen literar de-a lungul timpului.

Stabilirea corpusului

Prin urmare, înainte de a demonstra cum o analiză cantitativă fundamentată pe DCRR poate conduce la demantelarea prejudecăților despre ruralismul literaturii române, se impun câteva precizări referitoare la corpusul de texte avut în vedere. Dintre posibilele delimitări conceptuale care pot sta la baza definirii romanului rural (5), am ales să-mi bazez demonstrația pornind de la cele mai simple și mai integratoare repere: a. protagoniștii sunt țărani; b. spațiul de desfășurare a acțiunii – zona rurală; c. problematicile/tematicile literare – tipice/strâns legate de existența rurală. Fiecare trăsătură necesită lămuriri suplimentare, pe care le voi face pe scurt, precizând și, în câteva cazuri, exemplificând includerile, respectiv excluderile pe care le-am hotărât.

De exemplu, în ceea ce privește prima condiție, cea referitoare la protagoniști, am selectat romanele care – alături de țărani (iobagi, răzeși, colectivști, fermieri etc.) – au ca personaje principale

alte categorii de „locuitori” rurali, strâns conectate la viața țăranilor: învățători și preoți de la sate, medici rurali, pescari, ciobani. Astfel se justifică de ce în listă au intrat romane precum *Baltagul* lui Mihail Sadoveanu sau *Soarele răsare din Delta* de Vladimir Colin. În schimb, am exclus câteva proze care, măcar prin titlu, erau candidatele perfecte pentru a exemplifica „romanul rural”: Alecu Cantacuzino, *Serile de toamnă la țară* (1855), G. Baroni, *Muncitorii statului* (1880), Nicolae D. Xenopol, *Brazi și putregai* (1881), Duiliu Zamfirescu, *Viața la țară* (1898). Toate acestea și altele câteva sunt construite în jurul unor boieri, boiernași, funcționari ai statului, politicieni, reprezentanți ai burgheziei, pentru care lumea rurală rămâne ceea ce Raymond Williams numea „privește”, „spațiu de promenadă” sau „vreme” (6). Conflictele la care ei participă planează deasupra „terenului viran” numit sat, se localizează în conace sau în instituții publice, ca și când, în preajmă, ar exista doar terenuri agricole, livezi, păduri, dar nu și țărani și, cu atât mai puțin, o comunitate țărănească.

Tocmai de aceea, romane de tipul celor menționate anterior încalcă și al doilea criteriu – căci spațiul de desfășurare a acțiunii e doar aparent zona rurală; în fapt, dacă nu-și mută acțiunea capitole întregi la târg sau la oraș, respectivele proze se localizează în niște enclave ce nu au mai nimic de a face cu existența rurală. Rămânând la acest al doilea reper, trebuie menționat că el impune și eliminarea romanelor care au ca protagoniști personaje cu origine rurală, dar acțiunea e plasată în mediu citadin. Cel mai simptomatic exemplu este *Marele singuratic* al lui Marin Preda, deschis de faimoasa sentință naratorială: „Un țăran dacă vine la București, tot țărani caută”.

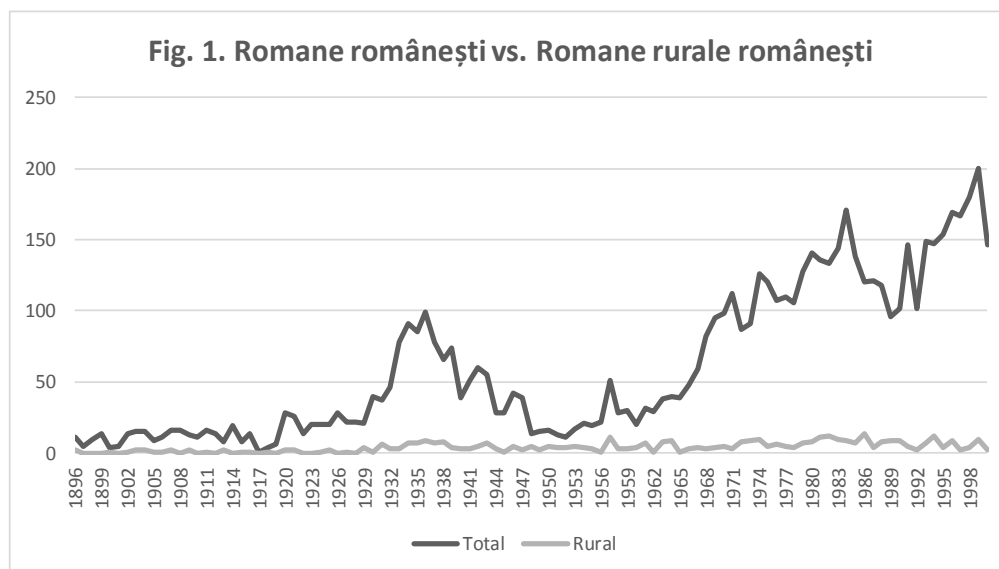
Iar în ceea ce privește cel de-al treilea criteriu – tematicile strâns corelate cu existența țărănească – cea mai comună este aceea anunțată de majoritatea criticilor

și teoreticienilor romanului rural: omul în luptă cu natura, cu mediul, cu societatea, umanitatea fiind văzută mai degrabă drept comunitate, generalitate, mai puțin individualitate. Detașările față de această problematică, față de acest tip de conflict epic sunt semnificative și, cum vom vedea, dau seama și de evoluția romanului rural din România.

Dincolo de cele trei criterii amintite, aș adăuga două ultime precizări referitoare la corpusul avut în vedere. Mai întâi – o explicație a bornelor temporale: 1896, respectiv 2000. Cel dintâi reper are o motivație de istorie literară: 1896 este anul în care apar primele două romane rurale românești integrale: *Foamete* și, respectiv, *Fuga*, ambele aparținându-i lui N. Rădulescu-Niger. 2000 e dependent în schimb de limita temporală superioară la care a ajuns *DCRR*. Mai apoi, la constituirea corpusului am luat în calcul doar ceea ce consideră „romane finalizate” (indiferent dacă au apărut în foileton – cum e chiar cazul primelor două romane inventariate – *Foamea* și *Fuga* (1896) – ori în volum – cum e cazul celui de-al treilea, scris tot de prozatorul minor N. Rădulescu-Niger – *Strein în țara lui...* – 1900). Așadar, nu am inclus și fragmente de roman ori „romanele nefinalizate” de tipul celui semnat de T.N., *Moravuri și năravuri* (1884) ori de George Stama, *Măruntelu* (1894), de altfel singurele proze rurale proiectate de largi dimensiuni apărute înaintea lui 1896.

Proporțiile romanului rural

Comparând numărul romanelor rurale și cel total al romanului românesc pe baza delimitărilor conceptuale amintite, care – insist din nou – au urmat un principiu ecumenic, inclusiv, mai degrabă decât limitativ, rezultă următorul grafic (Fig. 1):



Pe baza metadatelor utilizate la realizarea graficului, poate fi evidențiată și o astfel de interpretare procentuală:

1896-1910:	14 – 158 (8,8%)
1911-1920:	8 – 112 (7,1%)
1921-1930:	12 – 223 (5,1 %)
1931-1940:	57 – 693 (8,2%)
1941-1950:	38 – 348 (10,9%)
1951-1960:	42 – 232 (18,1%)
1961-1970:	43 – 560 (7,5%)
1971-1980:	65 – 1128 (5,8%)
1981-1990:	93 – 1279 (7,2%)
1991-2000:	57 – 1560 (3,6%)

Prin urmare, pentru intervalul 1896-2000, am inventariat 430 de romane rurale, care constituie 6,83% din cele 6290 de romane apărute în România (7). Din orice perspectivă am privi această cifră, ea rămâne extrem de mică și constituie o replică cât se poate de incisivă la adresa influenței și rezistenței prejudecăți a ruralismului („excesiv”) al literaturii române. Cu atât mai mult, cu cât trebuie luat în calcul caracterul realist al speciei romanești, apropierea sa de realitățile și fenomenele sociale. Or, la începutul secolului al XX-lea (în jurul lui 1910), populația rurală constituia peste 80% din populația României, apoi, în anii 1930 – 78,6%, la finalul procesului de colectivizare (în 1962) – 61,8%, doar în anii 1980 și 1990 scăzând puțin sub 50% (8).

Urmărind evoluția pe decenii a raportului roman rural-roman total, se poate constata că peste media de 7% se află perioadele cuprinse între 1896 și 1910, respectiv 1931 și 1970, cu un vârf al romanului rural raportat la totalul producției romanești în intervalul 1951-1960, când se înregistrează aproape 20 de procente. În schimb, sub media amintită sunt celelalte cinci decenii, cu scăderi semnificative între 1921 și 1930 (5,1%) și mai ales între 1991 și 2000 (3,6%).

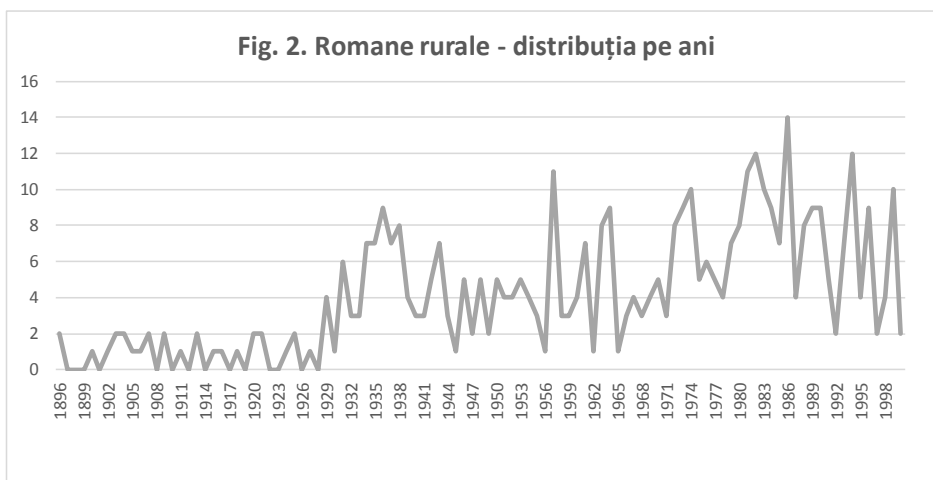
Totuși, a afirma că deceniul 6 al secolului XX e „de aur” pentru romanul rural românesc sau că anii 1990

sunt de maximă recesiune, ar fi hazardat. De fapt, mai mult decât a da strict seama de contextul istoric, social, politic sau de vreo metamorfoză a istoriei interne a romanului rural, diferența între 18,1% și 3,6% depinde de fenomenul mai larg al scăderii, respectiv creșterii bruște ale numărului total de romane. Altfel, în deceniul 6 au fost publicate 42 de romane rurale, iar în deceniul 10 – 57. 42 ar corespunde celor aproape 20 de procente, iar 57 – celor nici 4 procente. Cu un deceniu înainte sau după, cifre aproape similare înseamnă 10 sau 7 procente, nu 20, respectiv 4.

Tocmai de aceea, cred că, pentru a înțelege și a interpreta evoluția romanului rural din România, mult mai relevantă rămâne o analiză urmărind schimbările numerice ale acestui gen în funcție de ani, de „epoci” și, apoi, de decenii, fără a mai implica o comparație defalcată cu numărul total de romane.

Dacă Fig. 1, cuprinzând comparația dintre numărul de romane rurale și cel total, proiecta genul ca un „râu” ce se chinuia să-și facă loc la poalele unui „munte”, Fig. 2, incluzând simpla distribuție pe ani a romanului rural seamănă cu teren foarte accidentat, amorf, cu nenumărate ravene, ogașe, dislocări și falii. Aproape de la un an la altul variația este semnificativă, lipsind orice omogenitate sau continuitate. Scăderile și creșterile sunt prea numeroase și prea apropiate temporal ca să fie semnificative, ca un an sau altul să câștige statutul de studiu de caz pe deplin relevant. În fapt, reprezentativă pentru această distribuție pe ani a romanului rural românesc este tocmai variația amplă. Dar ce semnifică ea? Luată în sine – nu mare lucru. Însă cauza producerii ei – da. Iar această „cauză” constă tocmai în numărul foarte redus de romane. Cum se poate constata, puțini sunt anii în care apar 10 sau mai multe romane rurale (mai multe de 14 niciodată) și mulți sunt cei în care sunt publicate 5 sau mai puține. Așa că o diferență de 2, 3 sau 4 unități produce deja dislocarea sau falia.

Fig. 2. Romane rurale - distribuția pe ani

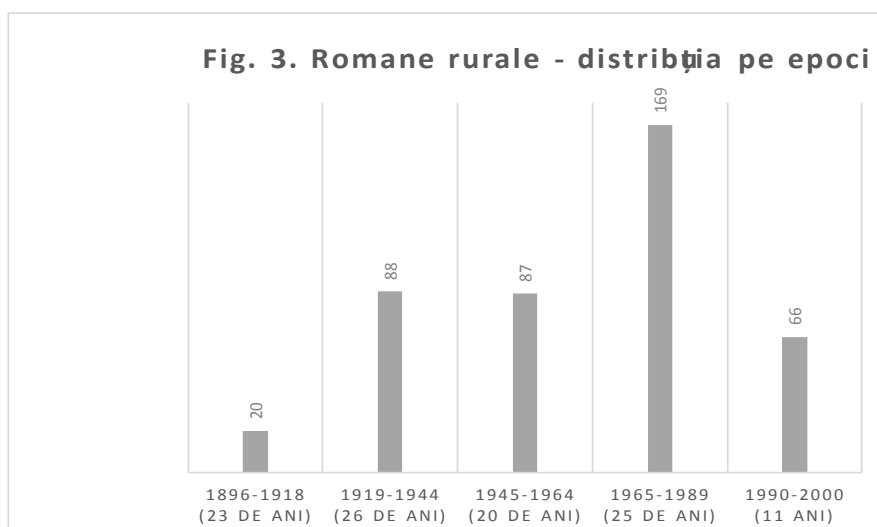


Pentru a vedea cum, când și de ce se populează țara în romanul rural din România, o privire prea focalizată nu ajută. E necesară o distanțare, deci intermedierea unor perspective: anume „epocile” și deceniile.

Pentru delimitarea ce are ca reper „epocile”, am implicat bornele temporale clasice pentru spațiul cultural românesc (Fig. 3): a. de la „origini” (1896 – în acest caz) până la Marea Unire din 1918; b. perioada interbelică (înțeleasă ca intervalul de la finalul Primului Război Mondial și finalul celui de-al doilea); c. 1945-1964 (primul regim comunist, de inspirație stalinistă); d. 1965-1989 (al doilea regim comunist, inițial mai liberal, de la mijlocul anilor 1970 promovând o politică tot mai dictatorială și mai naționalistă); e. primul deceniu postcomunist.

al literaturii române, inexistent în realitate, era inventat pentru a facilita legitimarea și impunerea teoriilor modernizării, care, previzibil, nu se adresau țăranimii, dimpotrivă, îi afectau și mai mult condiția socială oricum extrem de precară.

Ba mai mult, 6 din cele 20 de romane aparțin lui N. Rădulescu-Niger, scriitor prolific în prozele căruia elementele idilice (de factură sămănătoristă) sunt întotdeauna îmbinate cu o viziune pe cât de naturalistă, pe atât de moralizatoare la adresa tarelor țăranimii (instinctualitatea, spiritul gregar, violența, alcoolismul etc.). Pe deplin sămănătoriste sunt doar cele ale scriitorilor minori Sandu Aldea, Mihail Gășpar, Ion Gorun sau Ioan Adam, adică nu mai mult de 10 cu totul. Tot astfel, în ceea ce privește al doilea interval (1919-1944), se poate constata că misticismul/spiritualismul țăranesc promovat de revista *Gândirea* nu instituie un



Cel dintâi interval (1896-1918), acoperind perioada de maximă intensitate a orientărilor culturale și ideologice populist-țăraniste (sămănătorismul și poporanismul), cunoaște o medie de sub 1 roman rural/an. Paradoxul este dublu. În primul rând, se confirmă extrem de redusul impact literar atât al sămănătorismului, curent social-politic, naționalist, autohtonist, conservator, tradiționalist, care exulta satul arhaic idealizat, „satul arhetip”, aflat sub amenințarea unor forțe „străine” (citadine, burgheze, occidentale etc.), cât și al poporanismului, curent politic, populist, socialist (dar non-marxist), anti-conservator (deci îndreptat și împotriva sămănătorismului), care pledează pentru democrație și echitate socială, făcându-și o profesie de credință din „datoria” păturilor culte de a problematiza și a reprezenta verosimil condiția țăranimii. În al doilea rând, se dovedește faptul că ideologul modernismului românesc, E. Lovinescu, se opunea unei ficțiuni ideologice, nu unei realități factuale. Ruralismul excesiv

monopol. Satul pitoresc, universul rustic, existența ritualică, în afara timpului și a tensiunilor sociale insolubile, supraviețuiește în romanele unor scriitori minori ca B. Jordan, Demostene Botez, Eusebiu Camilar, Ioan Ciocârlan, sau se inserează în prozele mult mai cunoscuților Cezar Petrescu, Ion Agârbiceanu, chiar Panait Istrati, însă modelul cel mai influent al intervalului este altul: romanul rural ca subgen al celui realist-social.

Nu ar fi exagerat să se afirme că, în România, romanul rural autentic începe cu *Ion* (1920) al lui Liviu Rebreanu. Abia odată cu Rebreanu satul ancestral și mitic are ca alternativă o comunitate rurală verosimilă, strâns conectată la realități istorice, sociale, culturale, economice, ideologice ori politice proeminente, mutație care amintește de revoluția de mentalitate localizată de Pascale Casanova la finalul secolului al XIX-lea vest-european, când romanticul, herderianul „popor-națiune” (țăranimea mitică, păstrătoare a „sufletului național”) face loc „poporului-clasă”, noțiune care prilejuiește

problematicizări diverse, contradictorii, deci „vii” (9). Nu e de mirare că modelul Rebreanu motivează apariția a peste 50% din cele 88 de romane rurale ale perioadei, convertind de la abordări idilicizante-mitizante scriitori precum Cezar Petrescu, Eusebiu Camilar, Ion Agârbiceanu, N. Pora, Dumitru Almaș sau marcând scrisul Henriettei Yvonne Sthal.

Un rol hotărâtor pentru separarea apelor între rustic (imagarul idilic, pitoresc, decorativ, muzeal etc.) și rural (imagarul social, realist, anti-sămănătorist, protestatar-revoluționar) îl deține și ceea ce s-ar putea numi „romanul răscoalei”, formulă epică strâns legată de Răscoala din 1907, popularizată de numeroși prozatori, de la V. Demetrius, *Domnul deputat...* (1921), N. Pora, *Măscărici* (1933), Florea Cărintu, *Crucile albe* (1936) etc., până la clasicii Liviu Rebreanu, *Răscoala* (1932), Cezar Petrescu, *1907* (I: *Mane, Techel, Fares*, II: *Noi vrem pământ!*, III: *Pământ, mormânt...* – 1937-1943) și Panait Istrati (1884-1935), *Ciulinii Bărăganului* (1942).

Deloc în ultimul rând, orientarea înspre proza rurală ne/anti-sămănătoristă este motivată și de stărnirea interesului – încă timid – pentru intrigi de consum (erotice, senzaționaliste, polițiste) în mediu rural, cu protagoniști țărani: Velican Sabin înscenează în *Pământ viu* (1938) un erotism debordant, Victor Ion Popa, în *Velerim și Veler Doamne* (1933), un amplu scenariu polițist, iar Vladimir Corbascu, în *Tanania* (1935), aproape un roman *noir* senzaționalist.

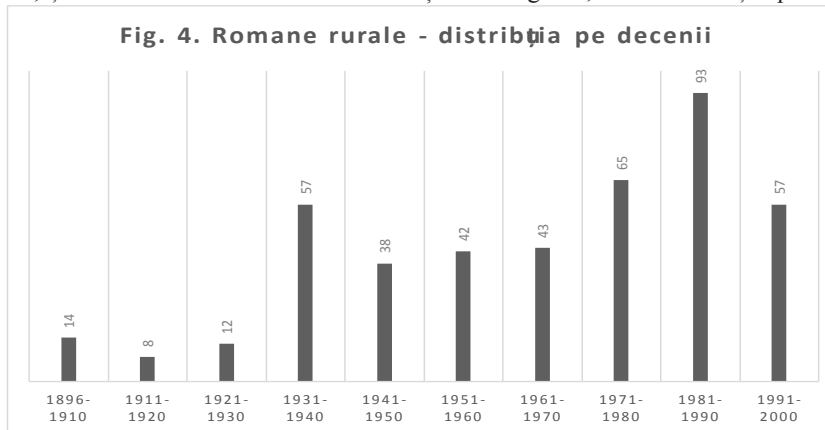
Consolidarea și chiar începutul de diversificare ale romanului rural vor fi, previzibil, întrerupte după al Doilea Război Mondial, când, între 1945 și 1964, din 87 de proze, peste 90% sunt realist-socialiste, tratând activitățile de lămurire ideologică realizate de activiști în rândul țăranilor, lupta de clasă din universul rural și, mai ales, procesul colectivizării. Primul roman realist-socialist apare chiar din 1945 (Marin Iorda, *Oameni în cătușă de aur*), iar romanele colectivizării sunt inaugurate de Ion Istrati prin *Grâu înfrățit* (1950) și Eusebiu Camilar, *Temelia* (1951, dar apărut în foileton cu un an înainte). Aceasta e perioada nașterii clasicilor genului, fie prin reconversie, fie prin debut absolut: Mihail Sadoveanu scrie pentru prima dată serie de romane rurale, țăranii luând locul domnitorilor

și al boierilor, iar satul pe acela al curților domnești și al conacelor: *Păuna Mică* (1948), *Mitrea Cocor* (1949), *Aventură în Lunca Dunării* (1954); Zaharia Stancu își începe serialul românesc al ruralității cu *Desculț* (1948) și *Dulăii* (1952); Petru Dumitriu – *Bijuterii de familie* (1949) și *Cronică de la câmpie* (1955); Titus Popovici – *Setea* (1958); V. Em. Galan – *Zorii robilor* (1950) și *Bărăgan* (1954); Ion Lăncrăjan – trilogia *Cordovanii* (1963).

În schimb, interesul central oferit de regimul comunist modernizării (prin colectivizare, tehnologizare rapidă) lumii satului stărnește o emulație literară foarte mare, oferind o breșă de manifestare inclusiv proiectelor subversive sau chiar total opuse ideologiei coercitive. Cum arată convingător Sanda Cordoș, pentru scriitori obligați să se manifeste în timpul regimului totalitar, satul nu este „un mediu minor, periferic, ci, dimpotrivă, unul în bună măsură privilegiat”: „utilizarea toposului rural îi creează prozatorului o mai mare libertate în expunerea interogațiilor sale la adresa societății sau chiar a regimului; fiindcă puterea e gata să accepte și chiar să autentifice prin documente că în mediul rural transformările revoluționare au un ritm mai lent, împiedicate fiind de conservatorismul habitatului” (10). O dovedește prin excelență Marin Preda, al doilea mare reformator al romanului rural românesc după Liviu Rebreanu. Cele două volume (publicate în 1955, respectiv în 1967) ce compun *Moromeții* conturează o lume rurală mai stratificată, mai fărâmițată și mai imprevizibilă ca oricând, populată de inteligențe problematizante și de contemplativi dilematici, așa încât granițelor dintre sat și oraș aproape că se șterg. Personajele, replici, scene etc. din *Moromeții* intră curând inclusiv în folclorul urban, declișeizând total imagarul satului, redus adeseori la constante precum sărăcie, muncă, duritate, vitalitate/energie pragmatică, arhaicitate, mitologie.

Nu întâmplător, în epoca următoare (1965-1989), în pofida oricăror cenzuri ori manipulări ideologice, romanul rural intră într-o fază de constantă diversificare și de inovare.

Pentru a face și mai vizibilă respectiva reformă, voi include și ultimul grafic, cel al distribuției pe decenii (Fig. 4):



Ca un fel de semnal al divorțului de modelul realist-socialist, în a doua jumătate a deceniului șapte apar tot mai multe proze eliberate de tezism ideologic. Pe lângă faimoasele în acea vreme romane ale colectivizării din 1966 (Marin Bucur, *Zi de vară până-n seară* și Dumitru Mircea, *Această parte a pământului*), cele trei romane publicate în 1968 (singurele din acel an) consacră ruptura fățișă de realismul-socialist: Zaharia Stancu publică „poemul” românesc al înmormântării mamei *Ce mult te-am iubit*, Fănuș Neagu experimentează posibilitățile realismului magic în *Îngerul a strigat*, Sorin Titel pe cele ale Noului Roman Francez în *Dejun pe iarbă*.

Până la căderea regimului comunist, romanul rural nu va mai fi vreodată încorsetat pe deplin. O contribuție hotărâtoare în acest sens o au două fenomene culturale manifestate la nivel global: revoluția nu doar formală, ci și de mentalitate generată de William Faulkner, respectiv fascinația stârnită realismul magic sud-american, în special de mitul satului Macondo al lui Gabriel García Márquez. O pleiadă de faulknerieni și de márquezieni români reabilitează și repopulează ficțional satul așa-zis tradițional, construiesc veritabile epopei ale banalului existențial rural, precum și incursiuni fabuloase în mitologiile țărănești locale și regionale.

Cele 169 de romane ale epocii exemplifică inclusiv prin numărul mai mare ca oricând pulverizarea formală, tematică și de viziune a genului: D. R. Popescu – prin ciclul *F* (inițiat în 1969), alături de alți romancieri prea puțin cunoscuți (Ștefan Pârvu, Pan Solcan, Ion Butnaru, Ion Anghel Mânăstire), dezvoltă linia realismului magic, Augustin Buzura și Dinu Săraru ilustrează prin excelență romanul politic, al „obsedantului deceniu” și revizitează trauma colectivizării (*Fețele tăcerii*, respectiv *Niște țărani* – 1974), realismul-obiectiv „clasic” revine în forță (ex. de la Liviu Bratoloveanu, *Pelagră* – 1975, la Rodica Braga, *Singurătatea pământului* – 1985), după cum revigorate sunt și intrigile senzaționaliste (Tudor Ștefănescu, *Oameni care ucideau vise* – 1975, Eugen Mihăescu, *Țăranii de platină* – 1985), iar Cornelii Buzinschi accentuează linia romanului etnografic umoristic (*Păcală și Tândală* – 1973). Reabilitată este și perspectiva idilică, sămănătoristă (Ion Brad, *Ultimul drum* – 1975, Petre Anghel, *Fratele nostru Emanuel* – 1976), care se arată molipsitoare mai ales în anii '80, pe fondul naționalismului ceaușist (Petre Anghel, *Întoarcerea fiilor risipitori* – 1982, Vasile Băran, *Cavalerii de pe Coastă* – 1982, Ștefan Pârvu, *Casa dintre spini* – 1985). Tot în deceniul nouă apar cu precădere și forme ale romanului „de actualitate” despre existența rurală, oglindind tezist binefacerile (cu sau fără ghilimele ale) modernizării satului (industrializare, sistematizare, mecanizare, urbanizare ș.a.): Oana Cătina, *Un pumn*

de cireșe, 1984, Ion Florian Anduru, *Sub merii sălbatici*, 1988, Ștefan Dorgoșan, *Ascensiunea*, 1989 etc.

Și mai eteroclit este primul deceniu postcomunist. Cele 66 de romane pot fi grupate în patru mari categorii, dar și în altele mai puțin reprezentate.

Astfel, cea mai proeminentă dintre ele este constituită de romanul rural anticomunist, cuprinzând 21 de romane, al căror stil variază de la formule realiste tradiționale, până la înscenări parabolice, esopice sau inspirate din absurdul kafkian. Imaginarul (post-apocaliptic) devine o constantă a acestor proze care, de altfel, contribuie sau sunt îndatorate unei noi manipulări ideologice a imaginarului rural, de data această conformă contextului postcomunist: de vreme ce degradarea comunităților rurale se identifică exclusiv cu tragedia suferită în timpul colectivizării, satul precomunist se proiectează – în ciuda tuturor evidențelor istorice, economice sau sociale – drept un Eden al ruralului. Demnă de remarcat este și prezența modelului „obsedantului deceniu” prin romane scrise înainte de 1989, dar cenzurate sau rămase în manuscris: Ion Lăncrăjan, *Cum mor țărani* (1991), Paul Miclău, *Dislocații*, I-II (1994) și Cornel Brahaș, *Mocăneștii, oamenii dracului* (1994). Apare inclusiv un roman al „tranziției” postcomuniste a satului – Dinu Săraru, *Crimă pentru pământ* (1994).

Alte 14 romane ale vremii recuperează realismul clasic rebrenian (dar cu inflexiuni introspective mai proeminente), iar 13 reactualizează satul „sămănătorist”, patriarhal, idilic-idealizat. Semnificativ e și numărul (8) prozelor ce prelungesc linia realismului magic, cea care făcuse carieră în literatura română încă de la finalul anilor 1960. Prezente sunt și formule detectivistice, erotice, ba chiar metafictionale istoriografice vizând transformarea ruralului în univers livresc, în mit cultural.

Concluzii

Concluzionând, analiza cantitativă a romanului rural din România este utilă fiindcă, în primul rând, susține invalidarea a două mituri culturale:

- ruralismul literaturii române – de vreme ce ruralul e tematizat de doar aprox. 7% din cel mai realist-social gen literar, se constată tocmai contrariul, anume că, de-a lungul istoriei sale, literatura română a discriminat populația cea mai numeroasă a țării. Romanul românesc „depoplează” țara, preferându-i tot felul de alte realități (nu o dată bovarice).
- identificarea ruralului cu pitorescul, cu rusticul, cu tendințele tradiționaliste, în special sămănătoriste – așa cum am arătat, cu excepția primelor două decenii comuniste (când e cenzurat), sămănătorismul este influent și constituie un model creator în toate epocile, dar acțiunea sa nu devine niciodată cu adevărat

monopolizatoare. Majoritar doar până la Primul Război Mondial (dar „majoritar” în cadrul celor doar 20 de romane publicate), în minoritate chiar și în perioada interbelică, satul arhaic și idealizat rămâne exclusiv doar una dintre ipostazele posibile, dintre fețele imaginarului rural, nu cea tutelară.

Mai mult, analiza cantitativă are și un rol explicativ, constructiv, nu doar demitizant. Ea dă seama de ce înseamnă cu adevărat „popularea” țării, care nu ține doar de cantitate (deci de numărul propriu-zis de romane publicate), ci mai ales de „calitate” (aici, în sensul de „diversitate”). Cu toate că în interbelic și în timpul realismului-socialist publică cei mai apreciați/receptați romancieri ai ruralului, „clasicii” genului așadar (Liviu Rebreanu, Ion Agârbiceanu, Marin Preda, Zaharia Stancu), ruralul se animă/însuflește veritabil în special începând cu anii 1970 și, mai ales, în anii 1990, când tipologiile românești și, implicit, cele umane se ramifică. Arhaicitatea ruralului nu etalează doar veștejiri muzeale rustice, ci mai degrabă un magic vitalist, țărani nu mai întrupează pasiv teze ideologice populiste, ci devin actori politici propriu-ziși, satul nu mai e schițat preponderent în culori pastelate sau înnegurate, ci se reliefează prin nuanțări (cum numai orașului îi era odinioară permis). Personaje baladești, balzaciene sau zoliste ajung să creeze comunități cu companioni kafkieni, faulknerieni, marquezieni sau de sorginte metafictională. Uneori, sătenii joacă rol de detectivi, alteori, activează scenarii erotice arborescente, nu o dată declanșează saga identitare și fățiș psihologizante.

Tocmai când intră în declin (în anii 1980 și 1990 România e pentru prima dată în istorie preponderent urbană) și când ficționalizarea sa pare un demers mai compromis ca oricând (niciun scriitor „țărănist” nu mai e validat de critică), ruralul e mai viu și mai productiv imaginar în romanul românesc. Suprapopulată propagandistic de diverse orientări culturale ori politice și, în fapt, depopulată funciar de către romancierii români pe parcursul a epoci întregi, viața la țară prinde viață tocmai când și ideologii, și scriitorii par mai indiferenți ca oricând față de ea.

Note

(1) Acest text reprezintă o variantă revizuită a capitolului *How to Populate a Country: A Quantitative Analysis of the Rural Novel from Romania (1900-2000)*, publicat în Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga, Maris Sass, ed., *Ruralism and Literature in Romania*, Berlin, Peter Lang, 2019, p. 21-40.

(2) Vezi Vintilă Mihăilescu, *Excepționalismul țărânului român. Prezența unei absențe*, în Vintilă Mihăilescu (coord.), *De ce e România astfel? Avatarurile excepționalismului românesc*, Iași, Polirom, 2017, p. 165.

(3) E. Lovinescu, *Scrieri 4. Istoria literaturii române contemporane*, ediție de Eugen Simion, București, Minerva, 1973, p. 152.

(4) Ion Istrate et al., *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până în 1989*, București, Editura Academiei Române, 2004; Doru George Burlacu et al., *Dicționarul cronologic al romanului românesc: 1990-2000*, București, Editura Academiei Române, 2011.

(5) Pentru o prezentare amănunțită a bibliografiei subiectului, vezi capitolul ce stă la baza acestui text.

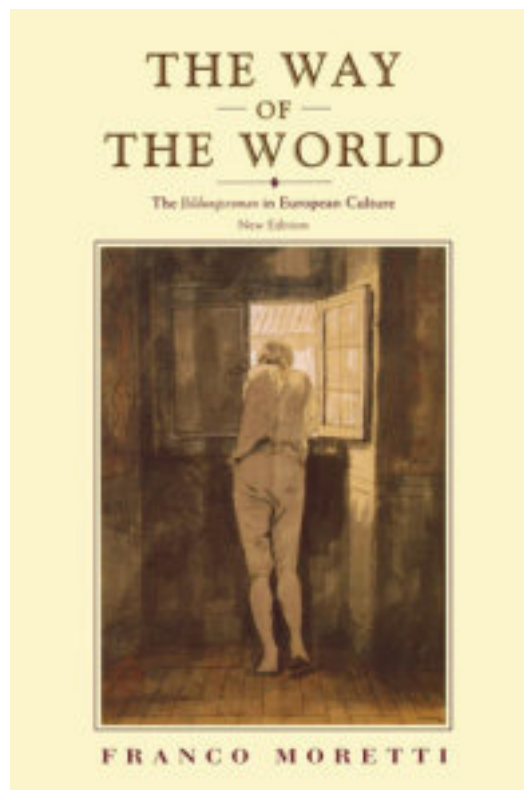
(6) Pe baza acestui criteriu, Raymond Williams, în *The Country and the City* (New York, Oxford University Press, 1973), identifică nașterea romanului rural englez cu scrierile lui Thomas Hardy, excluzând romanele lui Jane Austen și George Eliot, deși ele sunt plasate într-un univers așa-zis rural.

(7) Pentru o cât mai exactă inventariere a romanului publicat în România, pe lângă numărătoarea personală, am folosit ca reper studiul lui Andrei Terian, „Big Numbers: A Quantitative Analysis of the Development of the Novel in Romania”, în *Transylvanian Review*, Vol. XXVIII, Supplement No. 1 (2019), p. 55-71.

(8) Vezi http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Mediul_rural, precum și Ioan Bolovan, Sorina Paula Bolovan, ed., *Schimbare și devenire în istoria României. Lucrările conferinței internaționale „Modernizarea în România în sec. XIX-XXI”*, Cluj-Napoca, 21-24 mai 2007, Academia Romana – Centrul de Studii Transilvane, Cluj-Napoca, 2008.

(9) Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, traducere din limba franceză de Cristina Bîzu, București, Curtea Veche, 2007, p. 224.

(10) Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1999, p. 195-196.



Snejana UNG

De la periferic la transnațional: literatura despre fosta Iugoslavie pe piața de carte din România

Interesul pentru *world literature* a cunoscut o creștere substanțială la începutul anilor 2000. Deși nu este un câmp disciplinar în totalitate nou, ci mai degrabă o resuscitare a conceptului goethean *Weltliteratur*, modul în care literatura mondială a fost înțeleasă la început de mileniu în spațiul academic american a fost determinat în mare măsură de influența proceselor de globalizare. Sub auspiciile globalizării, *world literature* promitea deschiderea față de și incluziunea atât a literaturilor centrale, cât și a celor periferice. Și totuși, dezbaterile academice ulterioare au arătat tocmai contrariul. Departate de poziția liberală asumată, literatura mondială a început să fie tot mai mult înțeleasă ca o nouă formă de hegemonie a Vestului, care marginalizează încă o dată literaturile periferice (1).

Consider însă că domenii de studii emergente, cum sunt sociologia traducerii, istoria cărții și sociologia literaturii sunt extrem de utile atunci când miza este tocmai studierea inegalităților existente în spațiul literar mondial. Cercetările inițiate de Franco Moretti, Stefan Helgesson, Pieter Vermeulen și Katherine Bode (2), dacă e să amintesc doar câteva nume, aduc în prim-plan noi perspective asupra dinamicii dintre centru și periferie. În acest sens, apelând la aparatele teoretice ale altor discipline și importând metode de lucru din științele sociale – mă refer aici la studiile cantitative sau ceea ce Franco Moretti numește *distant reading* – aceștia reinteroghează raporturile existente în sistemul literar mondial.

În cele ce urmează voi urmări să prezint, printr-un demers de cercetare cantitativă, gradul în care literatura despre fosta Iugoslavie a pătruns pe piața de carte din România în ultimele două decenii. Întrucât lipsa statisticilor reprezintă un impediment în realizarea unei astfel de cercetări, am folosit ca instrumente de lucru cataloagele a 18 edituri. Un alt impediment e reprezentat de existența unor cataloage incomplete. Atunci când am elaborat baza de date – de altfel, mult mai restrânsă decât cea din spațiul anglofon, unde o simplă privire asupra titlurilor traduse arată că numărul lor e mult mai mare decât în spațiul românesc – am constatat că îndeosebi în cazul titlurilor traduse la începutul anilor 2000, acestea lipsesc din unele cataloage. Din acest motiv, am recurs și la utilizarea cataloagelor online ale Bibliotecilor Central Universitare din Timișoara, Cluj și Iași.

Punctul de plecare al cercetării de față îl constituie însăși natura sistemului internațional al traducerilor. Una dintre schimbările majore în domeniul

sociologiei traducerii vine dinspre teoria polisistemelor. Înțelegerea traducerii în termeni sistemici, drept un set de relații dinamice între centre și periferii, așa cum arată Itamar Even-Zohar, se dovedește a fi extrem de utilă pentru studiul literaturii mondiale, întrucât permite înțelegerea periferiilor nu doar ca receptacul, ci și ca agent al schimbării (3). Mai târziu, studii cu privire la sistemul internațional al traducerilor sunt aduse de Johan Heilbron și Gisèle Sapiro (4). Dincolo de înțelegerea fluxurilor de traducere în termeni sistemici, cei doi cercetători atrag atenția asupra trăsăturilor de bază ale acestui sistem. Dintre acestea, două merită semnalate în contextul de față: structura ierarhică bazată pe modelul centru-periferie și hiper-centralitatea limbii engleze. Ambele particularități sunt rezultatul omogenizării, care nu e altceva decât un efect al globalizării. Mai precis, în vreme ce modelul centru-periferie arată că „fluxurile de traducere circulă predominant dinspre centru înspre periferie” (5), hiper-centralitatea limbii engleze exemplifică gradul în care traducerea urmează această rută. Așa cum arată autorii raportului *Publishing Translations in Europe: Trends 1990-2005*, „numărul anual de texte literare traduse din engleză a fost în jur de 20,000 în 44 de țări europene în cei câțiva ani de dinaintea noului mileniu. În aceeași perioadă, următoarele 25 de limbi-sursă au avut un număr anual de 10,000” (6).

În această structură ierarhică, piața de carte din România postcomunistă ocupă o poziție periferică, ceea s-ar traduce la un prim nivel printr-un număr ridicat de texte literare importate și un număr extrem de redus de texte exportate. Pe lângă poziția periferică a literaturii române, ceea ce stă la baza acestui fenomen sunt o serie de factori socio-politici și economici. După 1989, arată Irina-Elena Tiron într-un articol despre politicile culturale în România postcomunistă, factori cum sunt instabilitatea pieței, inflația, lipsa unei legislații culturale coerente ș.a. au creat premisele investiției pe termen scurt, transformând cărțile în simple bunuri de consum (7). Efectele imediate ale acestor schimbări au fost scăderea tirajelor și orientarea traducerii în funcție de cerere, de unde și numeroasele traduceri de romane de dragoste, polițiste etc. În privința exportului și a vizibilității literaturii române în spațiul literar internațional, măsuri în vederea promovării literaturii române întârzie să apară. Primele modificări cu rol decisiv în acest sens apar la sfârșitul anilor 1990 și începutul anilor 2000. Amintesc aici de prezența României ca invitat de onoare la Târgul de Carte de la Leipzig în 1998 și formarea Institutului Cultural Român prin legea 356/2003, care a derulat programul de finanțare a traducerilor „20 de autori” în perioada 2005-2012.

Revenind la titlurile traduse în română în perioada postcomunistă, se remarcă o situație

paradoxală. Așa cum observă Mihaela Ursa, „e destul de ciudat faptul că după 1989, atunci când numărul traducerilor începe să crească, datele statistice, ca orice elemente și resurse ale societății, sunt indisponibile, nesistematizate, neraportate sau decentralizate din punct de vedere logistic” (8). Singurele date statistice existente în momentul de față pentru perioada post-1989 pot fi găsite în baza de date a UNESCO, *Index Translationum*, și în raportul *Publishing Translations in Europe: 1990-2005*. Perioada 2009-2020 rămâne însă nedocumentată, ultimele date procesate în *Index Translationum* cu privire la numărul de traduceri în română fiind din anul 2008. Ambele baze de date confirmă faptul că cele mai multe traduceri sunt din limba engleză. Poziția a doua e ocupată de traducerile din franceză, iar traducerile din germană ocupă a treia poziție. Acest consens cu privire la limba-sursă nu e urmat de un consens cantitativ. Procentele variază în cele două baze de date, iar acest lucru se datorează faptului că în vreme ce *Index Translationum* inventariază toate traducerile, raportul elaborat de *The Budapest Observatory* se focalizează exclusiv asupra traducerii textelor literare. Astfel, conform datelor oferite de această din urmă bază de date, în perioada 1990-2005, traducerile din engleză au reprezentat 48,2% din totalul traducerilor, cele din franceză 22,5%, germană 6,8%, italiană 3,3% (9). Având un procent considerabil mai scăzut, traducerea textelor literare din limbi minore se datorează în mare parte unor factori extra-literari. Spre exemplu, schimbările societale și politico-administrative din spațiul est-european de la sfârșitul secolului al XX-lea au contribuit la apariția unei mode literare. Mihaela Ursa observă în acest sens că literatura postcomunistă, apărută în siajul căderii regimurilor comuniste în Europa de Est, a condus la creșterea numărului de traduceri din literaturile fostului bloc sovietic în anii 1990 (10).

În acest context, traducerea în limba română a literaturii ce are ca subiect războiul din fosta Iugoslavie ridică o serie de întrebări. Care ar fi interesul literar pentru trecutul recent al unui spațiu periferic aflat în vecinătatea României? Cât de mult se (poate) traduce din limbi minore cum sunt sârba, croata, bosniaca, macedoneana, slovena atunci când traducerile din engleză cumulează aproximativ jumătate din totalul traducerilor? Și în ce măsură corespunde echivalența stat-națiune-limbă în cazul literaturii de față? Mai exact, în ce limbi scriu autorii traduși în spațiul românesc? În acest sens, analiza de tip cantitativ arată că această literatură ce are ca subiect destrămarea unui spațiu periferic, este în fond o literatură transnațională, atunci când e privită din perspectiva limbii de origine a textelor traduse. Mai mult, o parte din particularitățile pieței de carte din România sunt reiterate chiar și în cazul literaturii despre fosta Iugoslavie, așa cum voi arăta în cele de mai jos.

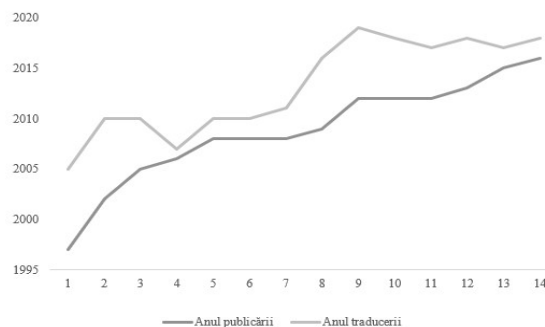


Fig. 1. Traducerea literaturii despre fosta Iugoslavie în limba română

Graficul 1 arată distribuția cantitativă a textelor literare ce au ca subiect războiul din anii 1990 din fosta Iugoslavie. În perioada 2000-2020, 14 titluri scrise de 10 autori au fost traduse în română. Deși numărul textelor este, așa cum se poate vedea, extrem de mic pentru o cercetare cantitativă, trebuie avut în vedere faptul că baza de date creată reunește texte nu în funcție de criteriul lingvistic, ci de cel tematic, care în cazul de față e destrămarea sângeroasă a unei țări din estul Europei. Mai apoi, decalajul temporal destul de mare – în unele cazuri aproape un deceniu – între apariția volumelor în original și traducere este simptomatic pentru evoluția anevoioasă a pieței de carte din România. Exemplul cel mai elocvent este romanul Dubravkai Ugreshić, *Muzeul capitulării necondiționate*. Scris în croată, romanul a fost tradus și publicat pentru prima dată în Olanda în 1997 și a fost tradus în engleză și germană în 1998. În română însă a fost tradus în 2005. Tot în 2005 au apărut traduceri ale romanului *Ministerul durerii* (2004) în engleză, olandeză, germană, suedeză, bulgară, slovenă și macedoneană. În vreme ce în alte spații literare europene, traduceri ale *Ministerului durerii* au apărut aproape simultan cu publicarea romanului în croată, în spațiul românesc acesta a fost tradus în 2010. Totodată, apariția întârziată în limba română a unui text scris într-o limbă minoră probează observația Rebeccai L. Walkowitz, conform căreia „traducerea în engleză și în alte limbi majore cum sunt franceza și spaniola reprezintă pentru unii o condiție de publicare și pentru mulți o cale pentru traducerea în ediții naționale ulterioare” (11).

Pe lângă decalajul temporal, traducerile par să cunoască și un deficit cantitativ în primul deceniu al secolului al XXI-lea. După cum se poate observa în tabelul de mai jos, doar două titluri au fost traduse în perioada 2000-2009: *Muzeul capitulării necondiționate* în 2005 și romanul *Cum repară soldatul gramofonul* al lui Saša Stanišić în 2007. În schimb, 2010 reprezintă anul cu cele mai multe traduceri, mai exact 4 titluri, 3

dintre ele apărute la editura Polirom și unul la editura Litera. În anii următori traduceri ale textelor literare sunt aproape inexistente. Cu excepția traducerii romanului *Proiectul Lazarus* al lui Aleksandar Hemon în 2011, apărut la Polirom, nu s-a înregistrat nicio altă traducere în perioada 2012-2015. Numărul reîncepe să crească în anii următori, anul 2018 înregistrând 3 traduceri. Această creștere semnalează totodată o schimbare editorială majoră. Dacă în perioada 2005-2011 toate aceste titluri au fost publicate la edituri mari, Polirom și Litera, cea de-a doua creștere se datorează unor inițiative ale editorilor mici. 6 dintre cele 7 titluri au fost publicate de editurile Black Button Books, Casa Cărții de Știință, Paralela 45 și Booklet. Mai mult, tot la Black Button a fost reeditat *Proiectul Lazarus* al lui Aleksandar Hemon. Fără îndoială, astfel de modificări țin cont în mare măsură de profitul obținut și de capitalul economic al editurilor. În linii mari, situația de față indică faptul că, așa cum observă Gisèle Sapiro, „majoritatea colecțiilor de literatură străină de calitate generează pierderi – cu excepția scriitorilor englezi și americani, pe care doar editurile mari își pot permite să-i publice” (12).

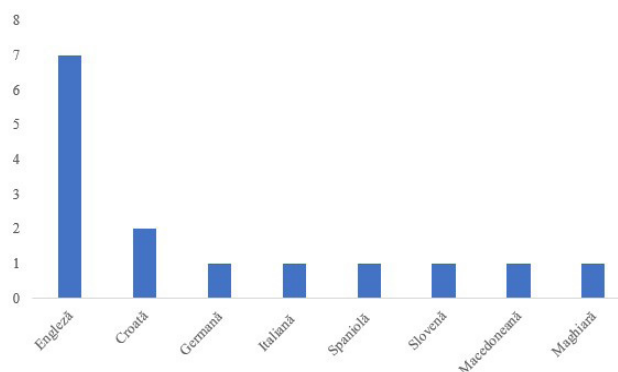


Fig. 2. Limba de origine a textelor despre războiul din fosta Iugoslavie traduse în română

An	2005	2007	2010	2011	2016	2017	2018	2019
Cărți traduse	1	1	1	1	1	2	3	1

Tabelul 1. Numărul de cărți traduse anual

Un alt factor esențial în distribuția romanelor despre fosta Iugoslavie îl constituie festivalurile literare care, la rândul lor, sunt simptomatice pentru decalajul dintre spațiul literar românesc și alte spații literare europene. Dacă în alte părți festivalurile literare au o tradiție îndelungată, în spațiul autohton cele mai importante dintre acestea au fost inițiate la sfârșitul primului deceniu: FILB (2008), FILIT (2012), FILTM (2012). Traducerea a trei dintre romanele despre războiul din Iugoslavie precedă sau chiar coincide cu prezența autorilor respectivi la unul dintre festivaluri. *Ministerul durerii* a apărut în 2010, în aceeași lună (octombrie) în care s-a desfășurat FILB, la fel cum ulterior s-a întâmplat cu romanul *Comandoul Fantomă*, apărut în octombrie 2018, atunci când Orcsik Roland a fost invitat la FILIT. Romanul Clarei Usón, *Fiica Estului*, cunoaște însă o altă situație. În momentul în care autoarea a fost invitată la FILTM în 2016, nici unul dintre romanele ei nu era tradus în română. Ceea ce s-a întâmplat însă e că romanul a apărut anul următor, iar această apariție editorială a fost semnalată cu prilejul festivalului, generând așteptare și punând astfel bazele promovării înainte de apariția propriu-zisă a romanului.

Dimensiunea lingvistică reprezintă o altă provocare pe care literatura despre fosta Iugoslavie o aduce, iar aceasta din două considerente. Primul îl reprezintă tocmai schimbările survenite în urma destrămării Iugoslaviei. Ceea ce cândva a fost o singură limbă – sârbo-croata – s-a ramificat în mai multe limbi, adiacente noilor state formate, și cărora li se adaugă slovena. Al doilea considerent îl constituie factorul tematic. E vorba aici de literatura despre, și nu din fosta Iugoslavie. Prin urmare, aria lingvistică cuprinde o extindere considerabilă. Pot fi incluse aici texte care au ca subiect războiul din anii 1990, scrise în orice limbă. Și totuși, așteptarea, firească de altfel, e de a întâlni în majoritate texte scrise într-una din limbile vorbite pe teritoriul fostei Iugoslavii. Rezultatele studiului sunt însă contrare așteptărilor. După cum se poate vedea în figura 2, cele mai multe traduceri sunt – chiar și în cazul literaturii despre fosta Iugoslavie – din engleză, ceea ce reprezintă jumătate din totalul traducerilor.

Numărul mare de traduceri din engleză nu anulează diversitatea lingvistică a acestui corpus de texte. Cele 14 texte sunt traduse, în fond, din 8 limbi, deopotrivă majore și minore. Cum se justifică o astfel de situație? O primă explicație o constituie opțiunea scriitorilor migranți de a scrie în limba țării de adopție, ceea ce explică simultan și numărul mare al traducerilor din engleză, 6 dintre titlurile traduse fiind scrise de scriitori ex-iugoslavi migranți. În aceeași categorie se

înscrie și traducerea din germană a romanului *Cum repară soldatul gramofonul*, scris de Stanišić, dar și *Comandoul Fantomă*, al cărui autor, Orcsik Roland, deși are rădăcini maghiare, s-a născut în Bečeje, Vojvodina (în actuala Serbie), însă s-a mutat în Ungaria în timpul războiului. În ceea ce privește limbile vorbite pe teritoriul fostei Iugoslavii, se remarcă o altă deteritorializare lingvistică. Traducerile din croată sunt ale romanelor Dubravkai Ugresić, care scrie în croată, dar trăiește în Amsterdam din 1993.

A doua explicație vizează interesul pentru acest spațiu periferic. Unul dintre romanele traduse din engleză, precum și cele traduse din spaniolă și italiană sunt scrise de scriitori care nu au trăit niciodată în fosta Iugoslavie. Însă dincolo de interesul lor pentru fosta Iugoslavie, ceea ce merită discutat e motivul pentru care e preferată traducerea lor în detrimentul unor romane despre același subiect, scrise de scriitori ex-iugoslavi. Intervine în cazul de față ierarhia lingvistică ce definește nu doar piața de carte din România, ci întregul sistem internațional de traduceri (13). Limbile spaniolă și italiană ocupă în acest sens o poziție mult mai avantajoasă decât croata ori bosniaca. Cu alte cuvinte, chiar dacă au ca subiect războiul din fosta Iugoslavie, traducerea acestor romane indică, încă o dată, că majoritatea traducerilor în română sunt din limbi majore.

Așadar, rezultatele preliminare arată că în linii mari distribuția literaturii despre fosta Iugoslavie pe piața de carte din România este deficitară în raport cu marile piețe de carte occidentale, ceea ce de altfel era predictibil. În decursul a două decenii doar 14 texte literare au fost traduse. Mai apoi, în funcție de factorul cantitativ și de transferul dinspre editurile mari înspre cele mici, distribuția titlurilor poate fi împărțită în două etape: 2005-2011 și 2016-2020. Nu în ultimul rând, diversitatea lingvistică indică faptul că literatura despre fosta Iugoslavie nu are cum să mai fie înțeleasă exclusiv în funcție de granițele naționale ale noilor state formate în urma destrămării, ci devine un fenomen transnațional.

Note

(1) Andrei Terian, *Critica de export: teorii, contexte, ideologii*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2013, p. 27-28.

(2) Amintesc aici de Franco Moretti, „Conjectures on World Literature”, în *New Left Review*, nr. 1, 2000, p. 54-68, „More Conjectures”, în *New Left Review*, nr. 20, 2003, p. 73-81, *Grafice, hărți, arbori*, traducere de Cristian Cercel, prefată de Andrei Terian, Cluj-Napoca, Tact, 2016, Stefan Helgesson și Pieter Vermeulen (coord.), *Institutions of World Literature*, New York & London, Routledge, 2016, Katherine Bode, *Reading by Numbers*, London, New York & Delhi, Anthem Press, 2012.

(3) Vezi Itamar Even-Zohar, „Polysystem Studies”, în *Poetics Today*, vol. 11, nr. 1, 1990.

(4) Johan Heilbron, „Towards a Sociology of Translation: Book Translation as a Cultural World-System”, în *European Journal of Social Theory*, nr. 2, 1999, 429-444 și Gisèle Sapiro, „Globalization and Cultural Diversity”, în

Poetics, nr. 38, 2010, 419-439.

(5) Gisèle Sapiro, „Globalization and Cultural Diversity”, p. 420, traducerea mea.

(6) Budapest Observatory, *Publishing Translations in Europe: Trends 1990-2005*, ianuarie 2011, p. 112, traducerea mea.

(7) Irina Elena-Tiron, „Politiques culturelles en Roumanie postcommuniste : Place de la traduction”, în Beatrice Fischer, Matilde Nisbeth Jensen (coord.), *Translation and the reconfiguration of power relations. Revisiting role and context of translation and interpreting*, Graz, Verlag, 2012, p. 82-84.

(8) Mihaela Ursa, „Made in Translation: A National Poetics for the Transnational World”, în Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian (coord.), *Romanian Literature as World Literature*, New York & London, Bloomsbury Academic, 2018, p. 318, traducerea mea.

(9) Budapest Observatory, *Publishing Translations in Europe: Trends 1990-2005*, p. 116.

(10) Mihaela Ursa, „Made in Translation”, p. 320.

(11) Rebecca L. Walkowitz, *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia University Press, 2015, p. 11.

(12) Gisèle Sapiro, „The literary field between the state and the market”, în *Poetics*, nr. 31, 2003, p. 453.

(13) Vezi Johan Heilbron, „Towards a Sociology of Translation”, p. 429-444.

Heilbron prezintă sistemul internațional de traduceri ca fiind o structură ierarhică, împărțită în limbi centrale, semi-periferice și periferice, și în care centralitatea unei limbi e dată de numărul de traduceri din limba respectivă.

Emanuel MODOC

Rețeaua conceptuală a modernității românești. O abordare computațională

În cel mai recent volum al său, Galin Tihanov repetă o teză mai veche, pe care a vehiculat-o frecvent în ultimii cincisprezece ani: „Teoria literară modernă s-a născut în deceniile dintre cele două războaie mondiale în Europa Centrală și de Est” (1). Dacă acesta e cazul, atunci ar fi de văzut cum poate fi evaluată *absența* acestei teorii literare în spațiul românesc al aceleiași perioade. Investigații recente precum cea întreprinsă de Adriana Stan în volumul *Bastionul lingvistic* atribuie cvasi-absența, în spațiul românesc, a sistemelor critice formaliste sau structuraliste influenței franceze dominante, prinsă ea însăși în lupta dintre pozitivism și intuiționism (2). O provocare, așadar, pentru cercetătorul interesat de „localizarea” teoriei literare în spațiul românesc este depășirea acestei probleme generate de morfologia culturală a zonei. Itinerariul conceptelor operaționale care au făcut parte, încă de la începutul secolului trecut, din bagajul teoretic al discursului critic autohton poate părea surprinzător dintr-o perspectivă „distantă” asupra circulației ideilor literare.

Din această direcție, voi încerca să ilustrez, în cele ce urmează, traseul acestor concepte operaționale

urmărind tiparele utilizării lor în publicistica românească dintre cele două războaie. Motivul din spatele alegerii acestui segment cultural (i.e. publicistica) ține de calitatea lui de a servi drept platformă pentru dezbaterile critice și teoretice, aspect cu atât mai important cu cât întreaga tradiție critică românească de la începuturi până în contemporaneitate se sprijină pe dezvoltarea ei în foiletonistică. Pornind de la această premisă, e ușor de văzut cum tocmai în publicistică diseminarea conceptelor literare poate fi urmărită integral, atât în punctele ei de cotitură, cât și rețea. Pentru studiul de caz expus mai jos, am ales să evit perspectiva istorică și m-am concentrat asupra tiparelor care formează rețeaua conceptuală românească printr-un demers de „modelare tematică” (*topic modelling*), un tip de analiză exploratorie menită să releve așa-numitele „afinități electivă” pe care cultura română a manifestat-o față de curentele culturale occidentale.

Un prim aspect care trebuie stabilit încă de la început se leagă de corpusul și de metodologia utilizate în analiză. În ce privește corpusul, el este cuprins din totalitatea articolelor indexate în primul volum al *Bibliografiei relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice 1919-1944*, probabil cea mai comprehensivă bază de date creată cu scopul de a facilita studii comparative între cultura română și cele străine. În esență, *Bibliografia* inventariază după criterii tematice (*Estetică, Curente literare, Istoria literaturii comparate* etc.) orice articol care conține referințe la literaturi străine, un instrument deosebit de util atât pentru urmărirea la firul ierbii a traseului unui concept, cât și pentru analiza la scară macro- a tuturor traseelor. Deoarece volumele care compun *Bibliografia* sunt organizate după o logică mai degrabă biblioteconomică, m-am rezumat la a analiza doar primul volum, întrucât doar acolo aspectele urmărite vizează dezbaterile generale din publicistică, și nu pe cele particulare, aplicate unor literaturi naționale. Apoi, două categorii de articole au fost omise din analiza mea: prima este cea a recenziilor, întrucât ele nu servesc la analiza *tematică* propusă; cea de-a doua vizează acele subiecte hiperspecializate care nu au atins un anumit prag cantitativ (pe care l-am stabilit la 10 articole/subiect) și care, astfel, nu au generat dezbateri în câmpul cultural românesc. Astfel, din cele 6455 de articole indexate în primul volum al *Bibliografiei*, doar 2193 au fost procesate. Aceste articole, publicate în 268 de reviste din toate regiunile României Mari agregă, la rândul lor, nu mai puțin de 90 de subiecte, fiecare cu gradul lor de dominație în rețea (cele mai frecvente teme pot fi consultate în **Tabel 1**).

În cadrul studiilor *Digital Humanities*, modelarea tematică a început să fie utilizată relativ recent, una dintre cele mai timpurii analize aparținând lui Sharon Block și David Newman, care au întreprins

o modelare tematică asupra întregii activități de secol XVIII a revistei *Pennsylvania Gazette*. Modelarea tematică, așa cum o înțeleg autorii acestei analize, se bazează pe ideea că orice document individual e compus dintr-unul sau mai multe „teme”. Prin utilizarea unor instrumente computaționale, se pot obține anumite „clustere tematice” prin care documente cu conținut similar sunt reunite în ochiuri de rețea specifice. Fără a utiliza definiții predeterminate, modelarea tematică creează o listă de subiecte bazată pe ocurențe lexicale într-un corpus de text. Astfel, *conținutul* documentelor – și nu intervenția umană – e cel care determină tematizarea. Dezvoltările recente ale acestei metode computaționale au pătruns și în sfera studiului literaturii, cu explorări în dramaturgia clasică franceză și engleză (3), poezia spaniolă (4) și chiar și istoriografia literară din publicistica culturală germană (5). În linia acestor abordări se află și scurta mea incursiune, în care – din motive ce țin de absența aproape totală a unor variante digitale utilizabile – am trecut de la conținutul propriu-zis al documentelor la metadatele lor. Având, așadar, un mediator uman care a indexat deja informațiile de care aveam nevoie, am reușit să cataloghez temele dezbătute mult mai ușor și ocolind unele piedici specifice preparării de corpus digital.

Estetism	Modernism
Estetică	Specific național
Literatură pentru copii și tineret	Naturalism
Clasicism	Originalitate
Dada	Poetici
Decadență	Literatura pornografică
Expresionism	Psihanaliză
Biografie romanțată	Psihologism
Futurism	Realism
Ermetism	Renaștere, umanism, baroc
Impresionism	Romantism
Critică literară	Suprerealism
Generații literare	Simbolism
Genuri literare	Relația dintre artă și moralitate
Tehnici literare	Funcția socială a literaturii
Teorie literară	Condiția scriitorului
Literatură și politică	Teoria ficțiunii
Literatură și religie	Tradiționalism
Romanul modern	Teoria și tehnica traducerii
Poezia modernă	Opera de artă

Tabel 1. Lista subiectelor prevalente (cu peste zece articole/subiect) în publicistica românească din perioada 1919-1939

Cele nouăzeci de subiecte au fost procesate printr-un program de vizualizare în rețea, *Gephi*, care oferă reprezentări abstracte, dar bazate pe proprietățile „fizice” ale gradelor de apropiere dintre subiecte și reviste (determinate de cantitatea de articole dedicate unui subiect într-o anumită revistă), a rețelei tematice și conceptuale a publicisticii românești interbelice. Pentru

a ilustra cât mai clar clusterelor tematice formate, am aplicat un algoritm de modularitate, un tip de măsurătoare statistică a structurii rețelilor care favorizează formarea comunităților rețelare (vezi **Figura 1**). Scopul statisticii de modularitate este de a grupa nodurile de rețea pe baza relațiilor stabilite între ele. Se obțin astfel ochiuri tematice mult mai ușor de identificat.

Tiparele care au decurs din măsurătorile statistice aplicate au dus la identificarea a două seturi distincte de receptare a subiectelor, pe care le-am grupat în „comunități tematice”. Cincisprezece la număr, ele sunt compuse mai departe din „subiecte dominante” și „subiecte secundare” cu care cele dominante formează ochiuri de rețea distincte (vezi **Tabel 2**). Văzute din perspectiva comunităților tematice formate, ele nu par a fi coerente la nivel de conținut semantic, însă aceste comunități relevă mai mult tiparele de interes a unor anumite reviste față de anumite subiecte. Din acest unghi, și revistele care antrenează anumite comunități tematice

sunt de interes. De pildă, *Adevărul literar și artistic* angajează, ca principal ochi tematic, *simbolismul*, pe când *Rampa nouă ilustrată* este responsabilă pentru agregarea comunității tematice dedicate *condiției scriitorului*. Însă subiectele dominante reprezintă punctul de interes al analizei mele. Cel mai intens dezbătut subiect al publicisticii românești îl reprezintă, de departe, *teoria și tehnica traducerii*, cu peste 285 de articole dedicate acestei tematici, fenomen care poate fi atribuit, desigur, culturii translaționale a României (6). Alături de aceste articole, nu mai puțin de 18260 de texte literare (proză, poezie, dramaturgie, memorialistică etc.) au fost traduse din 26 de limbi între 1919 și 1944. Însă această cultură translațională nu poate fi confundată în mod automat cu condiția autocolonizatoare a României, ea dă și măsura influenței traducerilor în cadrul procesului de consolidare identitară a țării (7).

Tabel 2. Lista subiectelor dominante și a membrilor aferenți comunității lor

Subiecte dominante	Subiecte secundare	Subiecte dominante	Subiecte secundare
Genul literar	Neoclasicism Simbolism Impresionism (în critică)	Funcția socială a literaturii	Istoria artei Dandyism
Condiția scriitorului	Suprerealism Cubism Dada Constructivism Memoria Sensibilitate Experimentalism Literatură scrisă de femei Literatură și revoluție Teoria ficțiunii Opera de artă Literatura de război	Relația dintre artă și moralitate	Estetism Tezism Curenți literare
Futurism	Expresionism Proletarizarea artei Biografie romanțată Mișcări literare	Literatura pomografică	Positivism Decadență Tradiționalism Autenticitate Intimism Literatură și politică
Critică literară	Clasicism Profesionalizarea literaturii Neoromantism	Romantism	Mihail Poetici
Estetică	Istoricism Filosofia culturii Teorie literară Istoria esteticii Organicism	Tehnici literare	Imitație Nihilism Cenzură Estetica folclorului Renaștere, umanism, baroc Poetici corporale
Poezia modernă	Sincretism	Teoria și tehnica traducerii	Filologie Relații interculturale Generații literare Critică tematică Salonul literar Weltliteratur (Goethe) Ideologie literară
Romanul Modern	Sincretism Ermetism	Simbolism	Geografie literară Realism magic Sociologie literară Discursul crizei Psihanaliză Psihologism
Modernism	Originalitate Realism socialist Cosmopolitism Materialism istoric		

Același rol de legitimare identitară îl aveau și dezbaterile privitoare la *romantism*, de vreme ce consolidarea identității culturale mergea mână în mână cu idealurile de universalitate ale curentului. Prevalența discuțiilor despre *estetică* servea, apoi, la întărirea tendințelor intuiționiste și anti-pozitiviste a criticilor perioadei, dublând și ca interfață a proiecțiilor culturale care căutau legitimarea estetică a unui „specific național”. În sfârșit, subiecte dominante precum *critică literară*, *genuri literare* sau *tehnica literară* fac parte din arsenalul critic specific cotiturii meta-discursive premergătoare instituționalizării criticii literare românești din prima jumătate a secolului al XX-lea.

de 285 de articole în 99 de publicații, putem vedea că are un Indice de Circulație Teoretică (ICT) de 2,87. Pentru a avea un cadru de referință, orice indice peste valoarea 2 indică un subiect care generează dezbateri semnificative într-o cultură ținută, în vreme ce un ICT între 1 și 1.99 indică concepte, teme sau dezbateri prea puțin consolidate în acel spațiu. Cel de-al doilea indice creat este cel al *noutății culturale*, care se referă la raportul dintre numărul de articole dedicate unui subiect și numărul de reviste care au găzduit *doar câte un articol* pe acel subiect. Într-o logică oarecum inversă, un Indice al Noutății Culturale (INC) mare indică un subiect cu un grad foarte scăzut de noutate culturală. Ca să revenim la subiectul dominant, *teoria și tehnica traducerii*, acesta are un INC de 5.81, așadar e un subiect cu grad extrem de scăzut de noutate în cultura românească. Datele de istorie literară confirmă această măsurătoare, dacă ne gândim că dezbaterile legate de traducere datează încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Într-un mod oarecum previzibil, o bună parte din subiectele cu un indice ridicat de circulație teoretică au un indice scăzut de noutate culturală, indicând o relație de proporționalitate inversă între cele două variabile, însă acesta nu e cazul de fiecare dată. De pildă, *clasicismul* are, prin istoricitatea inerentă a conceptului, un grad scăzut de noutate culturală, dar prezintă în același timp și un grad scăzut de circulație teoretică, reprezentând, așadar, un subiect de interes terțiar în cultura română. La polul opus, *poezia modernă* are un grad ridicat de noutate culturală, dar și un grad ridicat de circulație teoretică (un alt subiect relevant de discuție se leagă de discrepanțele de receptare dintre *poezia modernă* și *romanul modern*, vădind interesul cultural accentuat pentru poezie în detrimentul romanului). Sigur că *noutatea* unui concept într-o cultură dată e deosebit de relativă. *Futurismul*, un concept mai degrabă nou, de început de secol XX, are atât de multe articole în publicistica românească încât indicele lui de *noutate* indică un subiect aproape clasat, pe când *expresionismul*, *dadaismul* și *suprarealismul* sunt veritabile noutăți literare pentru cultura românească. Cele două valori, odată calculate pentru fiecare subiect dominant în parte, ne oferă două grafice, cred eu, relevante pentru tropismele de receptare ale culturii române (vezi **Figura 2** și **Figura 3**), întrucât relevă, prin cele două tipuri de receptare conceptuală, dinamica gândirii moderne în România și afinitățile spațiului autohton în relație cu exigentele sale culturale și identitare.

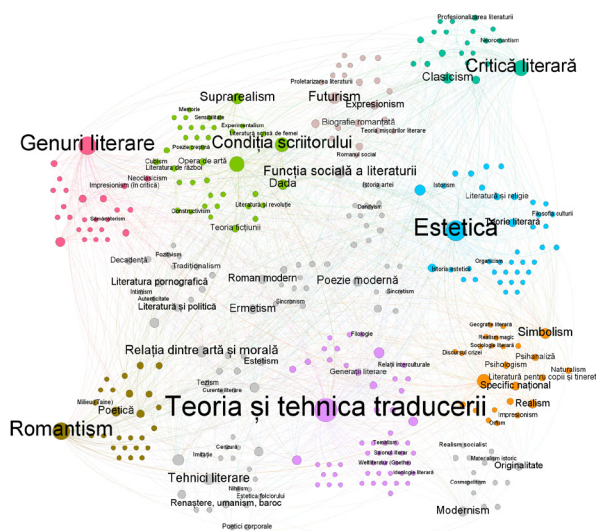


Figura 1. Rețeaua tematică a publicisticii românești din perioada 1919-1939. Mărimea etichetelor a fost ajustată la cantitatea de articole dedicate fiecărui subiect în parte

O altă direcție de analiză a tiparelor de receptare vizează tipologiile după care pot fi clasificate subiectele prevalente în publicistica românească. Pentru a măsura aceste tipologii, am stabilit două tipuri de indice. Primul este cel al *circulației teoretice*, care se măsoară prin raportul dintre numărul de articole dedicate unui subiect și numărul *total* de reviste găzduitoare. De exemplu, la un calcul al acestui raport în cazul *teoriei și tehnicii traducerii*, care se bucură

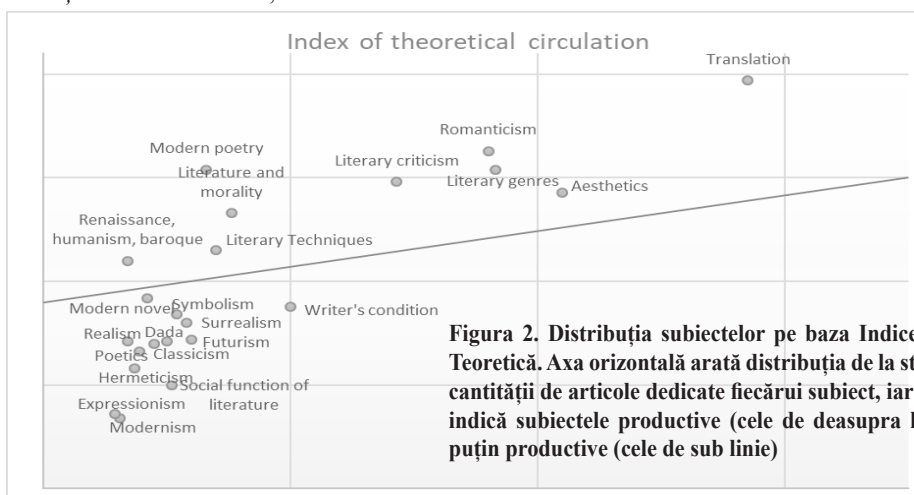


Figura 2. Distribuția subiectelor pe baza Indicelui de Circulație Teoretică. Axa orizontală arată distribuția de la stânga la dreapta a cantității de articole dedicate fiecărui subiect, iar linia de referință indică subiectele productive (cele de deasupra liniei) și cele mai puțin productive (cele de sub linie)

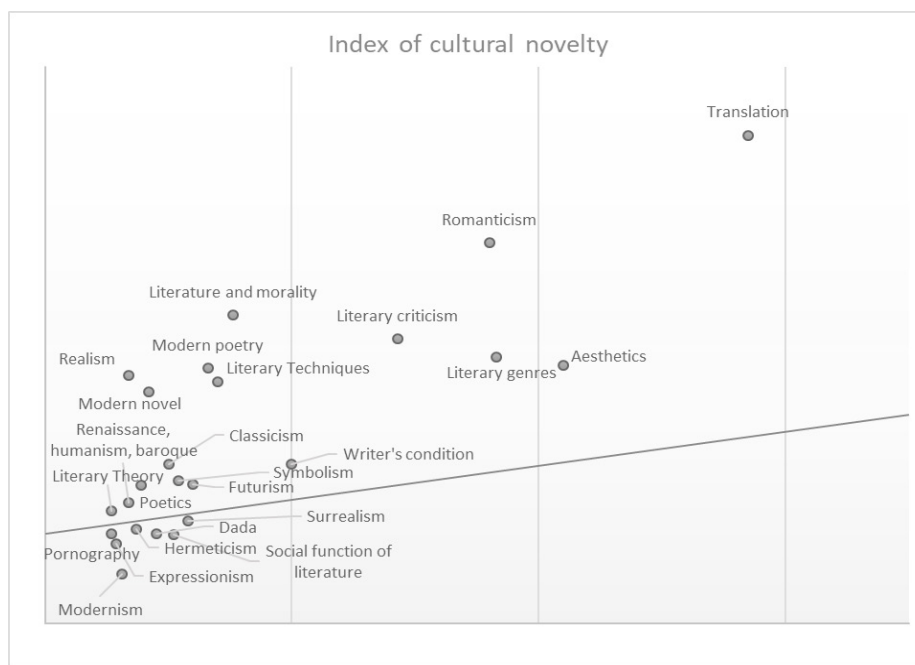


Figura 3. Distribuția subiectelor pe baza Indicelui de Noutate Culturală (INC). Axa orizontală arată distribuția de la stânga la dreapta a cantității de articole dedicate fiecărui subiect, iar linia de referință indică noutatea (sub linie) sau, dimpotrivă, familiaritatea subiectelor (deasupra liniei)

În încheiere, aş spune că absența producției teoretice în spațiul românesc nu e un fenomen care poate fi atribuit unei indisponibilități culturale față de sisteme teoretice, ci mai degrabă ne arată că bătălia culturală în România era dusă pe un alt front. Dacă România – în calitatea ei de cultură minoră și translațională – nu a avut nimic de-a face cu nașterea teoriei literare moderne din regiune e pentru că figurile critice dominante (de la N. Iorga și G. Ibrăileanu la E. Lovinescu și G. Călinescu) operau în întregime într-un registru incompatibil cu crearea unor sisteme teoretice sau critice. Regionalizările teoretice care formează baza gândirii critice moderne în România nu e, astfel, rezultatul adaptării unor ideologii literare diferite, nici o strategie de „reprezentare culturală” prin care literatura română (ca literatură *națională*) încerca să obțină o poziție calculată în interiorul literaturii mondiale (8), ci mai degrabă o proiecție culturală cu ajutorul căreia concepte occidentale sunt gonflate și validate până la inventarea unor false naturalizări în cadrul culturii țintă. Dublată de cultura translațională dominantă a țării, cu rolul ei de a sincroniza cultura națională la Vest, producția teoretică a României servea la consolidarea identitară a culturii ei literare.

Note

(1) Galin Tihanov, *The Birth and Death of Literary Theory. Regimes of Relevance in Russia and Beyond*, Stanford, Stanford University Press, 2019, p. 24.

(2) Vezi Adriana Stan, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România*, București, Muzeul Literaturii Române, 2017, p. 29.

(3) Christof Schöch, „Topic Modeling Genre: An Exploration of French Classical and Enlightenment Drama”. *Digital Humanities Quarterly*, vol. 11, nr. 2, 2017.

(4) Borja Navarro-Colorado, „On Poetic Topic Modeling: Extracting Themes and Motifs From a Corpus of Spanish Poetry”. *Frontiers in Digital Humanities*, vol. 5, nr. 15, 2018.

(5) Allen Riddell, „How to read 22,198 journal articles: Studying the history of German studies with topic models”, în Erlin, Matt, and Tatlock, Lynne (Eds). *Distant Readings: Topologies of German Culture in the Long Nineteenth Century*. Camden House, 2014.

(6) Vezi Sean Cotter, *Literary Translation and the Idea of a Minor Romania*, New York, University of Rochester Press, 2014.

(7) Vezi Mihaela Ursa, „Made in Translation: A National Poetics for the Transnational World”, în Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian (Ed.), *Romanian Literature as World Literature*, New York, Bloomsbury, 2017, p. 311.

(8) Cf. Andrei Terian, „National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867-1947”, în iCLCWebi, vol. 15, nr. 5, 2013.

Ștefan BAGHIU

O periodizare a traducerilor de roman în perioada comunistă

Am decis să ofer spre publicare în limba română în cadrul dosarului revistei *Vatra* câteva dintre rezultatele unei analize cantitative pe care le-am propus deja în 2018 în articolul „Strong Domination an Subtle Dispersion: A Distant Reading of Novel Translation in Communist Romania” din volumul colectiv *The Culture of Translation in Romania**. Ce voi încerca să arăt în cele ce urmează este modul în care putem stabili perioadele comunismului românesc plecând de la analiza cantitativă a traducerilor și mai ales felul în care această împărțire ne poate ajuta să înțelegem împrumuturile culturale și interferențele în cadrul sistemului literar românesc. Am utilizat datele furnizate de *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România (1793-1989)*, un instrument fundamental pentru cercetarea cantitativă, gândit ca un soi de catalog al romanelor intrate în România și al dezbaterilor despre acestea. Sugerez, pentru o mai bună înțelegere a rolului/locului traducerilor de roman în sistemul literar românesc și în raport cu romanul autohton, articolul semnat de Andrei Terian, „Big Numbers: A Quantitative Analysis of the Development of the Novel in Romania” (1). Am folosit dicționarul și clasificările geopolitice propuse de acesta pentru a crea o bază de metadate prin care să se poate vedea ce literaturi intră prin traducere în realitatea și conștiința culturală locală între 1944-1989 plecând de la țările de origine (am ales 1944 pentru a vedea transformările succesive ale programelor de traducere și înainte de perioada comunistă). Prin analiza cantitativă a romanelor traduse am ajuns la o împărțire pe patru perioade a romanului tradus în comunism (vezi *Grafic 1*):

Grafic 1: Perioadele principale a romanelor străine în spațiul românesc (1944-1989)

1) 1948-1955: *Dominația Sovietelor: Prima dispersie geografică.*

Perioada 1948-1955 reprezintă prima fază a realismului socialist și perioada în care romanele sovietice domină peisajul traducerilor. Cu toate că anumite literaturi rezistă în traducere prin reprezentanți apropiați de ideologia oficială, literatura din țările vestice intră în colaps. Acesta este singurul interval din întreaga perioadă a comunismului românesc în care romanele din spațiul estic (mai ales prin romanul rus și Sovietic) domină peisajul traducerii.

2) 1955-1964: *Egalizare Est-Vest.*

Perioada 1955-1964 reprezintă o perioadă de egalitate în logica Războiului Rece între Vest și Est, în care romanul occidental recuperează în traducere terenul pierdut în prima jumătate a realismului socialist. În a doua parte a acestei perioade, de altfel, apar primele mișcări de despărțire de realismul socialist, încercări sortite în general eșecului până în 1964, când curentul este înlăturat oficial.

3) 1964-1975: *Dominația Vestului: Revenirea trendurilor interbelice și febra contemporană.*

Perioada 1964-1975 reprezintă poate cea mai bună perioadă de traducere a romanului din Europa de Vest din întreaga istorie a traducerilor de roman în spațiul românesc. Raportul este copleșitor în favoarea Vestului, iar romanul rus și sovietic rezistă mai ales prin literatura antistalinistă și romanele Europa de



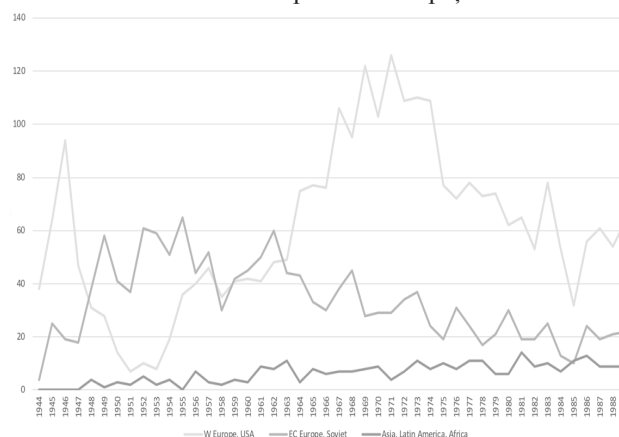
Est

4) 1975-1989: *Egalitate proporțională și subproducție.*

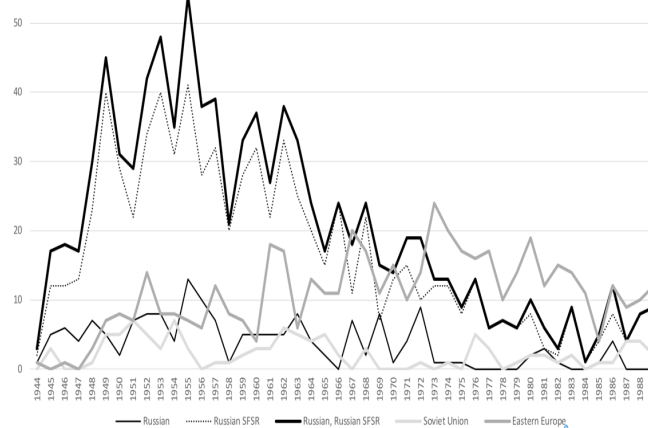
Ultima perioadă a comunismului românesc în ceea ce privește traduceri de roman este și cea mai lungă și reprezintă regresul traducerilor în fața producției autohtone la nivel cantitativ.

Cele patru mari perioade ale traducerii romanului între 1949-1989 pot fi delimitate în funcție de concurența celor două zone politice ale Europei (și ale lumii divizate pe axa Est-Vest, prin extensie) în timpul Războiului Rece. Prima perioadă (1949-1955) reprezintă zona de dominație categorică a Uniunii Sovietice și a sateliților: Uniunea Sovietică și Estul Europei intră în spațiul românesc cu de peste zece ori mai multe romane în nucleul restrâns 1950-1953, situație care se echilibrează printr-un raport de 3:2 în 1955. Între 1955 și 1964, literatura Uniunii Sovietice și a sateliților capătă o concurență puternică din partea literaturilor vestice, iar în cadrul celei de-a doua perioade mari de traducere a romanului există o adevărată redeschidere către literaturile anglo-saxone, alături de cea către literatura franceză. Cea de-a treia perioadă reprezintă hegemonia literaturii vestice, între 1964 și 1975. Este, de asemenea, o perioadă de supraproducție față de oricare perioadă anterioară și determină, dincolo de monopolul francez și anglo-saxon o adevărată revigorare a romanului german, a romanului italian sau a literaturilor nordice. A patra perioadă, deși similară celei de-a treia, reprezintă o restrângere a traducerilor pe toate planurile, care duce la un soi de uniformizare proporțională a celor două mari concurențe și o urcare semnificativă în clasament a literaturilor periferice, mai ales în această nouă diagramă proporțională. Ba, mai mult, dacă e să luăm în calcul faptul că literatura sovietică reprezintă, într-o bună măsură, literatura asiatică, putem spune că această perioadă este chiar una de reegalizare a bătăliei Est-Vest, însă cu instrumente mai puțin dogmatice decât cele ale anilor '50. Câteva scurte precizări: ceea ce numesc culturi vestice reprezintă, la nivelul elementelor naționale constitutive, suma a 20 de state occidentale, mediteraneene și nordice, care funcționează după logici diferite, în funcție de etapa de organizare. Spre exemplu, pentru prima perioadă, statele vestice sunt prezente prin traduceri în spațiul românesc doar în măsura în care împlinesc idealurile literaturii progresiste ale programului realismului socialist internațional, descris de Rossen Djagalov drept *the post-war People's Republic of Letters*. Ea poate fi ușor caracterizată prin prezența unor anumiți autori de monopol care să reprezinte zone geografice cât mai largi (2). Așadar, în prima perioadă de traducere, ceea ce vedem pe grafic ca fiind literatura vestică este – din cele 10-30 de titluri apărute pe an – în mare parte literatură progresistă

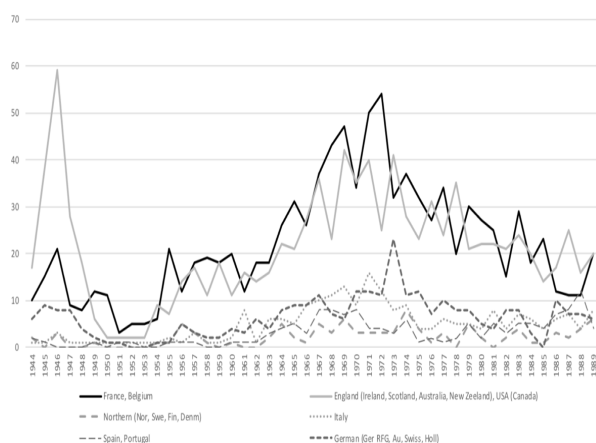
americană, realism critic francez sau literatură franceză produsă în cercurile comuniste. Apoi, partea cea mai vizibilă în presa culturală din literatura tradusă în timpul hegemoniei vestice (1964-1975) este constituită din romane moderniste care nu au putut fi traduse în perioada realismului socialist și care nu fuseseră traduse nici în perioada lor de emulație europeană și transatlantică. Acum însă, nu doar că Proust, Kafka, Joyce, Faulkner sau Woolf sunt traduși pentru prima dată în spațiul românesc (excepție făcând Proust și Woolf, care însă cunosc doar fragmente traduse sau, oricum, foarte puține volume înainte de 1948), dar există o adevărată politică de recuperare a întregului modernism european, prin colecțiile de literatură universală create la începutul anilor '60 (3), care își împlinesc misiunea odată cu reevaluarea modernismului în sine în spațiul sovietic: Jean Giroudoux, Jean Paul Sartre, Georges Perec, Thomas Mann, Stefan Zweig, Robert Musil, Dino Buzzati, Italo Calvino, Italo Svevo sunt doar câțiva dintre autorii interbelici și contemporani anilor '60 care intră cu romane în această perioadă în spațiul românesc.



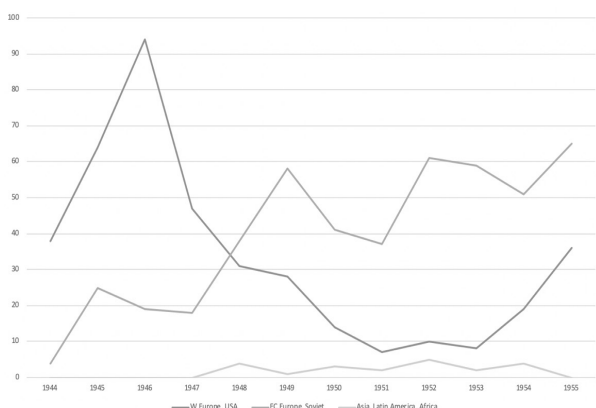
Grafic 1: Perspectiva generală asupra romanelor străine în spațiul românesc (1944-1989)



Grafic 2: Traducerea romanelor din blocul estic



Grafic 3: Traducerea romanelor din țările vestice



1. Dominația Sovietelor: Prima dispersie geografică (1948-1955)

Grafic 1.1: 1948-1955: Dominația Sovietelor: Prima dispersie geografică.

În prima perioadă de traduceri a comunismului românesc, după perioada eclectică dintre 1945-1948, cultura și literatura sovietică ocupă mare parte din câmpul traducerii. În 1947, după cum arată *Grafic 1*, prima categorie de traduceri încă o depășea cu 20 de romane pe cea de-a doua. Dar, ce e foarte interesant, îl ocupă atât cu traduceri din literatura realist-socialistă contemporană, cât și cu autori ai realismului critic, autori ai realismului clasic sau autori de romane progresiste din întreaga lume. Nesemnificative în raport cu numărul de romane sovietice traduse, ele reprezintă însă o consolidare a statutului romanului ca fenomen internațional în spațiul românesc, mai ales prin traduceri din culturi noi (4). Mai mult, însăși cultura sovietică este departe de a fi reprezentată în spațiul românesc sub aspect monolitic. Ea este, de fapt, fragmentată, dincolo de prezența unor Turgheniev, Cernășevski, Tolstoi sau Gorki în mijlocul autorilor realismului socialist, și de

prezența unei extraordinar de ramificate structuri. De aceea, de fapt, perioada 1949-1955 este o perioadă de *atomizare geografică* a literaturii sovietice. Căci ea nu este reprezentată doar de literatura rusă, ci este o sumă politică a noilor state anexate și create. Invers, România funcționează în același sistem: în sensul în care unii dintre cei mai traduși autori români la nivel internațional, Mihail Sadoveanu și Zaharia Stancu cunosc în această perioadă un apogeu în traducere. Deși Mihail Sadoveanu era prezent în traducere în Germania și Franța (1936) sau Italia (1945), el cucerește teritorii noi după 1946: apare în Cehia (1948), în China, la Shanghai (1957), în Iran (1958) sau în Siria (1964) (5). Dar, din păcate, nu există studii ale circulației romanului românesc în bazinul estic, tocmai pentru că orice studiu al circulației romanului (fie pe filiera studiilor comparatiste, fie pe cea a modelelor culturale comunicante) a fost *a priori* ideologic dezinteresat de aceste zone. Dincolo însă de credința generală (după cum o descrie dialectic Gary Saul Morson) (6) că literatura realismului socialist ar fi o non-literatură, în sensul în care nu împlinește o funcție estetică în mod special, ci una ideologică, această literatură a reprezentat poate unul dintre primele momente de internaționalizare în sens planetar. Dacă circulația literaturii în spațiul sovietic este atât de puțin studiată, trece drept necunoscut faptul că cele 41 de ediții rusești ale romanelor lui Mihail Sadoveanu au circulat în 2 000 000 de exemplare, iar această cantitate reprezintă doar jumătate din literatura română distribuită în Uniunea Sovietică între 1950-1957 (7). În 1944, în România, sunt traduse romane din 13 state, exclusiv europene. Până în 1968 în România se vor adăuga la această listă aproximativ 75 de alte state prin traduceri de roman. Fie că sunt accidente izolate (spre exemplu, literatura din Abhazia, statul creat de Uniunea Sovietică în nordul Georgiei în 1921), fie că sunt state care vor fi reprezentate permanent de romane traduse până în 1989 (cazul literaturii din China și, de fapt, întreaga literatură chineză din secolele XVI-XX, care apare pentru prima dată în spațiul românesc în 1950), numărul uriaș de culturi care intră prin intermediul traducerilor de roman în perioada realismului socialist merită o analiză macro care să treacă peste obișnuitele lamentații cu privire la calitatea literaturii. Pe același principiu, în spațiul românesc intră romane standardizate după modelul realist-socialist, însă extraordinar de diverse ca univers narativ. În plus, ele comportă în sine la intrarea într-un spațiu nou, ca cel românesc, conștiința unei existențe atomizate în interiorul spațiului sovietic. Deși el este intenționat ca formă de creare a unei impresii internaționaliste, ceea ce face – de fapt – e să niveleze o competiție literară extraordinar de polarizată înainte. Intenția este formulată explicit, sub forma unui bilanț, și de Mihai Beniuc, în cadrul Primului Congres al Scriitorilor din Republica Populară Română (18-23

iunie 1956), unde scriitorul vorbește chiar despre posibilitatea de utilizare a noilor spații geografice pentru depășirea unui solipsism tematic local (8). Mai mult, politica oficială de traducere viza în mare parte activitatea controlată a Editurii de Stat pentru Literatură și Artă, prin intermediul colecțiilor Biblioteca pentru toți și Meridiane (pentru autori clasici și contemporani din „țările de democrație populară”, din Occident, din India, Australia sau Japonia) și activitatea Editurii Tineretului (pentru literatura pentru copii, promovând autori ca Maiakovski, Mark Twain, Mihalkov, frații Grimm, Dickens, Jules Verne etc.) (9). Literaturile sovietice (rusă, georgiană, ucraineană, armeană, abhază, azeră, letonă, lituaniană, estoniană, cazacă, cahază, chirchiză, uzbekă, gruzină, bielorusă, osetină) intră în spațiul românesc treptat: dacă în 1946 literatura sovietică era reprezentată în traducere de roman doar de literatura sovietică din Rusia, articole din 1944-1949 sunt scrise permanent despre literatura sovietică georgiană, ucraineană, armeană, abhază, azeră, letonă sau lituaniană (*Grafic 2, Grafic 2.1*). Până în 1954, deja regula se formează, iar în fiecare an apar noi culturi sovietice în traducere românească, numărul de romane dintr-un an ajungând și la 10 (adică 10 romane din Uniunea Sovietică sunt din țări mici și din culturi anexate, afară de cele 40-50 din literatura sovietică rusă). Acest sistem însă va continua până în anii '60, când interesul politic pentru aceste state mici va scădea tot mai mult, cu câteva excepții. Borna lui 1955 reprezintă momentul în care sistemul de traducere a literaturilor statelor mici din interiorul Sovietelor se stabilizează: începând cu 1954 nu mai apare nicio literatură mică nouă prin traducere din interiorul Uniunii Sovietice, ele doar continuă tradiția creată până în 1954. Sau, în unele cazuri, o fortifică și o transformă într-una dintre culturile prezente constant în spațiul românesc.

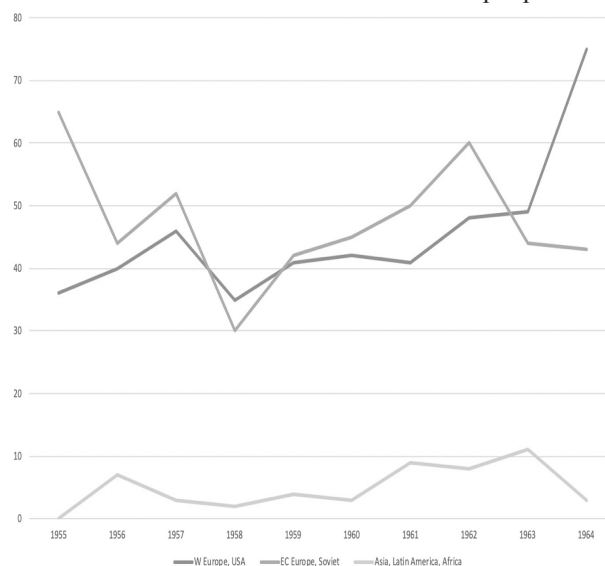
2. Egalizarea Est-Vest (1955-1964)

Grafic 1.2.: 1955-1964: Egalizarea Est-Vest

În 1954 sunt traduse mai bine de 10 romane din Europa Centrală și de Est (în România apare un adevărat val de publicare a literaturii vecinilor), din literaturile maghiară, cehă, iugoslavă, bulgară, albaneză etc. Vizibile doar prin intermediul unei panorame cantitative, aceste traduceri reprezintă, în mod paradoxal dacă ne gândim la proximitatea geografică, o premieră în traducerea din România: niciodată în istoria traducerilor de roman nu au mai existat în spațiul românesc tentative de traducere programatică a romanelor vecinilor. Ele au fost, după cum arată Cosmin Borza în textul din *The Culture of Translation in Romania* (10), accidente colaterale ale programelor populiste de la începutul secolului XX. În 1955 sunt traduse 3 romane din literatura cehă, 2

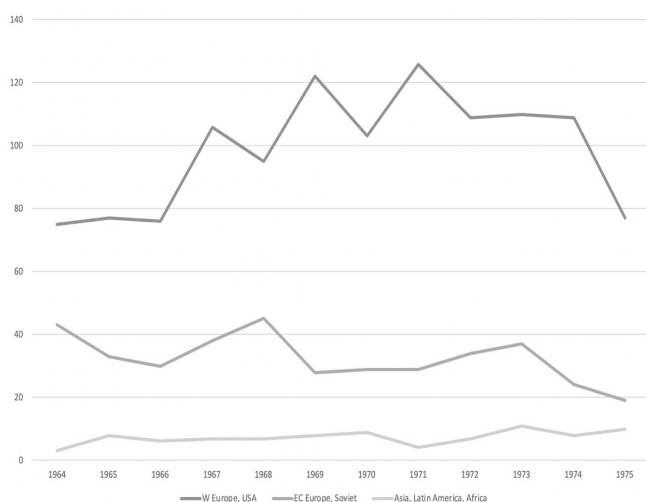
din cea bulgară și 2 din literatura maghiară; în 1956, 2 din literatura maghiară, 2 din cea slovacă și 3 din cea bulgară; în 1957 deja sunt traduse într-un singur an 4 romane din literatura maghiară, 4 din literatura cehă, 3 din cele iugoslave și 2 din literatura bulgară. Deși mici, numerele reprezintă primele momente de sistematizare a unui program de traducere din literaturile vecinilor din Europa Centrală, din Europa de Est și din Balcani. Puse împreună cu traduceri din statele mici ale Uniunii Sovietice, ele vorbesc despre o circulație internă calculată a romanului în perioada realist-socialistă și în perioadele de destalinizare treptată. Nagy István discutasese această intrare a romanelor vecine (și somase rezolvarea lipsurilor în anumite cazuri) încă de la Primul Congres al Scriitorilor (1956), pornind de la romanele dedicate minorităților: „pentru a satisface nevoile culturale mereu crescânde ale maselor muncitoare de naționalitate sîrbă, editurile au publicat, pe lângă lucrările originale ale scriitorilor de la noi, și lucrări ale clasicilor literaturii iugoslave (...) Trebuie semnalat ca o lipsă faptul că au apărut foarte puține traduceri din literatura maghiară și germană” (11).

Deși romane din India, China sau Japonia începuseră să fie traduse odată cu 1954 (din literatura japoneză chiar din 1913, reprezentând o adevărată excepție în această discuție), cercetarea cantitativă arată cum, începând cu jumătatea deceniului al șaselea, se creează o regulă de traducere din periferii, acestea cumulate concurând chiar literaturile europene intrate în spațiul românesc prin traducere. În 1956, spre exemplu, sunt traduse 8 romane din America Latină, dintre care cele din Uruguay, Chile și Costa Rica reprezintă premiere absolute de traducere în România. Cu alte cuvinte, în această perioadă se creează o adevărată tendință de traducere inexistentă în spațiul românesc, demonstrată și de articolele de sinteză cu privire la literaturile Americii de Sud sau ale Africii. Nu doar că apar primele



sinteze cu privire la literatura Africană (ce e drept, în volum), dar sunt dezbătute permanent în presă române traduse din Africa de Sud, Coasta de Fildeș, Senegal sau Camerun (12). În ceea ce privește literaturile asiatice, dincolo de literatura chineză care intră în spațiul românesc abia în 1950, există romane traduse și din alte spații: coreean, filipinez, indian sau japonez (13). Ceea ce face ca întregul proiect de traducere etatizată să vizeze în această perioadă apropierea literaturilor vecine și pe cele ale extremelor geografice.

3. Dominația Vestului: Revenirea trendurilor interbelice și febra contemporanului (1964-1975)



**Grafic 1.3.: 1964-1975 Dominația Vestului:
Revenirea trendurilor interbelice și febra
contemporanului**

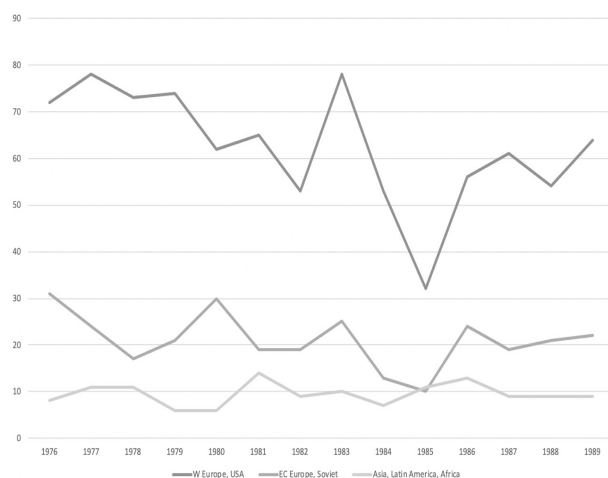
Așa cum am mai sugerat în textul din 2016 notat la începutul acestui studiu, într-un scenariu contrafactual, literatura americană și în general cea anglo-saxonă ar fi avut prin traduceri ecouri mai mari decât cea franceză în spațiul românesc, dacă e să ne uităm pe trendul de creștere din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial (vezi *Grafic 3*). Adică, în situația unui *status quo* postbelic, România ar fi tradus mai mult literatură americană și engleză decât franceză, deși puternic francofonă. Ceea ce înseamnă că, de fapt, realismul socialist și, prin extensie, comunismul românesc au avut un efect de prelungire a caracterului francofon al culturii române. Deși ar fi tentant de explicat că revenirea literaturii franceze în anii '60 reprezintă o normalizare a traducerilor, ea este, o arată alte evoluții europene ale traducerii, o dereglare a situației traducerilor de roman. Franța însăși, așa cum explică studiile deja din anii '50, căpătase o fascinație irepresibilă pentru romanul american (14). Egalizarea celor două zone ale, astfel, nu înseamnă neapărat o

redistribuire a tendințelor literare europene în spațiul românesc, ci o proporționare a acestora. Între 1955-1964, traducerile de roman din spațiul vestic arată mai mult lipsa de idei și de racordare la trendurile europene decât o sincronizare reală. Sincronizare care va începe în anii '60, mai ales în ceea ce privește literaturile anglo-saxone. Să luăm însă argumentele pe rând: în 1955, dintre cele 20 de romane franțuzești traduse în spațiul românesc, 5 sunt romane ale lui Balzac și 5 ale lui Jules Verne. Jumătate dintre ele, adică, reprezintă realismul clasic și literatura de secol al XIX-lea în cultura română. În 1956, dintre cele 30 de romane franceze și anglo-saxone traduse, 2 sunt ale lui Daudet, 2 ale lui Diderot și 3 ale lui Mark Twain. În total, mai bine de o treime (spre jumătate) dintre romanele traduse sunt romane din secolul al XIX-lea. Situație care se cunoaște și în literatura estică: în *Grafic 2* se vede că anii 1955 și 1956 reprezintă ani de vârf în cadrul perioadei 1951-1957, în care este tradusă literatură rusă de secol al XIX-lea mai mult decât în alte perioade. Această situație însă se schimbă începând chiar cu 1961. Deși încă nu scad considerabil traducerile din literatura sovietică (ne aflăm încă în cadrul perioadei de *Egalizarea Est-Vest*), romane americane și franceze care ar putea părea neconvenționale în epocă apar în traducere românească: în timp ce traducerile din literatura franceză nu mai vizează actualizarea bibliografiei (cu excepția unor autori ca Herve Bazin sau Albert Camus începând cu 1964), literaturile anglo-saxone reintră în scena traducerilor de roman cu autori ca Jack Kerouac (*Pe drum*, 1962, în fragment), Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*, 1963 – la Editura Tineretului), J.D. Salinger (*De veghe în lanul de secară*, 1964 – la Editura Pentru Literatură Universală) și continuă în cea de-a treia perioadă cu Lee Harper (*Să ucizi o pasăre cântătoare*, 1967 – E.P.L.U.) sau John Updike (*Centaurul*, 1968 – E.P.L.U.). Aleg să numesc aceste romane pentru că, deși cercetarea cantitativă numără zeci de alte romane, ele reprezintă poate cazurile cele mai fructificabile pentru înțelegerea sistemului de traducere. Perioada coincide cu schimbarea planului de producție literară locală. Studiile statistice ale Ioanei Macrea Toma arată cum, între 1956-1960, raportul dintre literatura originală și cea tradusă în R. P. România este de 1:1. În jur de 200 de titluri autohtone în fiecare an egalează cele 200 de traduceri. Însă, între 1960-1970 numărul volumelor locale crește la 500 în 1970 (scade în 1971 la 300, dar continuă apoi creșterea până în 1975, când ajunge la 700 de titluri). Traducerile stagnează, scăzând chiar spre 1981 (15). Un alt grafic al autoarei arată cum proza tradusă și proza originală suferă aceleași fluctuații, proporțional (16). Doar că, în al doilea grafic, poate fi văzut motivul stagnării traducerilor: poezia este rezervată „unui cerc restrâns de inițiați”, notează Macrea Toma, și este tradusă într-un număr foarte mic. Deși proza tradusă stă foarte bine în grafic, pe graficul

general al traducerilor este defavorizată de poezie. Creșterea producției per ansamblu (roman tradus și roman autohton) și a romanului tradus în mod special arată nu doar relaxarea regimului începând cu 1964, ci și suplimentarea editurilor cu titluri noi. În ceea ce privește, spre exemplu, romanul american, schimbarea se simte prin prezența între 1965-1975 a unor autori ca Faulkner (cel mai tradus autor american al perioadei) și Hemingway, alături de Truman Capote, Norman Mailer sau Saul Bellow.

În același timp în care cresc literaturile franceză și anglo-saxonă, cresc și alte literaturi prezente foarte puțin în spațiul românesc: romane din spațiul german (literatură germană din Germania secolului al XIX-lea și din perioada interbelică și literatură din R.F.G., începând timid cu 1958 și accelerat din 1965), romane italiene, spaniole și portugheze sau nordice. Dintre toate, evoluția romanului italian în această perioadă este cu adevărat spectaculoasă. Pentru că este reprezentată aproape exclusiv de romane ale neorealismului italian, cum pe același principiu apare prin romanul francez o adevărată febră existențialistă sau a *Nouveau Roman* (în același timp apar și studii dedicate fenomenului). Cu toate că nu există an între 1944-1989 în care să nu fie tradus măcar un roman italian, în această perioadă el cunoaște o creștere în traducere în România. Dacă perioada 1967-1972 reprezintă dominația categorică a literaturii franceze și anglo-saxone, în 1973 literatura germană se apropie de numerele celor două culturi dominante, pentru a scădea apoi în 1974.

3.1.4. Egalitate proporțională și subproducție (1975-1989)



Grafic 1.4.: 1975-1989: Egalitate proporțională și subproducție

„Pentru o birocrăție românească ducând o politică de autarhie economică și acordând sprijin

culturii în timpul unei crize fiscale, reprezentarea care probabil părea cea mai potrivită era una care reducea costul importurilor – un fel de politică «înlocuire a importurilor» în domeniul produselor culturale (...) Conducerea de partid a anilor '70-'80 a optat pentru argumente indigeniste», scrie Katherine Verdery în *Compromis și rezistență*. Ceea ce explică scăderea întregii producții după 1974. Ceea ce se vede însă pe Graficul 2 este că și literaturile vecine au intrat mai ușor în spațiul românesc. După cum arată graficul, odată cu scăderea literaturii sovietice, începând cu 1965 și, accentuat, odată cu 1973, țările din Europa de Est (cele care nu fac parte din Uniunea Sovietică) încep să crească în traducere în spațiul românesc. Romanele din Ungaria, Bulgaria, Polonia, Cehoslovacia etc. sunt importate în număr mult mai mare decât anterior (ajungând la aproape 20 de titluri pe an).

Dar, mai important, această criză afectează în sens pozitiv și producția de sinteze ale romanului străin. În mod paradoxal, scăderea traducerilor din perioada 1975-1989 conduce la alimentarea discuției despre ele. De la analize ale romanelor lui Proust (*În căutarea timpului pierdut* este tradus în spațiul românesc complet abia la finalul anilor '70) ca cele propuse de Mihai Zamfir în *Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian* (1976) sau de Irina Mavrodin în *Romanul poetic* (1977), la analize complexe ale romanului sudului american și al Americii Latine ca cele al lui Virgil Stanciu, *Orientări în literatura sudului american* (1977) sau ale lui Francisc Păcurariu, în *Individualitatea literaturii latino-americane* (1975), cercetătorii fie definesc romanul românesc în funcție de profiluri străine (cum va face constant Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, la începutul anilor '80), fie scot studii extrem de specifice asupra unor literaturi neindexate în volume. Deși prezente începând cu a doua jumătate a anilor '60 (poate cel mai important moment în acest sens este monografia Faulkner propusă de Sorin Alexandrescu), răspândirea acestor studii către finalul comunismului arată ca un răspuns la tendințele tot mai accentuate de scădere a interesului de stat pentru literatura Occidentală. Deși se traduc în jur de 20 de romane pe an din spațiul anglo-saxon sau francez, acesta este egalat de numărul traducerilor din Est, din vecini, care, oricât de importante pentru formarea unei rețele regionale, au probabil un aer prea apropiat de cel al literaturii române. Ceea ce înseamnă, în viziunea mea, că formele exegetice ale acestei perioade sunt o compensație. Însă nu la presiunea regimului neapărat, ci mai ales la presiunea subproducției locale. Căci, deși sunt traduși în anii '70 autori sud-americani (dincolo de traducerile anilor '50 din autori ca Jorge Amado, acum există o adevărată fascinație pentru Llosa, Cortazar, Marquez, Sabato), prozatori americani ca Vonnegut sau Gore Vidal, ele sunt de fapt excepții ale traducerii.

Traducere care, în mijlocul unei subreprezentări înlocuiește membrul fantomă al traducerilor din anii '60 cu studii asupra literaturii străine. Fără avântul de producție al anilor '60, traduceri de roman din literatura franceză, spre exemplu, arată aceeași lipsă de idei ca la finalul anilor '50. Din 1984, literatura franceză tradusă în spațiul românesc este reprezentată aproape integral de reciclări ale romanelor deja traduse, iar ceea ce fusese cu un deceniu înainte o adevărată febră a Occidentului lasă loc, la nivelul dezbaterilor literare, literaturii sud-americane.

Note:

(*) Acest articol reprezintă varianta restrânsă și modificată în limba română a următorului studiu publicat: Ștefan Baghiu, „Strong Domination and Subtle Dispersion: A Distant Reading of Novel Translation in Communist Romania (1944-1989)”, în Maria Sass, Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga (eds.), *The Culture of Translation in Romania*, Berlin, Peter Lang, 2018, pp. 63-84. <https://www.peterlang.com/view/title/68206>.

(1) Andrei Terian, „Big Numbers: A Quantitative Analysis of the Development of the Novel in Romania”, *Transylvanian Review*, vol. XXVIII, supliment nr.1, 2019.

(2) Rossen Djalgalov, „Literary Monopolists and the Forging of the Post-World War II People's Republic of Letters”, în Evgheny Dobrenko, Natalia Jonsson-Skradol, *Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures under Stalin. Institutions, Dynamics, Discourses*, Anthem Press, 2018, p.26. Djalgalov folosește termenul de „monopolists” pentru a acoperi internaționala literară formată din figuri ca Ilya Ehrenburg, Jaroslaw Iwaszkiewicz, Anna Seghers, Mihail Sadoveanu, György Lukács, Nâzim Hikmet, Louis Aragon, Pablo Neruda, Jorge Amado, Go Mo Zho, sau Howard Fast.

(3) Primul volum din *În căutarea timpului pierdut* apare la editura Fundația Regală Pentru Literatură și Artă, în 1945, dar volumele II și III vor apărea abia în 1968 și 1969 la Editura Pentru Literatură, iar volumele IV-VII între 1970-1977 la editura Minerva. La fel, primul roman tradus al Virginiei Woolf apare în 1942, la o editură privată, Soccec et.co., iar următorul (dincolo de fragmentele traduse în Orizontul, în anii '60) apare în 1968 la Editura Pentru Literatură.

(4) Am discutat acest aspect general în Ștefan Baghiu, *Translating Novels in Romania: The Age of Socialist Realism. From an Ideological Center to Geographical Margins*, Studia UBB Philologia, LXI, 1, 2016, pp.5-18, unde am propus discutarea realismului socialist ca primul moment de internaționalizare a traducerii în spațiul românesc, vizând mai ales dimensiunea traducerii romanelor din zone geografice extreme și din periferiile globale. Ulterior am dezvoltat argumentul în Ștefan Baghiu, „Translating Hemispheres”...

(5) Vezi Ștefan Borbély, „The Hatchet”, în Michael Solars, Arbolina Llamas Jennings, *The Facts on File Companion to the World Novel: 1900 to the Present*, Infobase Publishing, 2008, pp.345-347.

(6) Gary Saul Morson, „Socialist Realism and Literary Theory”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*,

vol. 38, no.2, 1979, p.126: „Briefly put, the circularity consists in our defining the «aesthetic» in terms of a canon of Western art and, in turn, defining art in terms of the predominance of the aesthetic”.

(7) Rossen Djalgalov, „Literary Monopolists and the Forging of the Post-World War II People's Republic of Letters”, p.32.

(8) Mihai Beniuc, „Literatura din R.P.R. și perspectivele ei de dezvoltare”, în *Lucrările Primului Congres al Scriitorilor din Republica Populară Română (18-23 iunie 1956)*, București, Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1956, p.27.

(9) Vezi descrierea lui Alexandru Balaci din „Traducerile literare”, în *Lucrările Primului Congres al Scriitorilor din Republica Populară Română (18-23 iunie 1956)*, ed.cit., pp.170-171.

(10) Cosmin Borza, „Translating Against Colonization. Romanian Populists' Plea for Peripheral Literatures”, în Maria Sass, Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga (ed.), *op. cit.*, pp. 31-45.

(11) Nagy István, „Literatura minorităților naționale din R.P.R.”, în *Lucrările Primului Congres al Scriitorilor din Republica Populară Română (18-23 iunie 1956)*, p.161.

(12) Vezi articole ca Galina Semenova, „Literatura nouă a Africii”, în *Scrisul Bănățean* (revistă apărută între 1949-1963 la Timișoara), XII, 1961; *** „Despre «povestirea» Marșul african, inspirată de lupta pentru independență a Coastei de Fildes”, *Gazeta literară* (revistă apărută între 1954-1968 la București), III, 1956; sau *** „Literatura africană”, *Magazin* (revistă apărută la București între 1957-1964), IV, 1960, cf. DCRT.

(13) Vezi articolele ample (în medie 10-15 pagini) ale unor Demostene Botez, „Literatura coreeană”, în revista *Universul* (apărută la București între 1884-1954), LXVIII, 1951; Vlad Bănățeanu, „Romanul în literatura Indiei moderne”, *Iașul literar* (revistă apărută la Iași între 1955-1969), XII, 1962; sau V. Paraschiv, „Literatura filipineză de azi [Florante și Laura, roman în versuri]”, *Steaua* (revistă apărută la Cluj între 1954-1989 și care va funcționa și după 1989), X, 1959, cf. DCRT.

(14) Vezi Thelma M. Smith, Ward L. Miner, *The Contemporary American Novel in France*, Duke University Press, Durham, 1955.

(15) Vezi Figura V.9. Dinamica anuală a literaturii originale și a literaturii traduse (Sursa: baza de date centralizată de Mihai Dinu Gheorghiu), în Ioana Macrea Toma, *Privileghenția. Instituții literare în comunismul românesc*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, p.167.

(16) Vezi Figura V.11. Dinamica anuală a producției de proză și poezie (pentru literatura autohtonă și cea tradusă) (Sursa: baza de date centralizată de Mihai Dinu Gheorghiu), *Ibid.*, p.169.

(17) Cf. Ioana Macrea Toma, *Privileghenția*, p.170.

3. RECENZII

Ana ȚĂRANU

Orizonturi distante: (re)cartografieri ale literarului

În februarie 2000, Franco Moretti publica *Conjectures on World Literature*, propunând conceptul de *distant reading* ca alternativă metodologică la hermeneutica subiectivistă a *close reading*-ului, în contextul cartografierii intradisciplinare a unei „literaturi a lumii”. Conceptualizat inițial ca extensie a demersurilor de recalibrare a canonului literar ale anilor '90, *distant reading*-ul s-a constituit ca indisociabil de prerogativa morală a recuperării non-canonului din injusta obscuritate a „abatorului literaturii” (Moretti). Demersuri în acest sens, precum construcția de arhive digitale și analiza cantitativă a trecutului cultural, fuseseră avansate anterior în proiecte de sociologie literară și lingvistică ale anilor '70 și '80. Totuși, sub influența retoricii polemice a lui Moretti, a speculării hazardate a unei obiectivități pozitiviste și a momentului de vulnerabilitate epistemică pe care studiile literare îl traversau la începutul anilor 2000, *distant reading*-ul a devenit obiectul controversat al unei mitologizări nejustificate, conceput ca atac scientist și ezoteric asupra autonomiei disciplinare a studiilor literare.

Pionieratul contemporan al practicii *distant reading*-ului s-a detașat, retoric și metodologic, de controversa reziduală a conflictului ireconciliabil dintre statistică și hermeneutică. Premisa funcțională a abordărilor curente rezidă în ideea că computaționalul poate facilita analiza și reprezentarea perspectivală a fenomenelor culturale în pluralismul lor, evitând inerția consensului că acestea ar fi, inerent, prea evazive și sinuoase pentru astfel de cuantificări.

În linie cu alți exponenți ai domeniului (precum Andrew Piper sau Martin Paul Eve), Ted Underwood propune, în volumul său din 2019, *Distant Horizons: Digital Evidence and Literary Change**, o revizuire a strategiilor epistemice instrumentalizate prevalent în analiza cantitativă a literarului. Ancorat în ceea ce Leo Breiman ar numi o „cultură a modelării statistice”, volumul își asumă caracterul exemplar, fiind proiectat ca intervenție lucidă în procesul de metabolizare disciplinară a unor noi morfologii ale cunoașterii literare.

Distanța „anistoricizantă” (cu care opera conceptual Moretti) își regăsește, în demersul analitic al lui Underwood, contingența istorică, facilitând transparentizarea unor tipare monolitice ale evoluției literare pe care cele mai notorii manifeste ale *distant*

reading-ului nu le-au anticipat întru totul. Astfel, argumentul central al volumului se construiește dincolo de nișa cantitativă, destabilizând chiar premisele teoretice ale istoriografiei literare prin demonstrația manierei în care tendințele sale dialectice și periodizante obscurizează configurațiile tectonice ale evoluției literaturii.

Abordarea pe care Underwood și-o asumă, de explicitare transparentă și cuprinzătoare a cercetărilor sale cantitative, este evidentă la nivelul structurii binare a cărții; patru capitole expositive sunt urmate de un al cincilea, metacritic, și de două anexe teoretice. Urmărind transformarea literarității, a speciei, a prestigiului literar și a construcției genului în corpusuri selectate din literatura de limbă engleză a ultimilor 300 de ani, prima parte articulează intervenții persuasive în polemici relevante ale domeniului, testând validitatea unor intuiții teoretice premergătoare (precum tranziția de la *telling* la *showing* în ficțiune, între anii 1720 și 2000).

În selectarea unei ipoteze interpretative pentru care dezvoltă, ulterior, un mecanism digital de testare, Underwood se desprinde de practica generală a studiilor culturale cantitative, în cadrul căreia identificarea de configurații reiterative prin măsurători adesea precedă interpretarea, vulnerabilizând corpusul la *data dredging* (*dragaj*), iar rezultatele obținute, la o formă de coerentizare speculativă. Mai mult decât atât, autorul își selectează, ca instrument esențial al analizei, o formă de regresie logistică pe care o numește modelare perspectivală (*perspectival modeling*). Fiindcă definește o relație între variabile și, atunci când e produs de *machine learning*, e antrenat pe un set de exemple, absorbind și prejudecățile latente în selecția lor, modelul nu generează date izolate care să funcționeze ca bază obiectivă și anistorică pentru producția de semnificație. Mai degrabă, el poate stabili relații comparative între diverse concepte, dar nu prin încercarea de a imita raționamentul uman, ci tocmai prin măsurarea intenționată a paralaxei care distinge perspectivele sociale ale diverșilor observatori. Instrumentalizat astfel, modelul statistic poate demarca unghiurile moarte ale momentului critic curent, punându-i pe tapet prejudecățile, și permițând reconstituirea unei orientări interpretative situate istoric în afara contemporaneității.

Preocupat de inconvenientul perspectivismului, autorul identifică metoda observațională limitată a hermeneutului clasic ca una dintre originile paradigmei periodizante care domină istoriografia literară. În extensia tezelor din volumul său din 2013, *Why Literary Periods Mattered: Historical Contrast and the Prestige of English Studies* (în care demonstrează că paradigma perioadelor literare a emers, inițial, spre a facilita acumularea de autoritate culturală a disciplinei studiilor literare), Underwood chestionează modul cum o

gândire narativizantă retrospectivă, în tradiția dialecticii hegeliene, a produs o istorie literară a conflictelor inter-generaționale, revoluțiilor și fracturilor paradigmatic. Probând analitic existența în subsidiar, pe domenii temporale vaste, a unui continuum monolitic al dezvoltării literare, ale cărui fluctuații sunt opacizate de periodizare și perspectivism, dar perceptibile prin panoramare cantitativă, Underwood identifică un nou obiect al cunoașterii studiilor literare, plasat la o scară macroscopică a descrierii, care nu poate fi navigată decât cantitativ.

Primul capitol constituie un exemplu elocvent de transfer, pe baza unei ipoteze interpretative, de la *close* la *distant reading*, începând cu o analiză comparativă a două paragrafe de ficțiune, acesta urmărește crescândă ocurență a descrierii corporalității în roman de-a lungul ultimelor două secole, vizând incrementarea divergenței dintre ficțiune și non-ficțiune. În 2012, Ryan Heuser și Long Le-Khac au avut un demers similar, demonstrând că, între 1800 și 2000, ocurența, în roman, a adjectivelor specifice descrierii fizice a crescut. Dezvoltând datele izolate ale acestei măsurători, Underwood construiește un model predictiv antrenat pe ficțiune, respectiv biografie, care determină, prin analiză semantică, posibilitatea ca un text necunoscut să fie sau nu ficțional, identificând factorii care îi condiționează decizia. Astfel, se observă că specificitatea lingvistică a ficțiunii rezidă în utilizarea de verbe ale percepției senzoriale și de acțiune, părți ale corpului și senzații precise ale unui timp și spațiu specific, în timp ce biografia are o densitate particulară de termeni politici și abstracți. Concluzia cercetării e congruentă cu cea la care ajunge Andrew Piper în Capitolul 4 al *Enumerations: Data and Literary Study*; posibilitatea evaluării semantice a ficționalității deschide întrebări relevante pentru filosofia analitică a literaturii. Totuși, interpretarea descoperirii nu conduce capitolul către o concluzie inovatoare sau contraintuitivă; mai degrabă, e realizată prin coordonarea diverselor niveluri ale analizei critice. Intuițiile locale, microscopice, despre emergența realismului și transferul de la *telling* la *showing*, așa cum sunt enunțate de teoreticieni precum Peter Brooks sau Georg Lukács, își găsesc confirmarea în demersul macroscopic al lui Underwood, exemplificând maniera în care *distant reading*-ul nu constituie o paradigmă reductivă și substitutivă, ci o etapă expansivă în evoluția studiului literaturii.

Fiecare dintre cele trei capitole ulterioare conține un astfel de excurs, (re)cartografiind, în domenii temporale vaste, concepte a căror morfologie nu poate fi decât intuită la nivelul *close reading*-ului – durata de viață a unei perioade literare (exemplificată de gotic, ficțiunea detectivistică și science-fiction), criteriile de identificare a prestigiului literar și dezvoltarea lor diacronică, indicatorii semantici ai construcției

ficționale a genului.

Ultima secțiune acoperă lucid trei riscuri ale *distant reading*-ului – pierderea plăcerii actului estetic, fetișismul tehnologic și lipsa unei fundații curriculare care să asigure fiabilitatea implementării practicilor cantitative în departamentele universitare. Observația că *digital humanities* se constituie dintr-o concatenare circumstanțială a unui set de metodologii și practici potențial incongruente, văzute împreună numai în baza faptului că angajează tehnologii științifice și sunt, în general, discriminate pentru o abordare non-hermeneutică, e printre remarcile concludive extrem de relevante în vederea dezvoltării viitoare a *distant reading*-ului ca practică transdisciplinară.

Configurată în afara dialecticii neproductive dintre două tradiții epistemice aparent incompatibile, și instrumentalizată critic, analiza cantitativă a literarului exhibă, în procesualitatea continuă a evoluției culturale, noi dimensiuni ale obiectelor cunoașterii disciplinare. Făcând demonstrația acestui fapt, volumul lui Ted Underwood alterează paradigma curentă a studiilor culturale cantitative, oferind o nouă formulă de narativizare macroscopică a trecutului cultural.

*Ted Underwood, *Distant-horizons. Digital Evidence and Literary Change*, University of Chicago Press, 2019, 206 p.

Salma AL REFAEI

Un nou ecosistem pentru cunoaștere

Prin introducerea și definirea conceptului de *distant reading*, cercetătorul italian Franco Moretti oferă deschideri imense studiilor literare contemporane, în sensul unei reorientări înspre hărți, grafice și tehnologie. Avantajul acestui tip de lectură față de tradiționalul *close reading* este faptul că dislocă cercetarea analitică a textului bazată pe desfătarea estetică și centrează atenția asupra macro-unităților din care textul face parte, care limpezesc marile modele și forme de cunoaștere. Traducerea textelor canonice, și nu numai, în limbaj macroeconomic deschide un nou spațiu de posibilități, un nou domeniu de cunoaștere care ne ajută nu doar să citim, ci să recitim – acțiune care se referă nu la a citi un text din nou, ca întreg, ci la citirea și recitirea unui text din interior, la nivel intrinsec. Analizele cantitative propun un demers fluid, care exhibă relevanța unei astfel de modalități de a decipta un text, făcând previzibile noi moduri prin care cercetătorii au posibilitatea de a devansa evoluții bazându-se pe parcursuri istorice.

Textul lui Andrew Piper, *Enumerations: Data and Literary studies*, este un proiect inovator care reliefează protuberanțele acestui domeniu, marcând

noi perspective de a aborda un text aplicând analizele cantitative. Principala sa preocupare în acest studiu are la bază importanța cantității în studiul literaturii, *Enumerations* explorând aceste dimensiuni cantitative la nivelul intern al textului; felul în care repetițiile limbajului împrumută sensuri experienței noastre ca cititori. Cititul se bazează pe atât de multe repetiții încât, în ultimă instanță, acesta poate părea chiar redundant. Acest caracter repetitiv este analizat metodic de Piper, care își dorește să aducă la suprafață algoritmul de prelucrare a sensului pe care cititorii îl percep, fiind ca un gust care persistă: “Care este sensul cantității literare? Acest studiu este o încercare de a răspunde la întrebarea sensului” (p. 2).

Autorul are în vizor o regândire a modului în care studiul computațional al literaturii a fost inițial încadrat, astfel fiind creată o extensie a acestei paradigme, întrucât caracterul reiterativ al limbajului nu trebuie să fie considerat mai puțin important: “Cantitatea semnalează, dar în același timp și distinge și menține” (p. 4). Desigur, Piper mizează și pe ideea că acest studiu deviază puțin de la metodele tradiționale de analiză, iar rădăcinile sale tinere sunt mutate într-un pământ mai fertil, departe de gândirea polemică, dar în vecinătatea celei analitice: „[Acest studiu] este mai puțin un manual și mai mult o demonstrație extinsă a modurilor în computaționalul, aplicat critic și creativ, poate confirma, revizui, dar și să inventeze noi narațiuni despre istoria literară” (p. 6). Studiul computațional presupune un demers metodic, exhaustiv, ba chiar domol, care ne obligă la introspecție; modelarea algoritmică este opusul opacității tradiționale care fabrica argumente fără să pună la dispoziție cititorului pașii logici urmați pentru a ajunge la o astfel de concluzie. Modelarea în cauză este un mod de a reprezenta, este “o miniatură care mediază spațiul dintre noi și observațiile noastre” (9), iar această noțiune de creare are în spate literatură de referință care ar trebui să devină o lectură necesară în acest domeniu (câteva exemple de modelare folosite de Piper ar fi: modelare spațială vectorială, modelare tematică, modelare predictivă etc).

Pornind de la rolul punctuației în poezie la problema romanelor care împart afinitatea de a produce un sentiment al lipsei expresive, la dispersia subiectelor, la comportamentul personajelor, la natura limbajului fictiv, la forma carierei unui poet, Piper sistematizează chirurgical sensul reflectat la nivelul microscopic al cuvintelor repetitive, printr-o examinare panoramică a limbii. Cuvintele pentru el sunt aureole cu margini estompate, întrucât ele sunt centrul acestui studiu embrionar, dar care totuși lasă loc unor reflecții care să aducă posibile completări. Asamblarea unor noi tipuri de date care reprezintă diferite forme literare din ultimele două secole s-a dovedit a fi o muncă asiduă pentru autorul care încearcă să evidențieze noi adâncimi ale

acestor „povești” prin analiza caracteristicilor literare elementare (prin această adâncime autorul face referire la procesele culturale care se manifestă prin repetiții, de multe ori previzibile, iar alteori excesive). Acest studiu include două sute treizeci de mii de poezii, cincisprezece mii de romane și douăsprezece mii de lucrări de non-ficțiune, transformând această operă într-un adevărat manifest literar, unul care vine să completeze studiile actuale printr-o nouă grilă de gândire.

Deși cuprinde șase capitole, fiecare analizând și testând o părți diferite ale premisei lui Piper, mă voi opri aici la două dintre ele. Primul capitol, *Punctuație (Opoziție)*, este un ghid care încorporează atât perspectiva tradițională aplicată până acum, cât și evoluția graduală a semnelor de punctuație care culminează cu „alergia” față de acestea în contemporaneitate (cel puțin în poezii se remarcă dispariția lor completă în majoritatea cazurilor, iar în restul genurilor există o scădere semnificativă a acestora). Acest capitol are menirea de a contura ceea ce George Bataille, ne spune autorul, ar fi numit “economia generală a punctuației, un studiu al normelor și exceselor punctuației într-o anumită perioadă” (p. 23). Principala preocupare a autorului față de acest subiect constă în analizarea îndeaproape a muzicalității conferite de acestea; și semnele de punctuație sunt încărcate de sens, apariția și dispariția lor, folosirea unui semn de punctuație în favoarea sau defavoarea altuia – toate acestea reprezintă informații care pot fi trecute prin “filtrul” limbajului programatic pentru a evidenția anumite modele care se reiterează- aproape constant am putea spune: „Punctuația ne face să simțim ceea ce este scris. Face virtualitatea reală” (p. 22).

Studiul economiei punctuației se leagă de înțelegerea felului în care tacticile de întreruperi, de întârzieri, ritmul, periodicitatea și oprirea reprezintă moduri esențiale de comunicare de-a lungul istoriei. Economia punctuației scoate la iveală mecanismele normelor sociale care împresoară felul în care ne simțim în legătură cu discontinuitatea a ceea ce am dori să spunem. Un exemplu care cristalizează mai bine ceea ce autorul expune în acest capitol ar fi prezentarea punctuației în *Suferințele tânărului Werther*. Folosirea virgulei poate face referire la o stare de contemplare și cugetare, pe când punctul marchează sfârșitul și este de așteptat ca acesta să fie folosit cu predilecție pe măsură ce romanul se apropie de sfârșit – precum se întâmplă și în acest caz. Dar analiza lui Piper merge mai departe de această suprafață artificială a întrebuintării semnelor de punctuație, în profunzime: „Numărul virgulelor scade precipitant spre sfârșitul romanului, pe măsură ce ieșim din câmpul efuziunilor sentimentale ale tânărului și intrăm în spațiul narațiunii care devine mai rece, clinic” (p. 26). Analiza cantitativă, din această perspectivă, deschide noi căi de a vedea acele spații excesive cu caracter estetic și mai presus de toate ne ajută să ne

însușim acest surplus de sens. Semnele de punctuație creează spații pentru ceva mai mult, dar “mai mult înseamnă cunoașterea propriului său eșec – ceea ce prea multe puncte ne pot spune” (p. 41).

În capitolul cinci, intitulat *Caracterizare (Constrângere)*, Piper este preocupat de natura limbajului asociat personajelor, despre modul în care anumite cuvinte puse în relație cu un personaj pot să reliefeze diferite trăsături ale acestuia. Acesta explorează plinătatea sensului care este conferită de cuvintele repetitive; acestea scot la iveală modele arhetipale de personaje care reapar pe parcursul istoriei în diferite instanțe. „Cum putem crea personaje din limbaj și, făcând acest lucru, mereu lăsând ceva în afară?” (p. 118) este întrebarea fundamentală a acestui capitol. Personajele sunt simple contururi, carcase ireale care prind viață prin limbaj, prin sensul desprins din micro-unitățile textului, dar ele mereu lasă în urmă acel sentiment de incompletitudine, de goluri pe care limbajul nu le poate umple. Cantitatea are un rol important în înțelegerea firii personajelor și al procesului general numit caracterizare – „actul scriitoricesc de a genera entități animate prin limbaj” (p. 119). De exemplu, dacă ar fi să estimăm că într-un roman englez al secolului XIX apar optzeci și cinci de personaje, fiind publicate în acea perioadă aproximativ douăzeci de mii de romane, autorul constată că există în jur de un milion șapte sute de mii de personaje unice doar în secolul respectiv, doar în limba engleză (și dacă restrângem cercul și luăm în considerare doar personajele principale, tot ar exista cam douăzeci de mii de entități unice).

După ce autorul a examinat șapte mii cinci sute de romane și peste șase sute cincizeci de mii de personaje din ultimele două secole, acesta ajunge la concluzia că personajele, în timp ce reprezintă un spațiu semantic distinct în romane, sunt totodată mai restrânse și mai omogene decât alte aspecte ale narațiunii. Există un mare grad de uniformitate între personajele diferite ale unor romane – chiar și cele principale – precum există un mare grad de uniformitate și între personajele unui singur roman. Analiza computațională ne ajută, în acest caz, să anticipăm felul în care întâlnim personaje dispersate: „Personajele duc mai mult decât reflectă” (p. 121). Folosind metoda numită *character-text* (care se referă la toate cuvintele care fac referire sau sunt asociate cu un anumit personaj) într-un experiment efectuat în acest capitol care vizează posibilitatea de a determina clasa în care romanul se situează, autorul ajunge la concluzia că scoaterea completă a personajelor din narațiune nu scade abilitatea calculatorului de a prezice clasa în care aparține textul. O altă concluzie la care ajunge este că bestseller-urile au cele mai omogene personaje, iar cu cât ne ducem mai adânc în istorie, cu atât acestea devin mai unitare.

Autorul invită, în final, la implicare colectivă: să ajutăm la crearea unui habitat fertil de înțelegere: „singurul lucru care stă între noi și a ști mai mult este imaginația noastră” (p. 185). Această explorare a posibilităților nelimitate din care izvorăște sensul este într-un stadiu preliminar, însă calea către descoperirea a noi arhitecturi de gândire a fost deschisă de cercetători. În studiul său, Piper a căutat noi deschideri algoritmice unde analiza computațională și cercetarea cantitativă nu sunt folosite ca un gând din urmă – ca mijloc de căutare a lucrurilor care au fost deja preselectate și sortate – ci ca o formă de preconizare, un mod de a genera noi ecosisteme de cunoaștere.

*Andrew Piper, *Enumerations. Data and Literary Study*, University of Chicago Press, 2018, 243 p.

Anca ȘERBAN

Despre revitalizarea colecțiilor digitale literare

Katherine Bode propune o nouă linie de dialog în domeniul studiilor literare digitale, în contextul finanțării guvernamentale a platformei australiene *Trove*, proiect a cărui bază o constituie digitizarea ziarelor*. Colecțiile digitale și bazele de date reprezintă o parte semnificativă a infrastructurii cu care studiile digitale operează, fiind totuși însoțite de o atitudine autonomă oferită de impresia unui acces complet și nemediat la datele literare pe care le prelucrează. Bode respinge atitudinea reduționistă a celor două metodologii principale – *distant reading*-ul teoretizat de Franco Moretti și *macroanaliza* dezvoltată de Matthew L. Jockers – fără a avea pretenția instaurării unei noi metode computaționale care să transgreseze limitările implicite variantelor anterioare. Soluția pe care o propune autoarea în *A World of Fiction: Digital Collections and the Future of Literary History* revizuieste nu doar metodologia, ci și cadrul teoretic prin care datele sunt organizate – cu mențiunea insistentă că orice colecție digitală este, înainte de toate, o selecție, dar consideră ca fundament al problemei lipsa unui obiect adecvat analizei, care să prezinte lucrările literare în continuă raportare la contextul istoric în care sunt produse și percepute.

Demonstrația se află la intersecția a două mari domenii adiacente, *digital humanities* și istoria literară, lucrarea conținând două părți principale: *The Digital World* și *Fiction in the World*. Procesul științific al primei părți se grefează pe modalitatea în care platforma *Trove* reprezintă și interacționează cu propriul conținut, ilustrând problemele care apar odată

cu separarea unei metodologii specifice paradigmei *distant reading* de istoria literară, reprezentând o critică a metodelor existente. Partea a doua funcționează nu doar ca o încercare de teoretizare a acestui nou obiect indicat de autoare, ci și ca demonstrație a potențialului revoluționar al conceptelor revizuite prin care literatura este percepută indiferent de cadrul temporal. Astfel, volumul delimitează logic capitolele unu și doi, în care are loc o analiză amănunțită a limitărilor regăsite în abordările tradiționale în contrast cu propria sugestie a unei ediții scolastice a unui sistem literar, fiind clarificate prin introducerea unei baze de date instaurată de Katherine Bode pentru a aplica corpusul selecționat. Ultimele trei capitole reprezintă fiecare câte un proiect individual cu scopuri multiple: unul de trecere a bazei de date prin diverse serii de analize computaționale, iar altul de investigare a metodologiilor care sfârșesc a fi subevaluate în favoarea atenției sporite aplecate asupra rezultatelor analizei. Astfel, un capitol propune, cu ajutorul bibliometricilor, o re-evaluare a funcției de *autor* în literatura australiană a secolului al XIX-lea, pentru a identifica modalitatea în care anonimatul și pseudonimul navighează publicațiile selectate. Capitolul cinci pune pe tapet, prin intermediul instrumentarului analizelor de tip rețea, efectele retipăririi asupra sistemelor literare atât din spațiile urbane, cât și din provincii. În cele din urmă, capitolul șase identifică, printr-un demers de modelare tematică (*topic modelling*), trăsăturile specifice scriiturii coloniale, cu o deschidere către și o invitație, în același timp, la o cercetare ulterioară a particularităților de gen și a efectelor asupra tramelor indigene descoperite.

Miza principală a volumului, anunțată de la bun început, se leagă de demonstrarea caracterului limitativ al tradiției digitale de analiză literară: „oricâte ne permit metodele computaționale să facem cu ajutorul colecțiilor de date literare în continuă dezvoltare, rezultatul nu poate avantaja cunoașterea dacă datele analizate nu reprezintă eficace contextul istoric pe care vrem să îl înțelegem” (p. 5). Primul capitol sugerează necesitatea unei re-evaluări a unui domeniu în continuă schimbare – deși *distant reading* și *macroanaliza* se opun *close reading*-ului, culpa devine vizibilă odată ce astfel de atitudini reduc lucrările literare în mod insuficient la text, mai exact la un obiect de sine stătător, singular și stabil, fiind în relație cu celelalte obiecte doar prin categorii fixe și simple de producție literară. Katherine Bode critică această abordare reductivă, prin care, deși promite în aparență un acces complet către datele necesare, sfârșește prin a accesa doar o porțiune limitată a sistemului literar – în alte instanțe, abordarea eșuează să ofere acces cititorului la obiectul cercetării, autoarea descoperind în studiile lui Jockers doar o singură instanță în care indică titlurile și autorii pe care îi investighează: „În absența datelor de publicare, *distant reading* și *macroanaliza* sunt metode care aparțin unor erudiți care, descoperind

o serie de documente în arhive, le transcrie, analizează acele transcrieri, publică descoperirile, afirmând că au demonstrat o perspectivă în definitiv nouă a domeniului literar, fără a permite nimănui să citească însă transcrierile” (p. 25). Deși colecțiile digitale accesează o serie exponențial mai vastă de documente decât o colecție analoagă, ele rămân totuși parțiale.

Această parțialitate poate fi soluționată prin întemeierea unor proiecte care reușesc să umple acest gol, prin patru particularități delimitate de Bode: o apreciere critică a relației dintre contextul istoric analizat și conținutul selectat, o atenție detaliată asupra relației dintre documentele incluse și termenii în care sunt reprezentați, o dezbatere explicită a mijloacelor în care datele sunt extrase și modelate și, în cele din urmă, un registru publicat al datelor rezultate din istoricul exhaustiv al circulației lucrărilor respective (p. 46). Majoritatea proiectelor existente în domeniu prezintă doar parțial trăsăturile enumerate, dar niciodată complet. În spirit corectiv, Bode selectează spațiul diaristic din secolul al XIX-lea drept sursă principală a ficțiunii australiene, revizuiind condițiile transnaționale prin care cultura literară australiană s-a dezvoltat, dar utilizând un sistem literar al cărui sugestie implicată este de a instiga atenție la condițiile istorice, instituționale, infrastructurale și sociologice de producție, prin documentarea editorială, adnotări, arhive și documente paratextuale.

Bode nu doar propune un obiect și o abordare diferită, ci demonstrează funcționalitatea proiectului pe care și-l propune: „Pentru această lucrare nu am teoretizat pur și simplu o ediție scolastică; am construit una” (p. 6). Baza de date pe care o organizează selectează peste 9200 de lucrări din cele 16500 digitizate de Biblioteca Națională a Australiei, însă particularitatea proiectului lui Bode ține de construcția unei baze de date complet diferite, un obiect cu propria sa specificitate, care să îi susțină miza conform căreia orice analiză a unei selecții nu poate fi făcută separat de condițiile acesteia de creare: întrebări de tipul cine, de ce, și cum a construit acea bază de date rămân relevante de-a lungul întregului proces. Accentul cade așadar nu pe produsul literar în sine, ci pe recepția și circulația lucrărilor respective, analiză favorizată de corpusul pe care autoarea îl construiește în acest volum. Capitolul trei, *From world to Trove to data: Tracing a History of transmission*, descrie construcția acestei baze de date prin istoricul transmisiei și circulației ficțiunii pe care ziarele o conțin.

Metodologia autoarei ia o turnură distinctă în următoarele trei capitole, fiecare deschizându-se cu o analiză a acestor procedee, nu cu scopul de a le teoretiza, ci pentru a adapta abordările computaționale conținutului pe care îl utilizează în contextul respectiv. Finalitatea este o serie de date bibliometrice care acomodează prevalența lucrărilor anonime în baza de date selecționată și permite acces atât la recepție, cât și

publicație; o analiză rețelară care gestionează golurile extensive dintre zierele digitizate și toate titlurile publicate în realitate; o abordare de tip *topic modelling* care să creeze o relație inteligibilă dintre particularități tematice și documentare a lucrărilor literare individuale ale sistemului literar în care generează conținut. Capitolul patru examinează așadar originea, termen utilizat pentru a determina două tipuri de autor prevalent, cu origine cunoscută sau înscrisă, considerând anonimatul ca o prezență distinsă, nu o absență, concretizând studiul prin asocierea valorii culturale printr-o amprentă de gen – anumite identități devin privilegiate de editori, fie scriitorii masculini, fie scriiturii cu origine britanică. Capitolul cinci demonstrează astfel procedeul prin care literatura colonială a prezentat simultan o ramură distinctă față de ficțiunea circulantă în secolul al XIX-lea, cât și o porțiune intersectată. Capitolul șase încheie volumul prin stabilirea unei diferențe clare între producția literară și circulația acestor lucrări – dezbatere clarificată prin semnificația identității de gen în seria de date înscrise ale autorului, devenind o formă de metadata mai mult decât descriptive pentru figuri de tipul George Eliot – sexul asociat la naștere și identitatea de gen cu care textele circulă oferă un tip de informație distinctiv, pe care Bode îl stabilește printr-o categorie a *Genului Înscris*.

Un astfel de proiect răspunde așteptărilor pe care titlul le instaurează în repetate moduri: volumul analizează în primul rând o origine transnațională a literaturii australiene a secolului al XIX-lea, în care, pe lângă selecția previzibilă de lucrări americane, australiene și britanice, există o gamă largă de locații geografice, origini și conexiuni între un spațiu literar nou, și concepții pre-existente ale lumii în care cititorii respectivi se plasează. Bode investighează procesul prin care cultura literară din colonii intră în dialog cu o serie de tradiții literare și editoriale care țin atât de un sistem local, cât și global. O a doua semnificație înscrisă titlului ține de critica la care revine constant față de domeniile la care aderă – atitudinea autonomă conform căreia digitizarea în masă oferă o perspectivă completă a ficțiunii. În cele din urmă, Bode stabilește titlul ca o referință la toate posibilitățile de studiu ale ficțiunii devenite posibile odată ce această abordare limitativă este înlăturată. Volumul reprezintă o astfel de recontextualizare: demonstrează, înainte de toate, că istoria literară australiană a fost investigată anterior printr-un cadru care a obscurat cea mai mare parte a acesteia, iluminând acum posibilitatea de a umple toate aceste goluri.

*Katherine Bode, *A World of Fiction. Digital Collections and the Future of Literary History*, University of Michigan Press, 2018, 252 p.

Andreea MÎRȚ

O nouă perspectivă asupra avangardelor central- și est-europene

În ultimii ani, fenomenul avangardei a beneficiat de câteva studii solide în câmpul literar românesc, care au făcut posibile deschideri atât pentru rediscutarea mișcărilor literare în sine, cât și pentru punerea în funcție a celor mai recente metode și practici literare, care oferă o perspectivă interpretativă mai complexă și mai nuanțată. Astfel, lucrările lui Paul Cernat, Ovidiu Morar sau ale Deliei Ungureanu reprezintă apanajul unor abordări din prismă sociologică, culturală, politică și chiar, *transnațională*. În acest sens, studiul lui Emanuel Modoc, *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor în Europa Centrală și de Est**, vine în completarea noilor interpretări ale avangardei, oferind o perspectivă *globală* asupra dinamicilor și a mișcărilor *transnaționale* care au stat la baza coagulării și constituirii acesteia. Totodată, cartea demonstrează cât de fertilă poate fi o perspectivă „rețelară” și cât de relevante pot deveni analizele înscrise în paradigma *Digital Humanities* (privite mai degrabă cu scepticism în câmpul literar autohton) în probarea unor fenomene atât de complexe ca avangarda.

Avangarda central- și est-europeană pe harta *World Literature*

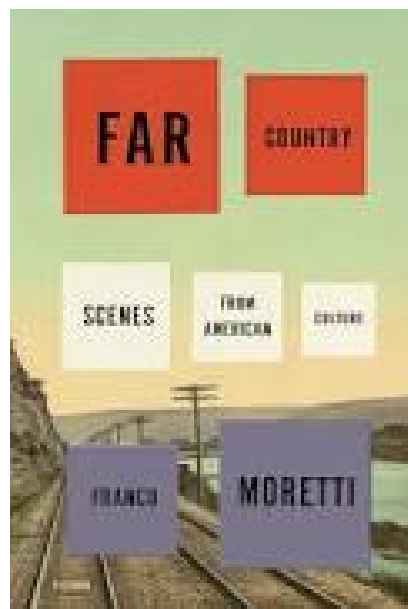
Lucrarea propune, așadar, „o nouă perspectivă asupra raporturilor stabilite între două sau mai multe literaturi naționale și o evidențiere a faptului că, în cazul avangardei est-central europene, relațiile interliterare formate pe parcursul primelor două decenii ale secolului al XX-lea relevă o inversare a raporturilor centru-periferie/Vest-Est” (p. 11). Astfel, deși analizează avangardele din Centrul și Estul Europei din perspectiva *World Literature*, dihotomia centru-periferie, concretizată prin relația dintre o cultură *sursă* și o cultură *țintă*, sau o cultură dominantă și una dominată (așa cum o explică Pascale Casanova) devine pentru autorul lucrării insuficientă. Pentru că, din perspectiva studiilor *transnaționale*, dinamicile *interliterare* nu coincid cu un model fix, ordonator, ci manifestă fluiditate și relativitate. Tocmai de aceea, operarea de un model „rețelar” face ca avangarda central și est-europeană să fie re poziționată pe harta avangardei europene.

Astfel, într-o primă parte a lucrării, Modoc își fixează cadrul teoretic și metodologic. Conceptele de *spațiu*, *comunitate* și *rețea* nu sunt doar „nodurile” teoretice cu care va opera, ci și pretextul problematizărilor mai largi privind instrumentalizarea și funcționalitatea acestora în explicarea fenomenelor literare. Așadar, în continuarea studiilor coordonate de Marcel Cornis-Pope și John Neubauer, decupajul geoliterar al *Europei Centrale și de Est* devine „mai

degrabă decât un alt principiu ordonator (la fel ca temporalitatea) sau analitic-interpretativ, un pretext justificat istoric de la care teoriile transnaționale pot porni și explica, în fapt, fenomenele literare localizabile regional” (p. 33). Odată fixat cadrul geoliterar, acesta îi va permite autorului analizarea proceselor interliterare, manifestate între grupări și mișcări care aparțin unor spații naționale diferite. Tocmai acestea duc la formarea unei „comunități interliterare” (p. 35), înțelesă ca formă de existență și de consolidare a grupărilor de avangardă, care a putut transcende granițele și cadrele naționale. Condiția dublu periferică a avangardelor central și est-europene (o dată, în propriile sisteme literare naționale și apoi, în (supra)sistemul avangardei europene) nu este doar o situație defavorabilă, ci una „care a facilitat circulația și diseminarea acestor avangarde în circuitul european” (p. 53) și „care a privilegiat forme alternative de interacțiune artistică” (p. 57). Dinamicile complexe între diferitele grupări și forme de avangardă sunt ilustrate și explicate de Emanuel Modoc prin prisma *rețelei*, definită ca „mecanismul general prin care avangarda central- și est-europeană și-a dezvoltat întreaga interfață de negociere transnațională dintr-o poziție (dublu) periferică și în cadrul unei sfere contrapublice” (p. 59). Astfel, modelul *transnațional* propus de autorul lucrării se dovedește a fi operativ pentru a exemplifica modul în care fețele avangardelor „locale” transcend granițele naționale și produc efecte care deschid reinterpretarea ideii de *periferism*. Această condiție devine ea însăși o *strategie* prin care mișcările avangardiste își legitimează mobilitatea și dinamica, în plan regional și internațional.

Think global, act local. Negocieri între național și internațional

Unul din aspectele care fac studiul lui Emanuel Modoc cu adevărat remarcabil este discutarea contextualizată și nuanțată a caracterului *internațional(ist)* al avangardei. Până acum, în critica autohtonă, acest internaționalism era tratat, mai degrabă, ca o caracteristică *apriorică* a avangardei, prea puțin problematizată. Pe de o parte, internaționalismul este explicat prin prisma dinamicilor *intra-literare*: avangarda, ca mișcare de frondă, se opune curentelor conservatoare (tradiționalism, conservatorism) și caracterului lor profund naționalist. Pe de altă parte, este analizat prin prisma agendei ideologice a principalilor avangardiști, care nu ezită să „cocheteze” și chiar să adere la mișcări de stânga; în acest context, este vorba de ideea *internaționalei socialiste*. Or, Emanuel Modoc demonstrează că *internaționalismul* e mai degrabă o trăsătură relativizantă, și nu atât de radicală pe cât s-ar vrea. În primul rând, poziționarea în defensivă tradiționalismului e mai mult o strategie de dialogare acută cu *establishment*-ul local și nu reprezintă „manifestări ale unui pathos universalizant” (p. 255). În al doilea rând, ideile internaționaliste au surse multiple, nu doar în socialism, ci și în mișcarea Esperanto și în capitalismul imperialist (p. 123). De aici rezultă că internaționalismul nu e atât un factor



globalizant, care să atribuie avangardei românești (sau regională) vreo posibilitate de a accede la „republica mondială a literelor”, ci e mai degrabă un factor predispus instrumentalizării în diferite contexte și revalorizării în circuitul politicilor naționale. Așadar, caracterul internaționalist al avangardelor nu reprezintă o „ruptură” radicală față de câmpul literar local (ceea ce reprezintă un *cliseu* adesea utilizat), ci o formă de negociere constantă între *local* și *global*.

Deconstruind, așadar, ideea frecvent vehiculată a unei avangarde în totală opoziție față de tradiționalism, Emanuel Modoc duce analiza mai departe și discută „problema” relației dintre avangardă și ruralism. Autorul vede aici o congruență incontestabilă, chiar dacă la prima vedere aceasta ar părea paradoxală. Chiar dacă la Fundoianu și Voronca s-a discutat adesea aspectul rural al poeziei lor, acesta a fost interpretat mai degrabă ca o deviație de la programul avangardist. Cei două poeți reprezintă, cu siguranță, cazuri simptomatice, dar nu sunt singurii. Autorul *Internaționalei periferiilor* demonstrează că, de fapt, operarea cu elementele care aparțin imaginarului ruralității „poate fi înțeleasă din perspectiva a două strategii intraculturale și a uneia interculturală: pe de o parte, ca „atac” împotriva ilustrării arhetipale a țăranului și a vieții satului, idealizate în mișcările sămănătoriste [...] apoi, ca strategie, la nivel de imaginar, de implementare a ruralului [...] în opoziție cu provincia sufocantă a simbolizărilor, cu scopul elaborării unei poetici post-simboliste bine individualizate, [...] pe de altă parte, ca răspuns la nevoia de mediere între local și global, atât prin autohtonizarea importului vestic, cât și prin etalarea specificității regionale în fața lumii” (p. 71).

Prin urmare, privit dintr-o perspectivă globală, și ruralismul devine un teren al tatonărilor de ordin intra-și interliterar. Chiar dacă au în vedere dezideratul unei

sincronizări cu o mișcare *internațională*, avangardiștii români nu pot transgresa fără dificultate „bătăliile culturale” locale și tocmai de aceea, actualizarea localismului rural devine o strategie productivă și funcțională în *transnaționalizarea* discursului.

Astfel de strategii nu sunt însă singulare sau specifice spațiului românesc. O importantă secțiunii a lucrării discută modul în care formele „locale” de avangardă, ca activismul maghiar, poetismul ceh, formismul polonez, alături de integralismul românesc sunt, în același timp, atât variante simultane, cât și sintetizatoare a diferitor tipuri de avangardă. Tot forța sintetizatoare contribuie și are un rol decisiv în *exportul* „produselor transnaționale”. Acest lucru atestă că preluarea unor constructe vest-europene (*deci globale*) se naturalizează în forme specifice, locale.

Avangardă și Digital Humanities

Instrumentele digitale utilizate de Emanuel Modoc contribuie la explicarea unor fenomene importante desfășurate pe terenul avangardei central- și est-europene, având în vedere o perspectivă *macro*. Analizele computaționale ilustrate prin imagini și grafice reușesc să deconstruiască unele clișee interpretative, să confirme unele direcții intuitive sau, cel mai important, să provoace la noi discuții și chestionări în ceea ce privește dinamica interliterare din cadrul avangardelor.

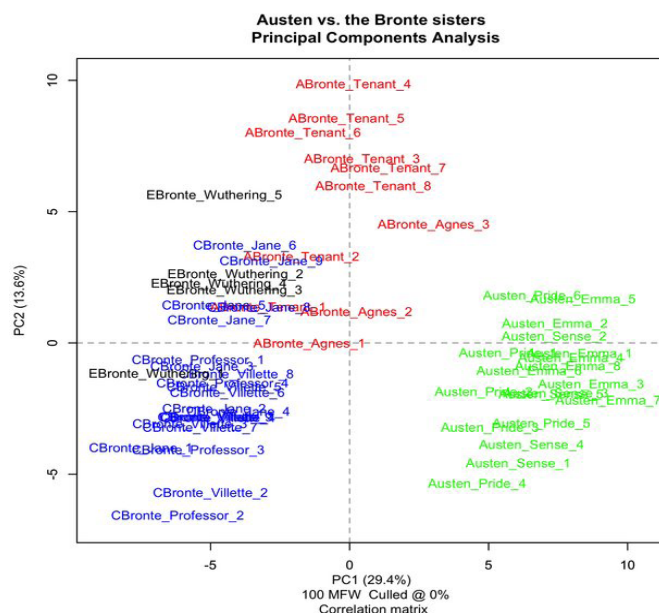
Prin urmare, datele cantitative sunt concludente în ceea ce privește importul *futurismului*. Deși nu au existat manifestări concrete ale acestui curent în plan local, publicistica românească acordă un loc privilegiat acestei mișcări, ceea ce pare, la o primă privire, paradoxal. Emanuel Modoc explică faptul că acest fenomen este cauzat, pe de o parte, de „capitalul simbolic” pe care îl deținea deja numele lui Marinetti încă dinainte de *Manifestul futurismului*, și, pe de altă parte, de acțiunile *programatice*, încadrate într-un sistem bine organizat, prin care futurismul a circulat și a fost

diseminat, ca *export cultural*. Cu alte cuvinte, Marinetti și sistemul de exportare a futurismului reprezintă un adevărat model de „antreprenariat cultural” (p. 151).

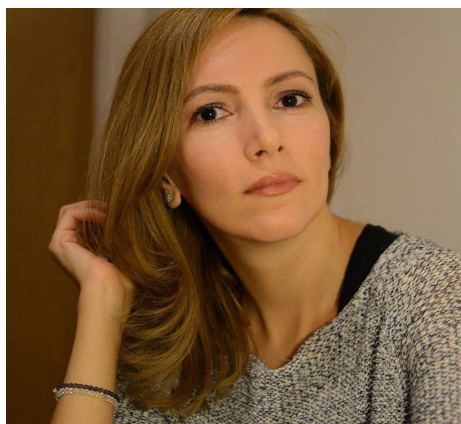
Ceea ce face demersul lui Emanuel Modoc extrem de relevant este, așa cum s-a văzut, dimensiunea comparatistă. După ce a discutat în câteva studii de caz manifestările strict locale ale avangardei cehe, poloneze și maghiare, își duce analiza mai departe, oprindu-se și asupra sistemului publicistic din aceste spații și a recurenței unor influențe europene sau regionale. Și în acest caz, analizele computaționale se dovedesc a fi funcționale și operante. Astfel, prezența celor mai importante nume din avangarda europeană în publicistica românească, inventarierea și analiza numerică nu doar a autorilor, ci și a revistelor menționate în periodicele central- și est-europene confirmă premisa autorului de la începutul studiului; o dată, relațiile din cadrul acestei comunități interliterare a avangardei „infirmă orice presupunție de dependență inter literară de tip centru-periferie” (p. 216), iar apoi, relația dintre revistele central- și est-europene este caracterizată de o anume „selecție programatică în ceea ce privește dialogul inter-periferic” (p. 216), ceea ce înseamnă că acest sistem *interliterar* își are propriile reguli și principii de ierarhizare, includere și excludere.

Internaționala periferiilor confirmă un nou stadiu al importării și actualizării metodelor și teoriile din *World Literature* și *Digital Humanities* în spațiul critic românesc, care în sfârșit își găsește un teren de aplicabilitate extrem de fertil și complex. Emanuel Modoc demonstrează, așadar, că avangarda central și est-europeană este produsul relațiilor din cadrul comunității interliterare pe care o constituie, relații determinate de contextul cultural, social și politic.

* Emanuel Modoc, *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor în Europa Centrală și de Est*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2020.



Laura DAN



Frumusețea binevoitoare a lucrurilor care mă înconjoară

e singura mea certitudine.
lămâiul înflorit la fereastră,
raza de soare ce trece prin perdea și îmi încălzește
umărul,
caseta din lemn de trandafir,
rochia uitată pe spătarul scaunului,
coperta cu doi bătrâni îmbrățișați pe puntea unui vas,
tabloul micuț pe care scrie că
fericirea are durată de viață a unui crevetă proaspăt.
aș putea privi la nesfârșit fața mamei
în timp ce așază mâncarea în farfuriile de culoarea
sofranului
sau chipul bunicii
mâncând turte coapte pe plita din bucătăria de iarnă.

Toți îmi spun să am răbdare

să-mi ud plantele
să mă rog în fiecare seară
să zâmbesc mai des să port roșu
să privesc în oglindă până văd
o femeie îndrăgostită.

În oglindă văd mereu o femeie uimită
nu știe la ce folosește dragostea
așa cum un surdomut
nu știe
la ce folosește
un dicționar.

Pe o stradă,

un necunoscut te ținut în privirea
Nu știm ce simte
acesta -știm doar că e un sentiment nou pentru el-
când descoperă în ochii tăi:
frica (asemenea unui lucru închiriat care, după o vreme,
pare că-ți aparține),
tehnicile de supraviețuire (ca să scape de prădător, unele
animale se ascund sub pământ,
apoi reapar la suprafață în spatele lui),
stările reciclate (emoțiile pot fi controlate dacă te
gândești la ele ca la niște alimente pe care
le îngheți sau le dezgheți după bunul tău plac).

Dintr-o dată, necunoscutul își amintește că pe strada asta
locuiește un vânzător ambulant care
e fericit dacă lumina soarelui
și câteva furnici
ajung, în fiecare zi, până la el.

Așa începe

îți privești camera fără să o recunoști
bătăile inimii se întetesc
le asculți ca pe o înregistrare
o sesiune de mixaj
făcută într-un studio profesional
corpul tău e un morman de fier-vechi
mintea o linie de producție cu muncitori necalificați
care
nu respectă standardele europene

ai o mamă care te iubește
locuiește într-un loc îndepărtat
ea te-a învățat că oamenii buni ajung în rai
acolo nepuința e un secret bine păzit

te simți mai aproape de rai
când îi întinzi o monedă băiatului aflat în scaunul cu
rotile

moneda lăsată într-o palmă murdară ce tremură de
boală
e asemenea unui costum frumos colorat pe care îl
dăruiești unui orb
îți place să crezi că ești un om bun
încă n-ai aflat că bunătatea ta are un termen scurt de
valabilitate?

exersezi tehnici de respirație cu răbdarea unui călugăr
budist
mintea ta e o tablă uriașă pe care scrie că
virusii pot avea forme nebănuite

te pot trage de mânecă

asemenea unor copii dornici de întreaga ta atenție

în spitalul din Suceava
se aud telefoanele sunând
din sacii negri cu care sunt cărați morții
fetița cu nume de băiat care s-a întors de acolo
seamănă cu un personaj dintr-un film sovietic
are ochii de culoare staniolului

vorbește sacadat
spune că setea e atunci când vezi o Cola în oraș
și vrei să bei și mama nu-ți ia
că după aia nu mai are bani de pâine
ce faci când un copil de 6 ani îți vorbește în felul acesta
despre sete?
ce faci când moartea devine o ofertă de nerefuzat?

îți închipui că Dumnezeu există
și aude cum îți bate inima
când îi șoptești numele.

Biografia unui poet

un poet
a desenat
un peisaj în care
a strecurat
un detaliu neașteptat
o ușă
în mijlocul unei ape.

la momentul potrivit
el a deschis ușa
și a intrat.

Lucia NEGOIȚĂ



Fericita întristare

Nu te îndepărta de la mine Îngere al fecioriei
doar ai plâns odată cu mine nașterea întunecată
apoi m-ai trimis în lumină

vom trece împreună taina aflării?

printre zăbrele și zăvoare licărul seminal ațipește
pe jghebul petalei pierdut în câmpul reginei nopții

spre cer voi ridica ochii
dinspre viața fără de mângâiere
a cărților

în pieptul altuia voi răsădi
ardoarea neputința splendoarea
micile pietre tombale rănite
de mușchii lor zdrențuroși – piedicuțe –

spre un Nord ce pune mai presus îndoiala
viii și morții împart ospățul
cum saliva pe buzele ibovnicei

roagă-te dar pentru mine

ceara are încă răbdare
până spițele bicicletei se învelesc
în doliul subțire

sub paza ta sângele stă gata să cânte
fericita lui întristare

Que Deus me perdoe

Cum două aripi dese de fluture
pleoapele tale umbrar între lumi
nehotărându-se în care să-ntârzie

Crisalida incertă încă amână
darea pe față a sexului pur

Cine-și mai pierde vremea cu un lamento
pentru o biată lepidopteră viu colorată
ce caută odihna pe volanele rochiei
unei cântărețe de fado

Que Deus me perdoe

Ții minte pe stânca de lângă Gibraltar
cum flutura în aer peruca ei de argint
s-a înclinat *obligado* și noi
nedemni complici ai secretului stânenitor

Ți-e teamă s-adormi dacă nu te trezești
din spasmul târziei intimități
s-ar da în vileag acum altădată
niciodată mai bine

Va veni fetița îți va aduce altă ofrandă
un exemplar și mai și
cu acul erect care tremură încă

de data asta nu scapă

insectarul mai are un loc

Datele vor fi scrise temeinic
era luminatul april la vremea Covidului
cel prescris de poet rămâne în carte

Dezordine nouă zborul cu aceeași sinapsă
sus jos o lopată acoperă cu pământ
mormântul ultimului stâlpnic anahoret
jooos suuus

Alarma cu sunetul ei violent
gustul doctoriei înțepă
pe cerul gurii încă se-ntrec constelații
Rărița Vizitiul sau Lebăda

Tuturor le ceri îndurare

fii sigur
bucuroase cât de bucuroase
ele te-ndură...

Piesă neterminată pentru computer

Magdei Ursache

Frățico recunosc că mă trag din cumani
Neagoe Basarab a fost stră-străbunicul meu
urmașii lui s-au perindat în urbea fanariotă
pufăind din narghileaua cu fum păcătos
sau mirosind a okimono ce și-l pun fetele în sân
să-și viseze ursitul...

Pe la Podul cu Mere boierii în anteriu și giubea
oftând...
cum numai în Balcania mai poți auzi
lumina mea mângâierea lumii
toate astea de la tinerețe pân' la bătrânețe

Și eu *am fost republicană*
am probat inelele Zulniei Conachi
din zamfir și berlant
am atins rochia Veronicăi Micle
țesută cu fir auriu
m-am înecat în irișii Nataliei Negru
alintați de pleoape adânc străvezii
(ah desenul lor- o *mandorla* subțire)

Am asmuțit cărbunii încinși în teracota rece mereu
a doamnei Hortensia Papadat-Bengescu am bocit
am fost șoim al patriei
președinte de detașament am tras apa tataie

Am umblat bezmetică precum mironosițele cu
candelile lor
fără mir... în căutarea mirunșilor
blânzi *la vorbă și la port*
m-am vrut solomonar ce încurcă bucoavnele
într-o veselie printre descântate cerneluri
Făt Frumos și Zmeul
băieți de băieți cântau prea duios la beție

Am preamărit creveții nechezolul parizerul
de la micul dejun pe masa lui Gary Sârbu
eu Răsăriteana absolută
meșteră în evocarea unui etern început
mi-a dedicat poezii câte un poet fără prea multă minte

am plâns la filme rusești *vecernii zvon*
corul pușcăriașilor din Călina Roșie... balalaica
din Doctor Jivago m-a trimis direct
pe canapeaua psihanalitică
din cartierul Militari rezultat
zero despre țareviciul jertfit mai nimic

Am jucat leapșa baza republică vrem ostași
refrenul era *hei țara te vrea prost*

i-am zvârlit cât colo pe marii teroriști Marx și Freud
încă mai am tatuajul cu sirena Lighea lui Lampedusa
proful de greacă veche mai poartă și azi
hlamida ei cu solzi de argint

Am dormit pe jos în studioul 4 la *Loviluție*
împărțind portocale și Kent soldaților din TVR
păcat păcat de sângele vărsat am făcut pe prostul
am încasat pumni și palme am băgat mineriada
în calendarul lunii Iunie...

I-am dat de acolo afară pe Eminescu
la cadre am scris de fiecare dată o altă autobiografie
să nu mai știu de unde vin și unde mă duc

Istoria cum vezi *psihi mu* a călcat peste toate
doar pentru a-și aduce pe lume
frumosi ei copii

Fata din fereastră

Irinei Nicolau - în amintire...

Irina e fata din fața ferestrei
cine ar crede că umerii ei moi
au dus în spate un geam afumat
cu cercevele cu tot

Dintre tratate nescrise despre clarobscur
îi face adesea cu mâna *dantelăreasa*
și uneori *femeia citind o scrisoare*

Dar noi suntem în plin friguros veac XX
o țară din Est își dă pe față istoria
la Muzeul Țăranului de unde
ne-au sfidat decenii la rând
Lenin și Stalin Marx și chiar Freud

Mai lesne se vor da la o parte
porțile fără noduri și cuie
dacă vom ști să ne spunem povestea

Raiul pune preț mai degrabă
pe vorbele fără otravă
unde nu-și află culcuș
nici molia rugina sau spaima

Tanti Măriuța pot să iau eu fereastra mata
ia-o maică nepotul mi-a pus termopane
mata câți ani zici că ai?
70 și 3 vaci

Pe geamul opac atâtea straturi
câte vieți s-or fi petrecut așteptând

sărutarea din urmă printre candelă reci

Mironosițelor
unde ați risipit mirul ce vi s-a dat?

Peste dalele lemnului proaspăt vopsit
hubloul cernă luminișul subțire
cascada părului ei negru ia foc

Atâtea cozi lungi împletite fără greș
pe o scară mereu nevăzută
mirosul floral de nicăieri urcă la cer

Venețiană

Pe ultima treaptă-n genunchi
o lumină virgină îmi dă benedictiunea
sângele postnatal urcă până la creștet
din măruntaiele pietrei spre capilarele minții

ce este scris în cer nu voi ști niciodată
ce a fost de-ndurat pe Pământ
am aflat prea devreme

printre aceste rozarii cu vâsc la intrare
legând lanțul lumilor toate
ghirlande litere arse picuri de sânge și limfă

eu vin cu jertfa cea mai ușoară
floarea de salcâm *avatar* sau smirna
darul ales Boswellia Serrata

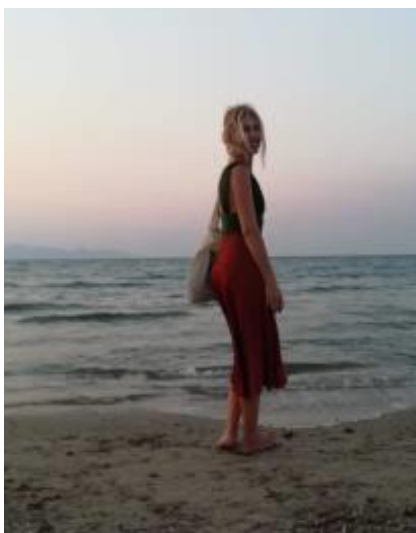
mirosul de pizza napolitană dă buzna... îl seamănă
fata cu cizme albastre pe sunetul celularului nou
un cântec de leagăn și iute înjurătura soldatului

auguri răspund nechemată
în geantă colierul cu mărgelă de sticlă
și niciun muritor nicio limbă nu poate înțelege
secretul atingerii lui fericite

prin care timpanul mistice apei adună
velele unei corăbii înspre cupolă
imensa calotă care-mi mângâie craniul

Sfînta al cărei nume îl port are picioarele reci
aburii sărutului meu nicăieri
mantia îi descoperă doar o clipită
sânul ascuns

Livia LUCAN-ARJOCA



Aceea a fost
În toată regula
O furtună superbă de vară
Nori spintecați
flash-uri luminau
pentru secunde bune
întreg cartierul

Ploaia făcuse din străzi
Niște râuri

Simțeam la modul concret
Cum aerul se descarcă
Și devine ușor
Pe măsură ce ploaia
Ropotea și mai nervoasă asfaltul

Atunci a venit
Din contre jour
Lumina întunericul

Am crezut tot timpul
Că sunt
doar la un vis distanță
de ceea ce-mi doresc
dar
cumva s-a ajuns aici
și nu este greșeală
care să fie iertată
sau
tăcere care să nu se descarce
în țintă
cu ură

Aici
Se știe
Interacțiunea oferă muniție
pentru o nouă execuție

Ca și când aş trece
printr-un labirint de riduri
Complicat
Obositor
Nesfârșit

La temelia acestei case
Se pun cărămizi
Până
La gleznă
Până
La genunchi
Până
La piept

inima mea e un ceas
o auzi
ticăind
în zid

Marea și-a aruncat deja
Cadavrele pe mal
Acum e un lac fără valuri

Pe scurt
Dacă aş reduce totul
doar la hormoni
aş zice
că estrogenul și testosteronul
au fost doar niște voci de fundal
eclipsate total de suprarenale.

Pentru o vreme
Am reușit
Am fost doi surferi
Strălucind în aceeași lumină
Călărind împreună
Aceeași creastă de val
Apoi mi-am pierdut concentrarea
și de frică
m-am dus către valuri
din ce în ce mai mici
dar chiar și așa
de la mare distanță
când m-am uitat după tine
m-ai năucit!

Se scoate adrenalina
Din joc
Se normalizează pulsul
Se reglează respirația

Se adună toată energia rămasă

Se dă startul
La nesiguranță
Îndoială
anxietate
se trăiește abrupt

O vreme înot pe sub placa de surf
Apoi reușesc către mal
Pe plajă
O târăsc după mine legată
De gleznă
O evadare ucisă
brutal

Dacă aș fi putut să greșesc mai mult
Cu siguranță
aș fi făcut-o

Rochia se zbate
Pe mine
Ca un steag
Pe catarg
Respir nisip
cu
vântul
de pe plajă
n-am de gând să mă lupt

Prin sticlele noastre
goale
de bere
trece
și sună
precum un nai

Amintirile se pot estompa
ca
bronzul de august târziu
dizolvat discret sub haine
nevăzut
și
neadmirat suficient

ca străzile din Balcic
gândurile mele
coboară în mare

Ioana VINTILĂ



piersică

încerc să practic un ton potolit în poezie
un câine bătrân care-și caută oasele îngropate cu
lehamite
cu labelle murdare sap în ce-a mai rămas din luciditate

se spune că sincronicitatea perfectă nu există
că revolta e mai mult decât explozibil
(verbal niciodată faptic)

se incită la declarații sfărâmătoare
se caută ce-a mai rămas din rațiune
din părul ei de culoarea piersicii
pe care l-am stins cu o pătură din poliester
ca pe poemul ăsta
cucută & azbest
nu-l poți salva pe fiecare
obișnuiește-te cu asta

vom ieși de aici

imperturbabili

cu palmele mirosind a motorină

incendiu

în camioanele măcelăriilor lumii
la adăpostul cutiilor frigorifice

râsul meu rămâne arzător

în pădurea amazoniană

la capătul șirului nesfârșit de camioane

centrul durerii

e o bilă de plexiglas cu fibră optică
care strălucește înăuntrul motoarelor

cu râsul meu arzător într-o pădure în flăcări

iubește-mă

acum nu sunt în stare de mai mult
nu o să-mi cer iertare

vantablack

conduci pe un drum național care delimitează deșertul
Arizona
radioul mașinii nu mai recepționează posturile din
împrejurimi
scoate un sunet constant, auzi purecii cum dansează în
interiorul carcasei de plastic
drumul e din ce în ce mai pustiu pe măsură ce după-
amiaza înaintează
cerul se colorează în înghețatele preferate ale lui
Egnacio: căpșuni și pepene galben
încet se topecs una în alta
se topecs, iar lungimile de undă se surpă unele în
celelalte
până seamănă cu sortimentul ăla nou de înghețată
pentru hipsteri, cu cărbune activ
aprinzi farurile
lumina lor scade în intensitate
seoprescsepornesc seoprescsepornesc
seoprescsepornesc se opresc
tragi pe dreapta oprești motorul
drumul național n-are stâlpi de iluminat public
așa că e beznă
mai beznă decât în miezul unui cărbune activ
o beznă de vantablack
& liniștea unui asteroid care se rotește încă pe o orbită
suficient de îndepărtată încât să nu prindă viteză
ești închis în camera asta de la marginea lumii
cu lumina stinsă
și singurul lucru pe care-l vezi
e respirația ce-ți iese tot mai greu din plămâni
cu particule de gheață
niște nori cirrus numai buni de întins pe frânghia de
rufe
din jurul gâtului tău

în pântecul caracatiței cu o singură inimă

consolarea mic-burghezilor în miezul nopții când
noaptea e spartă de vocea sopranei care se pișă pe legea
marțială
& aplauzele vin în convulsii dintre blocurile reci și ude
de sânge
o imagine a libertății sau poate doar a miserupismului
o rupere de ritm în colos care dă trepidații masei de
grăsime
îndeajuns încât jeleul să tremure
hârșăit
din toate încheieturile

ce spuneți, soldați

se potrivesc piesele
în curând va veni ciuperca atomică
o vom purta pe post de pălărie când gătim sosul ragù
din carnea hipopotamilor intoxicați cu clor

aduceți-vă aminte de lumina care se juca-n așternuturi
venită din geamurile mici ale mansardei
asta e punctul în care strălucirea e cea mai mare

iar dacă îngenunchiați sub patrafire
aduceți-vă aminte de vocea grăbită
care vă îndeamnă să vă spuneți păcatele mai repede
după un Tatăl Nostru sunteți ca noi

ce sunt psalmii pentru voi, soldați
strângeți mân-aceea mai cu vlagă
militarismul a născut în voi flori carnivore
în flăcări
& duceți mâna
cătrănit
spre sticlă mai departe

e tot ce v-a mai rămas

Geo GALETARU



Spui tu

Căci lucrurile și cuvintele
Se apleacă într-o anumită direcție
Spui tu.
Spui tu și oglinzile dispar ca și când
O frumusețe ar fi acolo
Ar cânta cu o mie de guri.
Dar el se retrage și asta
Nu e totul, ca o carapace întinsă
Pe o suprafață fierbinte.
Pui degetul și-l numești.
Generozitatea lui intraductibilă,
Aceeși pură ficțiune
În locuri și momente diferite.
Saltul nu ne recunoaște, așa
Ar fi normal, cu aceste
Impedimente care strălucesc în întuneric.
Strălucesc.
Nimeni pe traiectoria bunelor intenții,
Dar asta e suficient
Chiar și când ieși pe ușă
Întorci capul și spui
Spui tu.

Locuri comune

Da, lumea e bună și piersicile sunt bune,
Străzile sunt curate.
Astăzi am prins ultimul autobuz:
Un înger picat din cer
Pentru confortul celor fără confort.
Măinile tale se cuibăresc în spațiu,
Defrișează atomii unor structuri invizibile,
Dincolo de cortină, de grabă, de tot.
Am noroc că încă nu plouă,
Încă nu explodează poveștile sordide de ieri.
Gramatica gestului simplu, cuvinte alunecând

Pe un patinoar subțire, insensibil.
Nu-mi pasă de fragilitățile eului,
De impertinența epidermei strălucind
Sub soarele anemic al verii.
Lumea e bună, piersicile sunt bune,
Străzile sunt curate.
Amnezia și moartea devin locuri comune.

E bine și gata

Înaintăm până la un punct.
Apoi ne întoarcem și descoperim
Virusii, cărțile și principiile clare.
Insectele mai târziu.
Ne cățărăm pe garduri,
Culegem fructe interzise și plângem.
Ferestrele dau spre stradă: o lume gri
Până la înălțimea copacilor din curte.
Când e bine,
E bine și gata.
Fratele meu învață pe de rost alfabetul.
Eu colecționez timbre rare
Și vorbesc despre apeducte și păsări.
Cineva se retrage în vârful picioarelor.
Oamenii se nasc și mor
În locuri și momente diferite.
Totul este să te afli
Pe traiectoria bunelor intenții.

Și vântul tăcea

Aseară am citit un poem de Anne Sexton.
Mda, sunt responsabil și fac
Doar ceea ce se cuvine.
Aseară instrumentele tăceau
Și
Vântul tăcea.
Voi spune că pereții s-au deplasat puțin,
Ca să facă loc unei viziuni confortabile.
Și apa avea o formă previzibilă.
(În palme, un greier de tablă,
Pus în mișcare de un minuscul arc electric.)
Câmpuri și pietre, o genialitate
Inutilă.
Printre rânduri, scopuri înalte și
O istorie tândă a lucrurilor de jos.
Locurile în care am fost
S-au umplut de praf, au sucombat
În suctul înghețat al toamnei.
Aseară am citit un poem de Anne Sexton.
Aseară instrumentele tăceau
Și vântul tăcea
Și câinii tăceau.
Inima mea tăcea.

Am vrea să fim acolo

Țara este aici,
Noi suntem aici,
Noi alunecăm pe apele improvizate
Ale disperării.
În dosul perdelelor, artificii și glorii,
Galopul cuvintelor pe scările nevăzute
De care ne desprindem,
Cu pielea atârând ca un naufragiu spumos.
Noi suntem cei cu demnitatea intactă și cu drumul la
picioare,
Cei tăbăciți de vânturile iernii,
De animozitățile calde ale devenirii de sine.
Țara este aici,
Noi suntem în siguranță
Cu multe umbre în preajmă,
Cu mult soare și câteva aripi colorate
Pentru muntele alb.
Privim dincolo de peisajul acesta convingător
Și visăm la esența vieții,
La piticii verzi și la arborii care nu mai sunt.
Am vrea să fim acolo,
Să dezlegăm șarade
Și să vorbim într-o limbă necunoscută.

Pașii lor desenează păsări

Am numărat paginile cărții.
Da.
Sunt fotografii pe ape,
Dar ușile nu se deschid încă.
Stăm la umbra semnului, stăm
Și liniștea despică marile întinderi:
Cineva rămâne în urmă,
Rana unui fruct, găselnița pedanteriei.
Dincolo,
Un logos înalt, plute subțiri
În derivă.
Am trecut de corpurile înecaților,
Am învățat ce înseamnă disperarea,
Furia, resemnarea atroce.
Vom locui în briza celor secătuiți.
Pașii lor desenează păsări sau
Avioane, totuna:
El se apropie, te lovește, adaugă un sunet pur
Acestei amnezii precoce.

Noi suntem aici

Fiindcă nu se vorbește despre ei nimic,
S-ar zice că nici nu există.
Asta ar fi întâmplarea
Necenzurată, ca o frunză plutind
În vilegiatura toamnei.
Căci toate înfloresc și se sparg
De ziduri, de centura aerului ostil,
Într-o deplină și inutilă
Fraternitate.
Apoi mâinile se retrag și trec puntea,
Ca niște animale subțiri și
Emancipate de atâta atingere
În nomenclatura orașului.
Cine ar spune ceva,
Cine ar privi mașinăria în față,
Năvodul cerului
Și-al pădurilor fără speranță.
Noi suntem aici și păzim
Flăcările albastre ale durerii.
Într-o deplină și inutilă
Fraternitate.

Ca și când

Se merge în tăcere.
Nimic de ascuns.
Un oraș ca o casă în flăcări.
Poate pământul e bun,
Poate florile sunt pentru altcineva.
Suntem păsări în diminețile aspre?
Depart, departe, un râu ca un gest neterminat
Pentru alte oglinzi, alte priviri,
Cineva să răspundă
Și sufletul să fie din nou acolo.
Am iubit un nor uriaș,
Un miriapod ca o salcie fără nume,
Nimic decât acest salt
În întunericul cuvântului.
Ca și când vieții
I-ar mai trebui o silabă
Pentru ultima respirație.

Tudor Călin ZAROJANU

Maria

Când s-au cunoscut, el avea 14 ani. Vârsta primului act de identitate și, oarecum, vârsta identității. Probabil că nimic nu e întâmplător.

Ea, e drept, avea cu un an mai puțin, dar identitatea ei în nici un caz nu putea fi confundată, contestată ori ignorată.

Nu s-au cunoscut unu la unu, o!, nu, nu așa se petreceau lucrurile în acele vremuri și în acele locuri. Toate cunoștințele se petreceau în cadrul magicei entități numite Grup.

Conform istoriografiei oficiale, Cristian nici n-a băgat de seamă când a apărut Maria. Era și greu: Grupul era format dintr-un număr mare și variabil de adolescenți, în fiecare zi apărea sau lipsea cineva. De dispărut cu totul, mai rar. Apartenența la Grup era ca înotul: poți să nu-l practici multă vreme, dar de uitat nu uiți și, când reiei, ești ca peștele-n apă.

Maria, da, Maria știa ziua, ora și minutul, căci ea pentru el era acolo, pentru el venise, pentru el trecuse peste firea ei retrasă, tăcută și prea puțin sincronă cu viața în Grup. N-a trecut totuși mult timp până când Cristian a remarcat-o pe Maria. S-a răsucit pe călcăie, în mijlocul străzii, în mijlocul Grupului, pentru că simțea că o privire îi sfredește spatele capului. Ceea ce a văzut atunci – și mai târziu – înainte de toate și peste toate a fost o preche de ochi ca doi tăciuni aprinși. Emanând fierbințeală, dar mai ales lumină. O lumină cât o lume, o lumină luminând lumea.

Abia apoi cascada de păr castaniu. Abia pe urmă... Atât. Căci altceva n-a înregistrat, nici atunci, nici mai târziu. Din prima până în ultima clipă Maria a fost pentru el o lumină, o flacără, o idee, un gând, un vis. La 14 ani, da, în plină pubertate. O lumină, atât.

Și totuși, Cristian era un zărghit, un frumos nebun al marilor orașe, un membru al Grupului, ba chiar poate legea internă de compoziție a acestuia, așa că viața a continuat să-i curgă în toate direcțiile deodată, într-o explozie de artificii, într-un jet de șampanie evadată de sub presiune.

Dar Maria a știut să se strecoare în viața asta a lui, în această lume efervescentă care nu-i era familiară, a știut să se insinueze atât de bine încât în scurtă vreme Cristian a descoperit cu uimire că se trezește dimineața și se culcă seara cu Maria în gând și arde de nerăbdare să o întâlnească, chiar neglijând sau ocolind întâlnirile Grupului.

Să se întâlnească pentru a se privi. Se priveau incredibil de mult. Și pentru a vorbi.

Despre ce vorbeau? Mai exact despre ce vorbea Maria, iar Cristian dădea din cap și eventual spunea din când în când „Așa este!” sau ceva la fel de profund.

Despre lume. Despre viață. Despre Dumnezeu. Despre civilizație. Despre artă. Despre antichitate. Despre Elada.

Cristian nu era un băiat de cartier – după cum nu erau nici prietenii lui din Grup, cu care vorbea lucruri

asemănătoare. Anca, de pildă, îi scria – lui, pentru că el știa să asculte – eseuri filozofice de câte opt sau chiar 16 pagini de caiet studentesc. Dar felul în care vorbea Maria era altceva.

S-au scurs așa o sută de ani. Un veac de nesingurătate, în cursul căruia Cristian, aproape fără să-și dea seama, a fost reconstruit pe dinăuntru. Peste ani, peste mulți ani, socotea că măcar un sfert, dacă nu cumva o treime, din ceea ce este, din *cum* este, e construcția Mariei. Părinții, cei câțiva Dascăli care își meritaseră majuscula, prietenii, rudele – toți așezaseră cărămizi în șantierul ăsta, dar senzația lui era că Maria asigurase mortarul.

Asta pe dinăuntru. Pe dinafară, lucrurile arătau dezarmant de banal. Au fost odată – că de n-ar fi nu s-ar povesti – împreună la film, la Biblioteca Franceză, era arhiplin, au stat pe scara care ducea la etaj și au văzut o comedie cu Fernandel. La un moment dat, urmând un impuls al vremurilor, că așa făceau băieții care mergeau cu fete la cinematograful, el a luat-o pe ea pe după umeri. Ea s-a întors să-l privească atent, parcă încerca să-i scotocească gândurile, dar el era doar încurcat și atât, așa că ea i-a luat cu delicatețe mâna și a păstrat-o în mâna ei până la sfârșitul filmului. Ba și după, căci în seara aceea au plecat spre casă ținându-se de mână! În lumina piezișă a unui felinar și-au văzut umbrele ținându-se de mână și s-au cam emoționat.

Peste câteva zile, tot într-o seară, în fața porții ei, Maria i-a spus lui Cristian că vrea să-i zică 7 cuvinte, pe care îl roagă să nu le comenteze. Și i-a zis: „M-ai impresionat la fel ca muzica lui Wagner”. Aritmeticul din mintea lui i-a șoptit imediat că sunt 9, nu 7, înainte de a-și pune măcar problema să încerce să înțeleagă ce însemnau acele cuvinte și ce însemnătate aveau – două lucruri diferite, să ne-nțelegem.

De spus n-a spus nimic, cum promisese, și a plecat de acolo tăcut și năuc. S-a gândit zile și nopți le cele 7 cuvinte care erau 9 (abia peste ani de zile i-a trecut prin cap că inițial ea voise să spună, mai scurt, „M-ai impresionat ca muzica lui Wagner”, propoziție care are într-adevăr 7 cuvinte, dar în ultima clipă adăugase „la fel”, fără să actualizeze număratoarea), dar de înțeles tot nu le-a înțeles. În principiu, era de bine, nu? Când impresionezi pe cineva e de bine, în principiu, deși, sigur, poți impresiona și prin prostie sau prin cruzime. Pe de altă parte, Wagner are o muzică patetică, zguduitoare, teribilă – or, Cristian era un băiat vesel, senin și, între noi fie vorba, un pic superficial. Deci...?

N-avea să se lămurească niciodată.

Ea a fost plecată de câteva ori în vara aceea, de vreo două ori la o mănăstire, altădată în Germania de Est. Își scriau scrisori patetice și aproape codificate. Ea, mai ales, vorbea ca-n versuri sau ca într-o incantație, el nu înțelegea prea multe, dar era fericit că-i scrie lui, că vorbește cu el, că la întoarcere se întâlnește cu el, că sunt împreună – deși într-un mod cu totul și cu totul diferit de ceea ce se înțelege prin a fi împreună un băiat și-o fată.

Să mai spun oare sau se cam înțelege deja că în afară de acea seară când s-au ținut de mână Maria și Cristian nu s-au atins niciodată, în nici un fel?

La întoarcerea din Germania, ea i-a adus lui o sticlă de vin mai de fițe, cum am spune azi, pentru proiectata petrecere de ziua lui, și o cămașă pop-art care i se potrivea perfect, nu doar ca mărime, ci și ca stil. La rândul lui, el i-a dăruit un cățel de jucărie, negru înspicat cu alb. Nimic spectaculos, nu?

Totul era spectaculos. Probabil că niciunul dintre ei n-ar fi știut s-o spună, dar relația lor era asemănătoare catedralei Sagrada Familia: solemnă și bizară, impunătoare și derutantă, admirată de toată lumea, dar neînțeleasă de nimeni, sofisticată, neobișnuită, promițătoare, neterminată...

Lucrul oarecum special pe care l-au făcut Maria și Cristian împreună a fost să meargă de mai multe ori împreună la bazinul Floreasca, cu sau fără alți prieteni, să înoate împreună și mai ales să sară împreună de la platformă, încât puștii din zonă i-au botezat „Tarzan și nevasta lui”. Au fost singurele ocazii în care el a văzut-o pe ea râzând fără opreliști.

Lucrul nu doar cu adevărat special, ci chiar *once in a lifetime* – și culmea e că nu vorbim doar despre o viață de om, ci, în acest caz, despre viața unei întregi națiuni! – pe care l-au făcut Cristian și Maria împreună este că au văzut unica restrospectivă Brâncuși de pe teritoriul României, singura dată când au fost aduse din marile muzee ale lumii cele mai importante opere ale genialului gorjean.

Cam atât despre ceea ce au făcut Cristian și Maria împreună.

Lista lucrurilor pe care nu le-au făcut niciodată e mult mai generoasă. Bunăoară, n-au dansat niciodată împreună. N-au fost niciodată împreună la un picnic, într-o excursie sau oriunde în afara orașului lor. N-au fost împreună la niciun spectacol de teatru ori concert. N-au fost să colinde împreună de Crăciun. Și, așa cum știți deja, nu s-au îmbrățișat și nu s-au sărutat niciodată, nici măcar pe obraz.

Și deodată, într-o scrisoare de la mânăstirea unde se retrăgea din când în când, ea i-a scris lui „Simt că se petrece ceva”.

Acela a fost începutul sfârșitului.

Ceva – ce? Un derapaj al lui, o trădare, la asta te gândești, nu?, în asemenea situații.

Fusese?

Fusese ceva. Un ceva atât de mic încât Cristian refuza să creadă că asta declanșase neliniștea ei, chiar dacă avea capacitatea de a-l simți de la distanță.

Se abătuse o furtună mare peste oraș, anticipată și anunțată ca atare. Drept care Grupul se pregătise de ea. Se adunaseră la ora estimată pentru declanșarea urgiei și, când toată lumea fugea să se adăpostească, ei plecaseră la plimbare! Tacticos și fără grabă, savurând potopul care se abătuse imediat peste ei și vântul care amenința să smulgă copacii, mulțumindu-se totuși doar cu spartul geamurilor și purtatul prin aer a te miri ce obiecte, izbindu-le unde se nimerea. Puținii trecători care nu ajunseseră să intre în case se înghesuiau zgribuliți, speriați și uzi sub streșini și porticuri, rămânând cu gura căscată când vedeau trecând

prin fața lor, nepăsători și zâmbitori, șapte adolescenți ale căror haine nu mai contau de mult, șiroind ele însele de apă, și care renunțaseră de mult la încălțări, lipăind în picioarele goale pe asfalt și prin șuvoaiele stârniter în rigole. Păreau șapte fantome fără simțuri, într-un soi de transă, dar nu solemnă, ci plină de bucurie.

Atunci, la un moment dat, Cristian a luat-o pe Irina de mână și au mers așa mai departe, cu ceilalți, îngrozitor de tineri, cutremurător de frumoși și înspăimântător de fericiți.

Atât. Nimic n-a urmat acelei furtuni și acelui mers de mână. Irina și Cristian au rămas ceea ce erau și înainte, doi foarte buni prieteni într-un Grup de foarte buni prieteni.

Să fi fost asta suficient pentru a o tulbura, telepatic, pe Maria? Sau era vorba de cu totul altceva, de ceva *la altă scară*, cu care Cristian nici nu avea vreo legătură?

N-avea să afle niciodată.

Fapt e că, după ce s-a întors, ea n-a mai vrut să-l vadă. Evident, îl vedea totuși, nu doar pentru că locuiau în același cartier și, peste un an, învățau la aceeași școală, ci mai ales pentru că el refuza să accepte sfârșitul și suna la ușa ei în fiecare zi, uneori de mai multe ori pe zi, se întâmpla să nu răspundă nimeni – era oare ea singură acasă, refuzând să-i deschidă? N-avea cum ști –, dar de multe ori era sora ei sau mama sau bunica sau chiar tatăl, mai rar la vedere, dar firește toți îl știau pe Cristian și mai știau, mai bine ca oricine, cum e Maria, și n-ar fi deloc exagerat să spunem că le era milă de el, dacă nu cumva și de ea, și atunci sigur că îi spuneau lui să aștepte, ba chiar îl invitau în casă, și o chemau pe ea, și ea nu mai avea loc de întors și venea, și erau lăsați singuri, și ei tăceau împreună multă multă vreme, el pentru că nu era în stare să spună nimic, ea pentru că nu voia s-o facă, în schimb îl privea la fel de scrutător ca prima dată, atunci când el se răsucise pe stradă să vadă de unde vine fierbințeala aceea din ceafă, îl privea aproape cu o curiozitate științifică, în vreme ce el se chinuia îngrozitor să articuleze ceva, și până la urmă, o dată, a reușit să spună „Cele două cuvinte” despre care avea să cânte trupa Taxi peste ani și ani, iar ea nimic-nimicuța n-a zis, nici privirea nu și-a schimbat-o, doar, după câteva bune secunde, a negat din cap, adică *Nu, nu e adevărat*, iar el, în loc să strige BA DA! din toți rărunții, a plecat cu coada între picioare.

Ce-a mai urmat?

În primul rând, Cristian a continuat să sune, chiar dacă nu zilnic, la ușa Mariei, neștiind nici el ce speră.

În al doilea rând, prietenii din Grup au pus piciorul în prag, nu interzicându-i să meargă acolo, știau că n-au șanse, ci mergând cu el și făcând mișto de el ca să se trezească o dată. Curat terapie de Grup!

În al treilea rând, Maria s-a apucat să facă și să spună lucruri care, știind că vor ajunge la urechile lui, spera că-l vor oripila: s-a apucat de fumut, de bărfit, de făcut glume obscene, de vorbit urât și, în cele din urmă, s-a cuplat cu unul dintre cei mai buni prieteni ai lui. Desigur, ceea ce se poate înțelege prin cuplat la cei 14 ani pe care îi împlinise între timp.

Și-a mai urmat o scrisoare cât o psihanaliză, a lui către ea, în care el își mărturisea neputința de a o înțelege,

și durerea, și disperarea, și decizia de a se rupe, de a pleca din viața ei, adică, la drept vorbind, din viața lui însuși, și – răsărită *out of the blue* – spaima.

Spaima că totul ar putea fi degeaba. Spaima că totul ar putea fi fără sens. „De e sens într-asta, e-ntors și ateu”. Nu, Maria nu murise, slavă Domnului, în schimb Cristian vedea cum moare, încetul cu încetul, zi după zi, dragostea lui și, o dată cu ea, ceva foarte important din el, ceva probabil irecuperabil și irepetabil, drept care ultimele cuvinte ale misivei sale erau „Dacă am făcut vreodată ceva bun în viața mea, să-mi fie dat să aflu, fie și în ultimul ceas!”

În mod uimitor, după o pauză a cărei durată nici el n-o mai măsura de mult, de data asta Maria i-a răspuns.

Văzând plicul, recunoscând scrisul de pe el, Cristian s-a înfiorat de bucurie. Da, era în acea bucurie și un strop de teamă, dar dacă vrei să nu mai ai de-a face cu un om nu-i scrii scrisori, nu-i așa?, orice replică e o continuare sau o reluare a relației, orice cuvânt e mai bun decât tăcerea, nu, nu, nu?

Exceptând cazul în care sunt propriile tale cuvinte...

Scrisoarea Mariei era alcătuită exclusiv din fraze ale scrisorii lui, selectate cumva, așezate în altă ordine, iar ultima frază scrisă cu litere mai mari.

Cristian simțea că înnebunește, nemaînțelegând chiar nimic de nimic de nimic

Repetată de ea, „Eu nu mai pe tine știu, numai pe tine pot să te iubesc” suna încurajator. „Plec pentru că prea îndelungata tăcere m-a obosit” suna aberant – căci el nu tăcuse vreo clipă. Iar literele supradimensionate din „Dacă am făcut vreodată ceva bun în viața mea, să-mi fie dat să aflu, fie și în ultimul ceas!” se transformaseră, dintr-un strigăt disperat, într-un epitaf, încât, citindu-le, Cristian căpătă brusc și definitiv convingerea că n-o va revedea pe Maria decât pe patul de moarte al unuia dintre ei.

După o vreme, Maria a plecat din țară. Între prietenii din Grup s-a zvonit că ar fi în Canada, apoi în State, că i-ar fi studentă sau, la un moment dat, chiar asistentă, lui Mircea Eliade. Se potrivea profilului, ca să spunem așa, dar n-au avut nicio confirmare.

Nici măcar de la sora Mariei, care i-a dat lui Cristian, peste câțiva ani, o adresă poștală din SUA, însoțită de temerea ei, delicat exprimată, că nu-i va răspunde. Dar sufletul lui hărtănit a tresărit văzând că Maria purta același nume de familie, deci nu se măritase pe acolo, deci...

Deci nimic. Nu i-a răspuns și, când a trecut din nou, peste alți câțiva ani – căci între timp își vedea și el de viața lui, totuși –, pe la fosta casă a Mariei, a ieșit în prag o necunoscută care i-a zis că familia s-a mutat și nu știe unde. Nu știa nici vecinii de curte – vă dați seama că i-a întrebat!

Și au mai trecut niște ani până când în cutia poștală a lui Cristian a poposit o carte poștală ilustrată. Pe față, o imagine a Fecioarei cu Pruncul. Pe spate, adresa lui – pe care o trecuse în scrisoarea fără răspuns, cu ere în urmă – și o întrebare: „Vei mai fi fiind tu la această adresă?” Atât. În loc de semnătură, o adresă de mail (lumea evoluase!) din Marea Britanie, conținând numele Mariei.

I-a scris imediat. Aproape nimic în afară de confirmarea primirii ilustratei, căci se temea să spună orice.

Și, cum avea să se vadă, pe bună dreptate. Pentru că, încurajat în mod eronat de faptul că Maria i-a răspuns repede la mail – chiar dacă pe scurt și sec, la fel cum o făcuse și el – s-a apucat să-i povestească pe scurt viața lui în secolele care trecuseră de când nu mai vorbiseră.

Când încerci să-ți rezumi viața, rareori reușești să evadezi dintr-o dihotomie: ori te vaiți, ori te lauzi. Am cinci copii, am luat cinci premii, am făcut cinci facultăți – sunt teoretic informații neutre și evident relevante, că doar n-o să-i spui omului ce-ai mâncat la prânz sau ce flori ai pe balcon. Dar, paradoxal, tocmai laconismul și prezentarea albă a unor date, una după alta, creează impresia de umflare în pene.

Maria i-a răspuns dur, din cealaltă jumătate a dihotomiei, înșirând la rândul ei, sec, eșecuri și drame, cu un ton accentuat de reproș față de tonul lui festiv.

El a încercat s-o dregă. N-avea cum, n-a reușit și legătura s-a rupt. Maria a recăzut în tăcerea din care ieșise pentru scurt timp.

După alți și alți ani, el i-a scris totuși, din nou.

N-a primit răspuns.

Decât după multă vreme, de la o adresă de mail din... Japonia! Maria îi spunea că doar întâmplător își verificase vechea adresă, că acum e în Țara Soarelui Răsare – iar el și-a amintit că ea avea, la intrarea în casă, un afiș-desen cu titlul „Bun venit în Țara Soarelui Răsare!” – și că... a fost recent în România, ba chiar în curtea casei ei, unde a făcut și poze, o să-i trimită!

Și i-a trimis. Două imagini cu Maria, la o mie cinci sute patruzeci și doi de ani de când o văzuse ultima dată. Și neavând până atunci nicio fotografie cu ea.

A mărit imaginile până au depășit limitele ecranului. Nu putea fi adevărat.

Maria era la fel de frumoasă ca la 13, 14, 15, 16, 17 ani. Un chip la fel de senin, de angelic, aceeași privire fierbinte și adâncă. Mai veselă ca atunci – poate pentru că-și trecuse pragul curții, poate pentru că se juca acolo cu un câine al actualilor locatari.

Se știe că există trupuri de sfinți care nu se descompun nici la zeci și sute de ani după moartea pământească a acestora. Ar putea fi ceva asemănător pentru oameni vii, dar atinși de aripa divinului?

Pentru prima oară, după atâta amar de vreme, Cristian se întreba dacă nu cumva întâlnirea lui cu Maria nu fusese o întâlnire, dacă nu cumva Maria era un înger nu doar la modul figurativ, ci de-adevăratelea.

Știi cum e? Când ajungi să-ți pui o asemenea întrebare, deja știi răspunsul.

În orice caz, imediat după aceea a pierdut din nou legătura cu ea.

Convins însă, mai mult ca oricând, că o va revedea într-o zi.

În ultima zi.

A ei sau a lui.

Mircea PORA

Cețurile bătrâneții

Se ducea într-un parc anume, Parcul Turcilor, așezându-se pe o bancă anume. Ceva mai izolată, mai puțin solicitată, de cei ce-și purtau pașii prin astfel de locuri. Deasupra băncii străjuia coroana unui arțar bătrân, antebelic, ca o umbrelă ce parcă atârna de cer. Era un loc al liniștii parculețului acesta dar nu chiar la toate orele. Dimineața, după ceasul nouă, dacă timpul e cât de cât acceptabil, năvălesc aici copiii unor grădinițe. Un vâlmășag de voci, de strigăte, chiar urlete, păpuși și cuburi care zboară, mingi dispărute prin tufe. Educatoarele, cam cu fețe de țărânci, plinuțe, bune de măritat, sunt depășite de hoardele celor mici. Pe la 11 pleacă cu toții, dar Doamne Ferește, ce rămâne în urma lor. E ceva mai multă liniște când se fac pregătiri pentru serbări. Atunci corul, aranjat pe voci, catastrofal altfel, e acompaniat de un acordeon și de câteva mame cu resturi de glas, atmosfera fiind ceva mai suportabilă. Spre seară, parcul redevine iarăși un infern. De pe la șase până bine după zece. Într-o amestecătură de nedescris, se bate mingea în diferite feluri, fetele sunt alergate de băieți, câinii scoși din apartamente latră, polițiștii fluieră, bețivanii cântă. Pe la unsprezece totul ca prin farmec se potolește, băncile putând să primească iarăși inși singuratici, meditativi. Cum e și domnul acela pe care-l vedem de la o anumită depărtare stând și parcă privind în gol. Vine în parc întotdeauna în jurul orelor prânzului când niciodată nu e nimeni acolo. Primăvara îl înțelegem că vine, e revenirea la viață, după ceața, frigul și zăpada care au fost, renaște totul, spun și cântecele asta, dar vara, pe călduri, la acele ore când soarele te izbește drept în cap? Crucea amiezii, așa se spune... Conform logicii atunci ar trebui să stea acasă, undeva la umbră, răcoare, dar uitați-l că n-o face. Își asumă toate riscurile legate de înfruntarea caniculei. Se îmbracă mai lejer, în alb, părând de la distanță un fluture. Are ochelari de soare, o pălărie cu boruri mari de paie, o sticlută cu apă și nici că-i pasă. Se așează mereu pe aceeași bancă sub coroana de frunze a bătrânului arțar. Vorba aceea, bătrân la bătrân trage... Și stă așa, aproape nemișcat, apăsător de caldura câteva ore și privește în gol. De văzut n-are ce să vadă căci în jur totul e uscat și nu mișcă mai nimic. Din când în când câte o vrabie țâșnește dintre frunzele arțarului sau un fluture zboară împleticit prin lumina orbitoare. Frumoasă natură încremenită care-ai prins în plasele tale un om încremenit. Trece și vara ca un călăreț singuratic prin pustietăți, și iată că toamna începe să-și aștearnă cu răbdare peste tot păturile ei ude. Sunt pretutindeni semne de gol, de rotunde absențe. Se transmite o teamă de la covoarele de frunze până la sârmele din garduri, prin piețe mărfurile sunt puține, vânzătorii zbârciți și triști. În depărtare unde e gara bat deja acele vânturi care te fac să-ți ridici gulerul la pardesiu și să-ți vâri mâinile în buzunare. Vorbim deci

de pardesiu, această haină intermediară între toamnă și iarnă. Atunci trebuie, pentru că avem toamna sub ferestre, să ne amintim și de fularele ce vegetează prin dulapuri. Și de mănușile de piele, căci de cele de lână nu este încă nevoie... Vor spune cei atenți la fenomen că și păsările au plecat iar cerul e gol ca o casă ai cărei proprietari au fost trimiși pe Bărăgan sau și mai departe pe țărmurile aride ale unui ocean. Pe sus umblă doar norii, subțiri și cenușii, longilini ca niște picioare de girafă, din care vor curge ploile ce au intrat în atâta amar de poezii. Toamna se stă mai mult în preajma caselor fiind lăsate de-o parte lucrurile aventuroase. Concediile s-au isprăvit, femeile cu simț gospodăresc pun murături, cei mai în vârstă sunt precauți cu primejdioasele variații de temperatură. Se apropie nopțile lungi și zilele cu lumina fumurie a amurgurilor. Cine să se mai gândească acum la locuri mai tainice, mai ferite de vedere, cum ar fi, spre exemplu, Parcul Turcilor? La un examen mai superficial nu mai e nimeni nici acolo și, totuși, în anumite zile o siluetă se prelinge pe aleile pustii, oprindu-se în dreptul unei bănci, mereu aceeași, străjuită de un arțar cu crengile goale, în vânt... Privită de departe pare un punct pulsativ, un fel de „este”, „nu este”, examinată din apropiere silueta prinde chipul unui om. De sub pălăria mai groasă ies smocuri de fire albe, reci ca niște sloiuri, în ochii aproape stinși pâlپând ceva firav, plătând ca și lumina dată de un băț de chibrit. Și, totuși, când ține capul ridicat și privește, fără țință, departe, parcă un întreg trecut se rotește cu vuit în jurul acelui chip. Apoi totul cade, pierzându-se în firele de iarbă de sub bancă. Uneori, monoton, dens, statornic, cade și ploaia pentru acompaniament. Peste nu multă vreme parcul redevine pustiu ca un mormânt... S-ar mai putea schimba ceva în acest decor umed, cenușiu sau după un timp, fără motivații, el dispare pur și simplu lăsând locul unei invazii de verde ce poate ameți pe oricine? Nu, nu s-a petrecut niciodată acest atât de dorit miracol, ci pur și simplu încet, greoi, cu zgomote surde își întinde labele cât cuprinzi cu ochii un monstru alb, alunecos noaptea, sub lumina lunii, strălucitor. E hrănit cu picături albe de ploaie înghețată, cu acei fulgi care în căderea lor fac desene prin aer. Ei pot fi atât de mulți în alunecarea lor încât s-ar putea crede că în anumite momente cerul s-a unit cu pământul. Frumoasa iarnă ce scormonește hăurile din păduri, ce liniștește totul într-o asemenea măsură încât și cele mai tainice zgomote se aud. E frumos pe afară, dar e nespun de pustiu, iar tot ce mișcă sau nu mișcă are gulerul paltonului ridicat. Căci altfel, iarna te străpunge până la oase cu vârful înveninat al floretei ei... Dialogul acela într-una din zilele unei astfel de ierni s-a purtat...

-Trebuia odată și odată să ne convingem

-Eu, după cum arată, cum pășește, cred că e domnul profesor

-În ce mă privește am făcut pasiențe și mi-a ieșit că e el

-Eu m-am legat mai mult de statornicia cu care se duce acolo.

-Vorbești, nu-i așa, de „Parcul Turcului”, de banca aceia de sub arțar

-Evident, de parc, de bancă, de profesor

-Nu știu dacă-ți mai amintești, dar a avut o viață foarte zbuciumată. Un adevărat film

-Cum să nu, povestea ca nimeni altul. Și la ore o făcea. Cu societatea aceea multidezvoltată, cu un domn, pardon, altfel îi zicea, dar al cărui nume l-am uitat

-Nici eu nu-l mai țin minte dar știu la cine te referi

-Apoi cu satul plin de noroaie, cu naveta, cu doamnele profesoare

-Și cu plecatul în Franța, cu despărțirea de soție

-Apoi, iubirea cu cealaltă, moartea ei

-Doamne, și cât de frumos le povestea

-Ascultă, Șandor, să stăm puțin să ne mai odihnim

-Stăm, că și eu vreau, dar pe mine nu m-a chemat niciodată Șandor, mă confunzi cu cineva

-Lasă asta, o să-mi amintesc de nume, important e să răsuflăm puțin

-Te întreb acum, că stăm, ce l-ar putea atrage pe domnul profesor în parcul acela, un părculeț în fond

-Dacă-ți amintești e bine, dacă nu ți-o spun eu, era o fire ciudată, nu prea semăna cu nimeni. Amintește-ți ce subiecte la teze dădea

-Arpy, tu crezi că mergem bine, eu nu văd în jur decât zăpadă

-Nici pe mine nu mă cheamă Arpy, iar cu zăpada e normal, e iarnă

-Și cum mai suieră vântul și cum mai zboară timpul...Eu cred că mergem pe un drum greșit

-Greșit, negreșit, totul e să dăm de domnul profesor. Să știi că eu văd niște urme pe zăpadă.

-Astea le-am văzut și eu dar nu sunt de om și, în orice caz, nu aparțin domnului profesor

-Willy sau cum te-o fi chemând, eu totuși cred că ne-am rătăcit. Hai să sunăm la 112.

-Ai tu dreptate, să nu ne înfundăm și mai rău

-Allo, allo, 112?

-Da, domnule

-Noi, adică eu și prietenul meu ar fi trebuit să stăm acasă

-Bine, înțeleg, mai ales pe vremea asta, și atunci de ce n-ați stat?

-Noi am fost elevii lui domnu Profesor, pe el îl căutam...Mergea uneori în „Parcul Turcilor”, indiferent de anotimp, se așeza acolo pe o bancă, sub un arțar... poate ne puteți ajuta...

-Să vă găsesc eu profesorul, parcul, banca, arțarul?

-Măcar să ne spuneți dacă am luat-o bine

-Dați-mi pentru asta un punct de reper

-Tot ce pot să vă zic e că în jur e numai zăpadă

-Și dacă stați în liniște se aude ceva, așa, ca o vibrație?

-Da, da, se aude

-Porumbei se văd zburând?

-Nu, nici vorbă

-Poi atunci e posibil să fi trecut frontiera, suntem

aproape de ea, să vă aflați într-o altă țară. Dar mă iertați că vă întreb, dumneavoastră și prietenul ce vârste aveți?

-Suntem încă tineri, scumpă doamnă de la 112, eu, 89 de ani împliniți, prietenul care degeră aici e mai mic cu o lumă, cel mult, două.

-Și domnul profesor pe care-l căutați câți ani ar putea să aibă?

-E cu părul alb oricum, ne-a povestit atât de multe, o enciclopedie, trebuie, doamnă, să fi trecut de sută

-Și ziceți de-o bancă, de „Parcul Turcilor”?

-Da, acolo se ducea, singur, cu îndărătnicie

-Bine, am înțeles, pot să vă ajut...”Parcul Turcilor” nu e chiar atât de departe și, probabil, Profesorul e acolo. Pentru început vă scoatem de unde sunteți cu un helicopter, din formațiunile doctorului Arafat...

-În zăpada asta mare care aproape ne ajunge până la gât?

-O să vă arunce o scară, o să vă urcați pe ea. Aș mai avea o întrebare pentru amândoi...cum stați cu mușchii, cu bicepșii, cu tricepșii, ați mai făcut tracțiuni?

-Da, da, bine, încă putem...

-Și încă o întrebare...De-ale gurii îi duceți ceva?

-Ne-am gândit, câteva napolitane...

-Nu-i destul, am familie și știu...o să vă fac repede un pachet cu ceva tradițional, câțiva mici, muștar, o chiflă...o să-l găsiți la copilot...

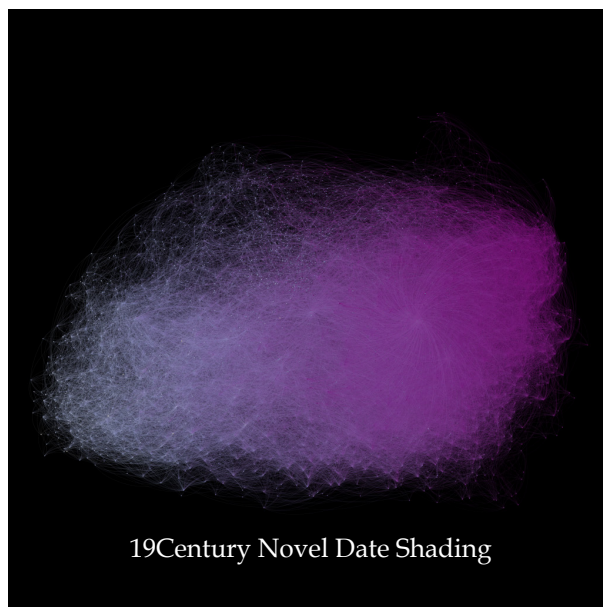
-Mari, mari mulțumiri, cum o să mai mănânce domnu Profesor

-Cum stă cu încălțăminte?...Nu e cumva în teniși?

- După câte știm nu...

- Atunci succes, o să ajungeți în parc, o să-l găsiți pe domnu Profesor. Operațiunea va fi condusă de un colonel de la Arme Defensivă și Strategice

-Bine, vă mulțumim din nou, așteptăm, halicopterul, scara, sănătate tuturor...



19Century Novel Date Shading

Iulian BOLDEA



Între fragment și sinteză

Critica lui Valeriu Cristea redă, în paginile sale empatice și limpezi, un fel de bucurie de a citi cărți, de a înțelege lumea complicată a literaturii, în măsura în care, la Valeriu Cristea, „un critic cu fibră de moralist, impresionează bucuria lecturii și capacitatea de a surprinde nuanțele cu declarată intensitate emotivă, explorând viața sufletească” (Adrian Dinu Rachieru). Mai degrabă timid, retracil în fundamentul naturii sale adânci, Valeriu Cristea s-a remarcat și ca un polemist pentru care critica este o formă de reacție, de situare valorică, de asumare a unei atitudini, relevante fiind în acest sens, disputele cu Nicolae Manolescu. Asumându-și simplitatea și spontaneitatea ca forme de conduită hermeneutică, Valeriu Cristea este, cum zice chiar el, un „descifrator de subtilități”, sensurile operelor fiind deslușite cu tact, cu răbdare, cu ezitări, cu înaintări și replieri, într-un demers ce evită stilul conclusiv și mania certitudinilor degrabă dobândite. Scrupulos, combativ cu măsură, atent la text, la subtext, dar și la context, fără să ignore miza etică a operei, dincolo de interesul strict estetic, Valeriu Cristea găsește, de cele mai multe ori, tonul și ritmul potrivit pentru a comenta proza lui Marin Preda, Sorin Titel, proza Gabrielei Adameșteanu sau a lui Mircea Nedelciu, dar și eseurile lui N. Steinhardt, Lucian Raicu și, nu în ultimul rând, pentru a explora universul abisal al prozei lui Dostoievski. Criticul caută aparențele operei, dar explorează, în egală măsură și registrul străfundurilor creației, după cum nu e atras de teoretizări fastidioase, ci mai degrabă de contactul viu, permanent și direct cu textul, în concretitudinea sa ultimă. În același timp, Valeriu Cristea e conștient că un critic autentic trebuie să își extindă limitele interpretării de la clasici la contemporaneitate, surprinzând liniile de evoluție ale literaturii române, dar și reliefurile unor opere ale literaturii universale: „Ceea ce legitimează interesul pentru celelalte literaturi este, credem, faptul că orizontul criticii trebuie să respecte orizontul real al lecturii. Or, acesta depășește cu mult limitele unei singure literaturi, oricât de ilustre”. Un critic afin este Lucian Raicu,

ale cărui cărți sunt comentate cu deplină comprehensiune, reliefându-se interesul pentru „partea ascunsă, mai greu accesibilă a operei”, dar și oroarea față de locurile comune, față de banalitate sau evidență, Valeriu Cristea neezitând să formuleze unele obiecții: „Reacția, ce se dezvoltă euforic și disproporționat din însăși conștiința bogăției sale reale, covârșește, la Lucian Raicu, aproape întotdeauna stimulul, oricât de puternic. Cea mai complexă opera se va complica încă puțin în comentariul criticului. Autorii tratați cresc, de aceea cu toți, potrivit rangului: un tânăr scriitor de talent ia proporțiile unui clasic, clasicul e privit ca un titan. Lectura volumului de studii și articole al lui Lucian Raicu poate da cititorului sentimentul unei excursii printre giganti. Tonul prea ridicat, fluxul mereu disponibil al observațiilor ce înecă uneori pur și simplu textul cercetat au ca rezultat o nedorită uniformizare a scriitorilor și operelor aduse în discuție”.

Pentru scriitori, observă Valeriu Cristea, critica este o rampă de lansare, o modalitate de supraevaluare, o cale de supradimensionare ideală: „Cu excepția unor mari vârfuri ale literaturii noastre, precum Eminescu sau Caragiale, scriitorul român iese de regulă cu o altă statură din cărțile ce i se consacră. Între un autor, ca să spunem astfel, în stare pură și același autor «tratat» critic exista de cele mai multe ori o diferență în favoarea ultimului. Un scriitor comentat este la noi de obicei mai mare decât un scriitor citit. Exegeza devine în asemenea condiții o baie miraculoasă nu numai de întinerire, ci și de creștere. Acest «miracol» literatura română îl datorează criticii, a cărei forță e de fapt în avantajul scriitorilor. Câți dintre aceștia nu și-au asigurat supraviețuirea și chiar o posteritate comodă doar pentru că au fost îmbarcați pe acea somptuoasă arca a lui Noe care este *Istoria* lui G. Călinescu!”.

Fără să evite impresionismul, ca formă de largă empatie și comprehensiune a operei, criticul e adeptul simplității în captarea aparențelor și profunzimilor creației literare, între vibrația ideilor și acoladele afective stabilindu-se un echilibru indiscutabil, căci Valeriu Cristea, critic de o „modestie provocatoare” (Alex. Ștefănescu) este, fără nici un dubiu, un adept al criticii de identificare, fascinat de relații, corelații și afinități între opere literare, dar și de comuniunea empatică dintre cititor și operă. Reveria asupra reliefului textului nu exclude, însă, judecata de valoare fermă, nici etica actului critic, mereu dator să întreprindă situații axiologice, să sancționeze impostura estetică, să sesizeze fisuri, anomalii sau precarități valorice. Se mai poate remarca predilecția/pledoaria criticului pentru o literatură a valorilor umanului, caracterizată de complexitate afectivă și lipsită de mistificări și sofisticări conceptuale, căci criticul este, de fapt, un mediator, o instanță a lecturii autorizate capabilă să furnizeze sensuri, alianțe, punți de comunicare valide între cititor și operă, favorizând „redescoperirea cititorului”, cu concursul unui demers hermeneutic bazat pe intuiție, atenție la detaliu, elevație spirituală, un demers care își asumă febrilitatea existenței, căldura vieții, fragmentarismul lumii ce nu se lasă decantat decât printr-o atentă, subtilă artă a comprehensiunii sensurilor. După *Interpretări critice* (1970), *Tânărul Dostoievski* (1971) și *Pe urmele lui Don Quijote* (1974), criticul e atras de literatura veche, configurând, în *Introducere în opera*

lui Ion Neculce (1974), un portret veridic al cronicarului, regăsind umanul, cu toate laturile și dimensiunile sale, într-o lectură minuțioasă, în care imaginea omului, relieful operei și contextul epocii sunt desenate cu rigoare și apetență a valorizării superioare a documentului. Biografia autorului *Demonilor*, restituită minuțios în *Tânărul Dostoievski* (1971), plasează accentul asupra dilemelor și incertitudinilor scriitorului, într-un portret ce luminează zonele de umbră ale vieții și operei, circulația personajelor, rețeaua de sensuri ale operei de tinerețe.

Dicționarul personajelor lui Dostoievski, I-II (1983 – 1992) e o construcție critică singulară, ce frappează prin monumentalitate, prin fervoare metodică a explorării unui univers epic de o complexitate covârșitoare, personajele reprezentând, de fapt, căi de acces simbolice spre nucleele generative ale operei lui Dostoievski, în timp ce „registruul lecturii critice variază de la pura descripție la comentariul analitic de adâncime și reflecția metafizică pe marginea marilor teme ale gândirii dostoievskiene. Nu lipsesc referințele critice fundamentale cu privire la receptarea fenomenului dostoievskian în spațiul cultural european al secolului al XX-lea” (Cornel Moraru). Lectura este, astfel, orientată dinspre biografie spre operă, într-o abordare pluriformă, ce beneficiază de un discurs critic clar, pur, înzestrat cu expresivitate și plasticitate. În *Despre Creangă* (1989) criticul descoperă un „filon al cruzimii” în opera autorului *Amintirilor din copilărie*, operă dominată de oralitate, substrat mitic și folcloric, dar și tentație a recuperării cu obiectivitate a referențialității lumii. Povestea lui Ivan Turbincă e interpretată în spectru parodic, în timp ce în alte creații sunt explorate sensurile și formele cruzimii, cu diverse nuanțe și reverberații etice (*Amintiri din copilărie*, *Dănilă Prepeleac*, *Povestea porcului*).

Domeniul criticii (1975) și *Alianțe literare* (1977) sunt cărți definitorii. Principiul „alianțelor literare” se referă la consubstanțialitatea dintre „domeniul criticii” și domeniul literaturii, critica având unele valențe creatoare, în măsura în care „sfera criticii literare e în funcție de raza lecturii”, relevante fiind ideile și ipotezele critice integratoare, erudiția, pasiunea examinării unor detalii, absența detașării și voluptatea redescoperirii unor opere în aparență „clasate”. Exemplare în acest sens sunt paginile despre Duiliu Zamfirescu (precursor al romanului „total”), Hortensia Papadat-Bengescu, Marin Preda, Augustin Buzura, Ștefan Bănuțescu, Nicolae Breban, Sorin Titel, D. R. Popescu. În *Alianțe literare* remarcabile sunt aprecierile despre satira la I. L. Caragiale (*Satiră și viziune*), la Tudor Arghezi (*Satiră și purificare*) și Jonathan Swift (*Orgoliul satirei*). O carte de referință este *Spațiul în literatură – forme și semnificații* (1979), o carte ce se dispensează de referințe conceptuale sau de repere teoretice, scrisă într-un stil destins, eseistic, în care criticul optează pentru o poetică a fragmentului, tematizând imaginarul literar din perspectiva simbolismul spațial, prin inventarierea de teme, motive și personaje: „Sub forma unor fișe de lectură, ca într-un jurnal, sunt consemnate idei, comentarii scurte, observații morale și filosofice sub forma unei incursiuni neîntrerupte în toată literatura lumii, de la textele biblice sau folclorice la marii scriitori europeni din toate timpurile: Homer, Dante, Shakespeare, Rabelais, Goethe, Jean Paul, Dostoievski,

Cehov, Tolstoi, Kafka etc. Nu lipsesc desigur marii scriitori români, de la Eminescu la Arghezi și Marin Preda. E un exercițiu de totalizare critică lipsit de prejudecăți, în răspăr chiar cu teoriile bine cunoscute ale unui Bachelard sau M. Blanchot.” (Cornel Moraru). „Spațiul închis” și spațiul deschis” sunt cei doi poli ce structurează orizontul imaginarului spațial, fiind identificate o serie de imagini spațiale ce se raliază uneia sau alteia dintre aceste două dominante originare, existând scriitori ce valorifică, uneori în aceeași creație, ambele situații spațiale.

Fereastra criticului (1987) reflectă o deschidere a orizontului lecturii, considerându-se că „țara literaturii este vastă” criticul transgresând chiar limitele acesteia, prin propensiunea spre latura etică a operei, căci „judecata etică devine parte integrantă a judecății estetice, iar revelația critică se confundă mai degrabă cu poezia immanentă a eticului decât cu sentimentul desăvârșirii formale a operei. În permanență există o glisare (în actul critic) între planul ficțiunii și cel al realității” (Cornel Moraru). În *Dicționarul personajelor lui Creangă* (1995; 2000), sunt identificate 151 de personaje în *Amintiri din copilărie* și 189 de personaje în povești și povestiri, criticul elaborând, pentru fiecare personaj câte o fișă biografică detaliată, creația fiind percepută ca document biografic, nu ca produs de ficțiune, personajele fiind, totodată, privite din perspectivă etică. Talentul epic al criticului e valorificat în *După-amiaza de sâmbătă* (1988) sau *Bagaje pentru paradis* (1997), cărți de proză confesivă, a căror tectonică narativă poliedrică are înfățișarea unui palimpsest alcătuit din mai multe straturi ale memoriei subiective.

După-amiaza de sâmbătă (1988) e o „ficțiune autobiografică” (Ioan Holban), fundamentată pe toposul călătoriei în trecut, o călătorie în care fiorul thanatic este perceput ca „ștergere de sine”, într-o reevaluare a adevărului trăirii, al locuirii și al rostirii, expusă mai ales sub forma unei simbolistici a spațiului protector și a timpului regăsit, dar și sub tutela ocrotitoare și privilegiate a figurii materne. Valeriu Cristea surprinde aici, amalgamul de detalii al cotidianului, o mixtură de mici dureri, suferințe, frivolități, de gesturi și fapte minore, în care se regăsește însă palpitul vieții imediate, a surprinderii afectivității în toată căldura și amplitudinea sa, în toată gama sa diversă de trăiri și de imagini ale sufletului, cartea caracterizându-se printr-o „mare inteligență a sufletescului” (Nicolae Manolescu), dar și printr-un simț acut al dezbaterii morale sau ideatice, dezvăluindu-se, astfel, intimitatea universului mărunț, a cotidianului anost, banal în aparență, în care se regăsesc frânturi de idealitate, fragmente și irizări ale oniricului.

Critic cu o susținută activitate foiletonistică, Valeriu Cristea are totodată „vocația sintezei și a cercetării critice laborioase. Tot timpul încearcă să depășească fragmentarismul la care e condamnat cronicarul literar prin studii de întinse suprafețe critice, ocupându-se în egală măsură de clasici români sau străini, cu un apetit constant de construcție care se manifestă în creștere de la o etapă la alta a activității sale.” (Cornel Moraru). Un critic ce se simte bine în preajma valorilor sigure, a capodoperelor, Valeriu Cristea se distinge și printr-un apetit al edificării unor studii ample, depășind fragmentarismul foiletonismului.

Claudiu KOMARTIN

Un martor uitat

A trecut complet neobservată împlinirea, pe 3 februarie, a două decenii de la moartea Florenței Albu. Poeta și memorialista saizecistă s-a născut în Floroaica (județul Călărași), pe 1 decembrie 1934. Fiică de țărani înstăriți, „chiaburi” (după terminologia preluată de la sovietici începând cu 1948), fiica lui Ion și a Mariei Albu are de suferit de pe urma etichetei incriminatoare: tatăl său este trimis la Canal, iar tânăra Florența trebuie să depășească piedicile pe care sistemul comunist i le așază-n cale: după absolvirea cursurilor liceale în București, la „Gheorghe Șincai” (1952), este exclusă din Uniunea Tineretului Muncitoresc și nu-și poate da examenul de intrare la Facultatea de Istorie. Lucrează la Fabrica Adesgo (ironic, la numai câțiva pași de liceul pe care îl terminase) ca „ucenică spre calificare”, însă reușește în cele din urmă să se înscrie la Facultatea de Filologie, urmând în paralel cursurile Institutului „Mihai Eminescu”, unde ajunge în primul an de după desființarea Școlii de Literatură. Absolventă în 1957, i se refuză debutul în volum și este, vreme de șase ani, șomeră (din cauza „originii sociale nesănătoase”), având sporadice colaborări gazetărești.

Debutează într-un an nu chiar strălucit pentru poezia românească, 1961 (dar care venea, ce-i drept, după debutul din '60 ale lui Nichita Stănescu, Cezar Baltag și Ilie Constantin), în colecția „Luceafărul” a Editurii pentru Literatură, cu volumul *Fără popas* (cu o prefață de Maria Banuș), urmat de o carte de reportaje (1962) ce îi facilitează intrarea în sistemul oficial al revistelor literare – lucrează la „Scânteia Tineretului” și apoi, vreme de treizeci de ani (1965-1995), la „Viața Românească”.

„A trebuit ca Florența Albu să publice vreo cinci volume de versuri înainte de a-și găsi vocea proprie”, își începe Ion Pop capitolul despre poetă în *Poezia românească neomodernistă* – acestea ar fi, pe lângă debutul deja amintit, *Intrare în anotimp* (1964), *Fata Morgana* (1966), *Măști de priveghi* (1968) și *Himera nisipurilor* (1969). În poezia acestei perioade se ghicesc temele și locurile comune ale literaturii cultivate de primul val 60-ist, în special de personalitățile feminine cele mai vizibile ale perioadei, Ana Blandiana, Gabriela Melinescu și Constanța Buzea. Atmosferă elegiacă, regim himeric al viziunii, naivități și candori specifice vârstei, dar și momentului istoric și literar.

Cu timpul, Florența Albu se deplasează către o perspectivă de mai apăsată neliniște, apropierea destul de convențională de Bacovia („O, iarăși mi-e urât și trist”, scrie într-un poem din această perioadă, iar într-un volum din 1988 are un text intitulat chiar „Orașul Bacovia”) fiind asumată de un spirit care poartă traumele și angoasele unei tinereți în care a îndurat cât pentru o viață-ntreagă. Universul poetic se lărgeste și se nuanțează, candorile începutului fiind înlocuite de o conștiință a înstrăinării și a inadapării.

Temperament atrabil, sobră până și în anxietate, Florența Albu dezvoltă un sentiment al stagnării, al purgatorului pe care subiectul său poetic îl traversează:

„Nu, nu e frig. Nici cald. Nici / Soare. Nici frumos, / Și nici urât de tot. Nici vechi. / Nici ceasuri palpitate. / Și nici tristeți mortale”, iar la finalul unui poem intitulat „Artă poetică”: „Să păstrăm un moment de reculegere – spun. / Și păstrăm un mileniu de reculegere”. Este al doilea moment al operei sale poetice, care începe cu *Austru* (1971) și merge până la *Kilometrul Unu în cer* (1988), trecând prin alte zece cărți de poezie, printre care *Elegii* (1973), *Umbra arsă* (1980), *Epitaf* (1981), *Terase* (1985) sau *Efectul de seră* (1987).

Deosebit de prolifică, Florența Albu este și o poetă inegală, rămânând poate și din cauza abundenței editoriale o scriitoare subestimată, iar literatura sa rămâne într-un secundariat și după 1989, perioadă în care mai publică *Anno Domini* (1991), în care își strânge poemele „de sertar” dintre 1970 și 1989, un jurnal din aceeași perioadă, *Zidul martor (1970-1990)* (1994) și încă trei volume de poezie noi, dintre care cel ce merită amintit în primul rând, pentru că realizează o mutație importantă în orizontul poeziei sale (ce recuperează acum ipostaza de *poeta vates*), fiind *Aurolac* (1997), apărut (spiritul epocii!) la distanță de mai puțin de un an de la albumul cu același titlu al trupei Sarmalele Reci. „Nici un alt poet român nu s-a apropiat atunci de realitatea imediată, cu o voce răvășitor demascatoare a noilor stări de lucruri, în consecința dubioaselor «evenimente» ale Revoluției puse tot mai frecvent între ghilimele”, notează Ion Pop în masiva sa istorie apărută în 2018. Iată o relevantă mostră din această poezie deziluzionată și lipsită de indulgență: „Aceeși muzică / aceeași mahala / de Orient – de Occident / același Nastratin plimbându-și / fală și mizerie / lehamite și foame laolaltă / același spirit dedulcit la lene / ori băscălie veche / același joc pe loc – / nisip istoric / hulă măcinare / același pas pe loc pe loc pe loc...” („Pas pe loc”).

Antologia foarte selectivă *Austru* (1999), cuprinzând mai puțin de o sută cincizeci de texte, este ultima carte a Florenței Albu, care se stinge la spitalul Fundeni și a cărei operă nu a mai cunoscut în cei douăzeci de ani care au trecut nici o reeditare. E realmente păcat, nu doar de texte poetice din care se poate alcătui oricând o antologie suplă care să o arate ca pe un poet veritabil, ci poate mai ales de *Zidul martor*, carte de aproape 500 de pagini despre care Olga Ștefan, care nu împlinise doisprezece ani la începutul lui 2000, vorbea de curând cu entuziasm, întărindu-mi încrederea în actualitatea și puterea confesivă a acestui volum-document și la posibila redescoperire a autoarei sale de către generația ce are astăzi vârsta pe care Florența Albu o avea când începea să îl scrie.

Zidul martor radiografiază sminteala totalitară („O minte dementă, un sistem întreg pare că ne programează și ne interzice, după voie”, scrie într-un loc), greutățile, apăsarea și frica, cenzura, marile lipsuri ale populației, demolările de după 1977, urâtenia Bucureștiului ciuntit, cultul personalității lui Ceaușescu, Securitatea, distrugerea satului românesc, inundațiile, dar și compromisurile, jocurile de putere și obscenitatea generală a „scenei literare” din deceniile opt și nouă ale secolului trecut, mediu nu mai puțin mizerabil și zadarnic decât cel al prezentului, dar croit diferit într-o lume totalitară ce poate fi înțeleasă mai corect inclusiv prin intermediul acestei cărți mărturisitoare.

Alexandru RUJA

Eugen Todoran și critica fenomenologică¹

Ideile fundamentale pe care se va construi exegeza critică asupra operei lui Eminescu, Maiorescu și Blaga este de găsit încă în studiile de tinerețe ale lui Eugen Todoran. Critica fenomenologică practică de Eugen Todoran, prin coborârea spre straturile geneze ale operei literare, înseamnă nu doar o continuare pe filonul criticii maioreseiene, ci chiar o transcendere a acesteia spre alți parametri estetici și trasee hermeneutice. Nu o dată, Eugen Todoran afirma că opțiunea sa în domeniul exegezei critice este pentru o critică literară axiologică prin obiect și fenomenologică prin metodă. Nu a practicat critica de întâmpinare, nu a făcut critică publicistică, a rămas retras în lumea marilor spirite, a operelor consacrate, cărora le-a aplicat, însă, o nouă modalitate de interpretare. Nu a fost atras de critica consacrată fenomenului literar în desfășurare pentru că formația sa, încă din anii studenției, mergea mai mult spre teoria fenomenului literar, generat, mai ales de operele consacrate.

Secvențe biografice. Născut la Cornești, în județul Mureș (n.21.XI.1918, – m. 9.VIII.1997, Timișoara) Eugen Todoran face școala primară la Cluj în clasele de aplicație de pe lângă Școala Normală (1925-1929) și urmează cursul inferior la Liceul Militar din Târgu Mureș (1929-1933). După un an de întrerupere, a urmat Liceul Grăniceresc „G. Coșbuc” din Năsăud (1934-1936), iar ultimele clase la Liceul „Al. Papiu Ilarian” din Târgu Mureș (1936-1938), unde și-a luat bacalaureatul în iunie 1938. A studiat la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din Cluj, mutată în 1940 la Sibiu (1938-1942). Obține licența, cu mențiunea *cum laude*, în specialitatea *Istoria literaturii române și estetică*, cu teza *Hyperion, demonic*, sub conducerea lui D. Popovici. În perioada studenției a îngrijit revista „Curțile dorului”, alături de Radu Stanca (redactor responsabil), Ovidiu Drimba, Ion Maloș-Râpeanu. Eugen Todoran publică aici articolele *Eminescu: suflet și natură* și *Geniile romanțate*. Majoritatea colaboratorilor de la această revistă vor forma Cercul Literar, după mutarea Universității din Cluj la Sibiu.

Activitatea literară de tinerețe. Eugen Todoran a publicat primul articol, intitulat *Titu Maiorescu*, în revista *Ghiocelul* (nr. 3), revistă a Societății de lectură „Junimea” — Teiuș, care a apărut la Târgu Mureș.² Revista se dorește un loc de manifestare literară a tinerilor din școli, o tribună de afirmare a talenților din rândul elevilor. Într-un articol de început (semnat I. Timiș — care era președintele Societății) se adresează o entuziastă și încurajatoare chemare tinerilor din școli. „Veniți cei tineri de pe băncile școlii, veniți cu sufletele voastre curate, cu dorul vostru de viață și cu tot elanul tinereții voastre; veniți să aprindeți la altarul idealurilor mărețe, al cugetelor curate și al conștiințelor neîntinate,

facla care va lumina drumul vostru prin întunericul viitorului ce vă așteaptă.[...] Fiți încrezători în puterea voastră de muncă și nu descurajați dacă rezultatele străduințelor voastre nu vor fi dintre cele mai strălucite. [...]”

Este important de consemnat adevărul, realul debut (deci, primul articol publicat), odată pentru o informație corectă de istorie literară, apoi, în cazul lui Eugen Todoran, pentru că nu este vorba despre orice articol cu care debutează încă din vremea studiilor liceale, ci de unul care dă seama despre conduita culturală a celui care va deveni, în timp, unul dintre cei mai importanți exegeți ai lui Maiorescu și Eminescu. Publicând primul său articol în presa școlară, elevul de la Liceul „I. Papiu Ilarian” din Târgu Mureș avea structurată opțiunea pentru marile valori ale literaturii noastre, pe care și-o va întări și desăvârși prin studiile universitare.

Articolul se intitulează simplu: *Titu Maiorescu*. Are un motto din Nicolae Iorga: „Poporul nostru pentru a trăi în viitor, trebuie să capete conștiința trecutului său.” De la început îl numește pe Maiorescu „cel mai limpede și mai adânc cugetător”, care, începând de pe la 1864, „a predominat, cu figura sa olimpică, întreaga cultură românească”. Din felul în care dezvoltă articolul, numai pe idei esențiale, fără digresiuni inutile, se poate observa că liceanul a citit în cea mai mare parte opera lui Maiorescu. Este surprinzătoare siguranța cu care afirmă rolul lui Titu Maiorescu în modernizarea României, „odată ce s-a întors din Apus cu o vastă cultură”. Într-o revistă a liceenilor, care urmărea o anumită adresabilitate și avea o structură de almanah, nu se putea publica articole extinse. De aceea și articolul lui Eugen Todoran este relativ scurt. Amintește, în continuare, despre raportul etnic — estetic în concepția lui Titu Maiorescu, despre specificul național și adevăr. Acuză de cosmopolitism asupra lui Titu Maiorescu nu se susține. „În acea epocă în care etnicul se confunda cu esteticul, el care recunoștea superioritatea culturii străine, era acuzat de cosmopolitism, învinuit că nu ține seamă de factorul național în creația artistică. Titu Maiorescu nu numai că a afirmat că el este cel mai mare apărător al ideii naționale, dar chiar era pentru «accentuarea specificului național», însă el voia să încadreze etnicul în limitele adevărului științific. Principiul fundamental al lui Titu Maiorescu era naționalismul în marginile adevărului.”

Citează cunoscuta apreciere, după care „Pentru noi, patriotismul nu putea fi identic cu imperfecțiunea și o lucrare slabă nu merită lauda prin faptul că e românească”. Liceanul, exersându-și vocația de critic, insistă asupra teoriei lui Maiorescu referitoare la valoarea estetică, la aprecierea unei opere numai după „legile frumosului”. Pornind de la studiul *Despre scrierea limbei române*, Eugen Todoran dezvoltă și sistemul maioreseian despre limbă, amintind și polemicile avute (Hașdeu, Cipariu, Laurian, Massim). „Pentru readucerea limbii noastre literare la izvorul cu apă vie a limbii populare, Titu Maiorescu a stabilit un sistem ortografic, fonetic, după care limba evoluează după anumite legi normale de care nu voiau să țină seama purității și etimologității ardeleni

care socotesc limba ca o figură geometrică, pe care o tăiau și transformau după bunul lor plac.”³

Încă din articolul *Cultura națională*⁴ se poate observa consecvența tânărului autor pe o direcție culturală, ce va fi dezvoltată și aprofundată în studii viitoare. Pe urmele lui Blaga sunt amintite „categoriile organicului” (pământ, grai, tradiție, credință), ce formează „matca stilistică” în care se va modela cultura. Și tot într-un articol de început — *Misticismul mioritic în creația culturii*⁵ — Eugen Todoran prefigurează teoria despre mit („Miturile sunt întâile manifestări ale unei culturi și desprinse din matca stilistică a unui popor, poartă pecetea determinantelor, «categoriilor abisale»...”), concept larg integrator, prin care se va analiza opera lui Eminescu⁶ și Lucian Blaga⁷, exegeze critice care au schimbat perspectiva de evaluare a operei celor doi poeți.

Colaborarea la Revista Cercului Literar. Eugen Todoran este între semnatarii scrisorii către E. Lovinescu, scrisoare definită și recunoscută mai târziu drept un adevărat *manifest* literar. La atacurile virulente din presa vremii împotriva tinerilor semnatori ai manifestului, primul care răspunde este Victor Iancu în articolul — *În cheștiunea noiei mișcări estetice din Ardeal. Ce este Cercul literar din Sibiu?*⁸ Nu analizăm acum și aici în totalitate articolul, dar observăm că Victor Iancu face câte o scurtă caracterizare cerchiștilor. A fost, de fapt, singurul cadru didactic care a semnat manifestul (era atunci asistent universitar).

Având în vedere preocuparea și rolul membrilor *Cercului Literar* din acea vreme, Victor Iancu îi împarte în patru grupuri: *teoreticieni, poeți, prozatori și prieteni* și le analizează activitatea nominalizându-i pe fiecare. Eugen Todoran este inclus la teoreticieni, fiind primul despre care vorbește Victor Iancu. „În cercetările lui intră o anumită activitate critică având tendința de a se ridica la probleme de studiu. Într-un asemenea spirit a publicat studii largi despre Rebreanu și Voiculescu în *Revista Fundațiilor Regale*, pregătind acum o expunere despre evoluția poeziei noastre lirice. În afară de *Revista Fundațiilor Regale* a colaborat la periodicul studentesc *Curțile dorului* din Sibiu, la *Universul literar*, la *Pagini literare* și la *Transilvania*, unde în numărul din urmă semnează o judicioasă recenzie despre *Antologia ideologiei junimiste* de E. Lovinescu. Spirit înzestrat cu o frumoasă cultură literară, în Eugen Todoran se îmbină pasiunea studiului cu reflexiile unui suflet artistic. Ca o notă particulară în mediul ardelean, trebuie amintită aversiunea sa față de formele *culturalului*, atât de frecvente în acest climat.”

Victor Iancu avea capacitate disociativă și putere de a concentra în câteva trăsături elementele esențiale ale unui portret. El observă cultura literară a lui Eugen Todoran ca și o altă trăsătură, care va fi dominantă în întreaga activitate de exeget al literaturii, aplecarea spre valoarea estetică. Ea vine dintr-o plasare tot pe linie maioreșciană, pe care au avut-o toți cerchiștii, dar Eugen Todoran duce în modernitate critica maioreșciană, dincolo de punctul atins prin activitatea lui Lovinescu.

Tot în succintul portret intelectual făcut de Victor Iancu găsim o trăsătură care s-a evidențiat încă din această perioadă a tinereții creatoare a lui Eugen Todoran și anume capacitatea de a se mișca lejer pe dimensiunea ideilor generale, într-o perspectivă filosofică asupra literaturii. Trăsătura se va regăsi în toate studiile publicate de Eugen Todoran în *Revista Cercului Literar*: *Kant și pacea eternă*⁹; *Cogito în filosofia lui Husserl*¹⁰; *Tendințe în evoluția literaturii*¹¹; *Hyperion, demonic*¹².

Eugen Todoran și-a conturat din tinerețe spiritul critic, având analize tăioase, atitudine critică fermă chiar față de opera unor scriitori importanți sau doar în vogă atunci. Aplecarea spre critica fenomenologică este de observat încă în articolele și studiile din perioada tinereții. Spirite înclinate spre generalizări de ordin filosofic, criticii de la *Cercul Literar* discutau problemele literaturii dintr-o perspectivă largă, integratoare. Viitorul literaturii, tendințele în literatură, relaționarea literaturii cu literatura europeană îi preocupa într-un grad înalt. Apetența pentru actul critic de profunzime, pe palierul filosofiei implicată în opera literară când aceasta o conține, s-a definitivat în această perioadă a tinereții studențești de la Cercul Literar. Nu rareori Eugen Todoran vorbește despre acest tip de critică, critica de tip fenomenologic mai apropiată de suportul filosofic al literaturii, diferențiind-o de critica stilistică ori lingvistică. „În general, criticii de formație lingvistică refuză abordarea filosofică a operei, cu teama că ea ne duce «dincolo» de ceea ce scriitorul vrea să spună prin limbajul poetic. Ține de concepția clasică această rezervă, criticului atribuindu-i-se doar calitatea de a descoperi în text, ca «idee», ceea ce forma exprimă în mod «figurat», orice poezie nefiind, în ultimă analiză, decât o problemă de «stil». Este foarte adevărat că fără „stil» nu există «poezie», dar poezia chiar prin stilul ei deschide limbajului posibilități de expresie ce nu se pot converti în sensurile comunicării directe a ideii. Deci, *filosofie*, pe care criticul are dreptul să o reconstituie din sensurile mai profunde ale textului, nu numai decât din figurile «clasice» ale limbajului.”

Eugen Todoran analizează, în sinteză, cultura franceză și anglo-germanică pe linia deschiderilor romantice și a structurărilor clasice, prin asemănări și deosebiri între cele două tipuri de cultură, care, fără îndoială, au marcat în mod esențial destinul culturii europene, deci, și pe cel al literaturii române. *Tendințe în evoluția literaturii* nu este un studiu de prognoză, ci unul de hermeneutică literară cum de altfel ar trebui să fie orice încercare de a desluși viitorul unei literaturi. Ca exeget al literaturii care vede mișcarea literară și prin fundamentele ei filosofice, Eugen Todoran rămâne circumspect pentru un răspuns tranșant privitor la viitorul literaturii.

Ca manifestare liberă a actului creator literatura nu poate fi prognozată prin închiderea ei în formule. „Ajunși cu expunerea aici, ne-am putea pune întrebarea: din sintezele observate în evoluția ideologiei literaturii noastre, în ce fel se prefigurează viitorul ei? Care va fi formula viitorului? Iată întrebarea la care se poate răspunde mai puțin, pentru că nota timpurilor noastre

este tocmai tendința de descătușare din orice formulă. Crizele prin care a trecut de atâtea ori conștiința europeană, ne-au întărit în convingerea că o formulă nu se poate aplica niciodată cu strictețe. „[...] Dacă în toate culturile există tendința de a se impune același fel de a gândi și a scrie, nu e mai puțin adevărat că fiecare popor interpretează într-un fel propriu formulele generale. Pe de altă parte aceste formule, chiar în culturile care le acceptă cu preferință, cum este clasicismul pentru francezi și romantismul pentru germani, se dovedesc până la urmă neîncăpătoare unei largi posibilități de creație, încât aceleași crize ale conștiinței europene au dat clasicismului altă concepție decât simpla reducere la metodă, la formă, iar romantismul la obiect, la fond.”¹³ Argumentarea lui Eugen Todoran trece pe tărâmul teoriei estetice vizând axiologia și se hrănește din ideile lui Husserl și Hegel. La care se adaugă teoria despre valoare și impersonalitatea în artă susținute de Maiorescu. Studiul lui Todoran are și un caracter polemic prin noutatea ideilor și traseul argumentelor.

Dacă fiecare popor interpretează și reface formulele generale prin specificul său, nu înseamnă că acest specific este neapărat doar rural sau popular. Este ideea pe care o susține într-o concluzie a studiului tânărul teoretician și critic literar de la Cercul Literar, în consens cu argumentele altora din această grupare. „În literatura română, generațiile postmaioresciene încearcă și ele o asemenea experiență între romantism și clasicism. Pe drumul adâncirii romantice în obiect, tendința neoclasică descoperă expresia obiectivă a *adevărului* pe care Maiorescu îl considera fond al culturii, acel *spirit al poporului*, însă numai în măsură ce el este obiect al unui act dezinteresat, adică *valoare estetică*. Este tendința care încearcă și în literatura noastră o nouă sinteză între fond și formă prin soluția dată problemei obiectului și a metodei, tendința de a da fondului romantic formele artei clasice, elementelor originare ale *spiritului* nostru, formele culturii majore. Romantismul german ne-a obișnuit să înțelegem prin *spiritul poporului* o sumă de producții populare, de aspecte rurale. Dar *specificul* nu implică numaidecât popularul, ruralul. În structura fondului culturii noastre intră deopotrivă elemente de natură urbană.”

Felul în care Eugen Todoran dovedește că are capacitatea, încă din această perioadă a formării intelectuale, să discute la nivelul conceptelor generale, care reprezintă marca filosofiei, se observă bine în studiul *Kant și pacea eternă*. Nu doar o lectură amănunțită a operei lui Kant dar și o poziție de analiză critică se poate observa fără dificultate la tânărul studios de atunci. Pornind de la *Spre pacea eternă*, trece prin *Critica rațiunii pure*, *Critica rațiunii practice* și *Întemeierea metafizică a moravurilor*, pentru a discuta despre morală, moralistul politic, lumea fenomenală, libertate, formele sensibilității, despre progres („Pentru Kant adevăratul progres este indicat de parcursul rațiunii de la starea naturală a omului până la perfecțiunea morală”), societate civilă, etc. Încercând să extragă cât mai exact sensurile teoriei lui Kant despre pacea eternă, despre război, drepturi și libertăți, Eugen Todoran afirmă, readucând în

atenție, rolul covârșitor al culturii: „Realitatea ne poate dovedi că oricât ar fi civilizația de dezvoltată, slăbirea culturii provoacă un regres al moralității, o limitare a rațiunii la întrebuintarea ei particulară care întoarce omul de pe drumul libertății. Pacea eternă ar fi posibilă numai când rațiunea s-ar elibera total, când cunoașterea numenală ar fi integrală, iar istoria ar avea cursul unei linii drepte care să mențină toate popoarele în stare de perfecțiune morală.” Nu un adevăr al afirmațiilor este de evidențiat aici (pentru că alte teorii din filosofie vor veni cu «adevărul» lor), ci flexibilitatea gândirii tânărului critic de la Cercul Literar. El urmărește logic teoria lui Kant despre pacea eternă, dar își formulează propria concluzie referitoare la pragmatizarea acestui concept pentru un timp oarecare, care este dificil de închipuit că va veni vreodată. „Prin succesiunea generațiilor nu e posibilă o întâlnire a drumurilor tuturor popoarelor într-un loc fericit care să înceapă vârsta de aur a omenirii, adică istoria nu va putea cuprinde omenirea în totalitatea ei. Până când se va produce o catastrofă cosmică prin care să se niveleze istoria universală o ruptură care să ridice unele popoare și să coboare altele, ele își vor urma drumurile paralele până la un punct infinit pe care succesiunea generațiilor niciodată nu-l va ajunge pentru ca să întregească totalitatea prin care rațiunea va putea desăvârși condiția umană sub semnul moralității, încât noi, un inel scurt în lanțul istoriei universale, nu putem vedea infinitul care va aduce pacea eternă decât simbolizat printr-un cimitir.”

Cunoașterea și cercetarea filosofiei îl va ajuta pe Eugen Todoran în activitatea de exegeză a literaturii române, mai ales la scriitorii a căror operă implică un fundament filosofic. De aceea în perioada de tinerețe de la Cercul Literar el va fi interesat de orice lucrare care îl putea duce în proximitatea unei mai clare înțelegeri a resortului filosofic. Iar studiile amintite mai înainte, din *Revista Cercului Literar* au la bază o discuție pe concepte și structuri filosofice. Pornind de la recenzarea cărții lui Gaston Berger — *Le cogito dans la philosophie de Husserl* (Paris, 1941) — Eugen Todoran discută, de fapt, despre filosofia lui Husserl, fiind interesat, în primul rând, de fenomenologie. Încearcă să clarifice și să-și clarifice elemente esențiale din filosofia lui Husserl, discutând despre fenomenologie („Logica nu se poate scoate din psihologie și pe de altă parte nu caută să derive din lumea esențelor pure realitatea faptelor. Cercetările neutre ale drumului între acestea două este *fenomenologia*. Pentru Husserl *fenomenul* nu este o aparență înșelătoare, căci nu implică gândirea unui *numen* care îi va fi corelativ, ci ceea ce se oferă privirii intelectuale, observației pure, încât fenomenologia se prezintă ca un studiu descriptiv al faptelor trăite de gândire și cunoaștere.”), despre *reducția eidetică* și *reducția fenomenologică*, despre *cogito*, despre *Subiect*, despre *ego transcendental* („Iată cea mai dificilă întrebare din filosofia lui Husserl: ce este ființa lumii, existența lui Ego?”), despre real și metafizic, despre sfera transcendentală. Eugen Todoran însuși va folosi în critica literară, în actul de exegeză literară, metoda fenomenologică, aplicată însă în sfera valorilor,

raportată la axiologie, de aceea nu este lipsit de interes modul cum încheie studiul despre filosofia lui Husserl. Eliminarea prejudecăților, fixând ca punct de plecare doar opera și nu alte opinii emise deja, în apreciere menține linia echilibrată a judecății critice. „Husserl s-a ferit de a face o «filosofie din punct de vedere» întemeiată întotdeauna pe prejudecăți, care, de fapt, sunt cauza confuziei valorilor. Privind obiectul printr-un anumit punct de vedere, și nu prin intenționalitatea care îl constituie, însemnează a-l confunda cu alte valori. Husserl vrea să plece de la ceea ce se găsește înaintea tuturor punctelor de vedere, de la ansamblul care se oferă intuiției înaintea oricărei teorii, nelăsându-se orbit de prejudecăți. Faptul își păstrează importanța lui pentru cercetările manifestărilor spiritului, căci este bine cunoscut astăzi, pentru oricine, că prejudecățile, care nu sunt decât judecăți false, nu pot constitui temeiul unei culturi.“ Dacă Eugen Todoran a reușit de-a lungul timpului să dea originale exegeze critice pe opere valoroase, despre care s-a scris mult (ar fi suficient să amintim pe cele referitoare la Eminescu și Blaga) este și pentru faptul că nu s-a lăsat atras niciodată în mreaja prejudecăților, care, cum însuși spune, sunt, de fapt, false judecăți, care „nu pot constitui temeiul unei culturi“.

Studiul *Hyperion, demonic* arată arealul cultural larg pe care se mișcă Eugen Todoran, dinspre critica literară spre filosofie, dinspre mitologie spre cosmologie. Discuția supra geniului, ca idee fundamentală în poemul *Luceafărul*, pornește de la romanticii germani, pentru care geniul este o „făptură înzestrată cu puterea supraomenească de a sparge marginile lumii pământești“. Demonismul lui Hyperion nu ar consta atât într-o revoltă împotriva Divinității (cum îndeobște rezultă în romantism prin imaginea demonului și titanului), cât, mai ales, într-o încercare de «îndumnezeire», prin scuturarea de «reziduurile htonice», de tot ceea ce ține de lumea pământească. Hyperion ar fi, deci, „Nu un Satan în luptă cu Divinitatea, ci un demon în luptă cu natura proprie. [...] Prin dependența lui Hyperion de Dumnezeu, singura lui existență posibilă este nemurirea, de aceea demonicul din structura geniului prilejuiește o dramă prin care el e înclinat să dorească imposibilul. În creație constă puterea lui Dumnezeu și dezlegând pe Hyperion de nemurire, prin negarea creației din structura lui, ar însemna că El se neagă pe sine însuși.“

Studiul *Hyperion, demonic* stă la baza amplei monografii a operei eminesciene, publicată mai târziu. Deși elaborat în coordonarea lui D. Popovici, ideile sunt din *Daimonion* de Lucian Blaga, unde filosoful culturii vorbea de mit și gândire, oameni demonici, demonicul ca fatalitate, interpretări ale demonicului, demonicul și filosofia culturii. În capitolele despre *Luceafărul* (*Luceafărul — simbol și alegorie*) și despre demonism și titanism (*Demonul și titanul*) din ampla exegeză de mai târziu — *Eminescu* (1972) — Eugen Todoran va cizela interpretarea privind demonismul hyperionic, va plasa mai larg interpretarea în viziune mitică și mai exact în contextul orientării romantice.

După *Poezia lui Eminescu* (1968) de I. Negoitescu, lucrarea lui Eugen Todoran este a

două contribuție importantă care se distanțează de perspectiva interpretării călinesciene și caută o altă cale a exegezei eminesciene. Se detașează și de Negoitescu (chiar prin unele accente polemice), deoarece Eugen Todoran apreciază că „poeziile postume concură cu cele antume într-o construcție ce continuu se zidește“ și nu pot reprezenta două planuri ori profiluri distincte. Deci, Eugen Todoran vede poezia lui Eminescu într-o construcție organică, așa cum poetul însuși a conceput-o și a realizat-o și cum, în timp, acestea au fost publicate, antum sau postum. Criticul nu admite o ruptură în structura personalității poetice eminesciene (cum face I. Negoitescu: *neptunic* și *plutonic*) prin plasarea antumelor și postumelor în două «tărâmuri» diferite. Pentru că urmând metoda genezei gândirii poetice, privește „opera mai întâi nu ca expresie *finită*, ci ca un *tot interior*, niciodată găsit în întregime din *dărâmăturile viitorului* în întregul operei“. Eugen Todoran nu a intenționat să aducă ostentativ ceva nou în interpretarea operei eminesciene, cum însuși mărturisește, dar, în realitate, fără ostentație ceea ce a realizat a fost atunci ceva nou și altfel decât în celelalte exegeze. „În studiile mele nu mi-am propus să aduc numai decît, cu ostentație, ceva nou, dar noul era implicat în metoda însăși, dacă are în vedere complexitatea marilor opere literare, ce se constituie în obiecte de cercetare după metode diferite și din unghiuri de vedere diferite.[...] La Eminescu dincolo de tradiționala interpretare schopenhaueriană a poeziei lui, am opus imaginii statice și pesimiste una dinamică, implicată chiar în formația filosofică a scriitorului, provenind din hegelianism, într-o alternare a metafizicii cu dialectica, surprinsă în sensurile mai profunde ale simbolurilor poetice.“¹⁴

Originalitatea lucrării lui Eugen Todoran este evidentă și prin accentul pus pe funcția filosofică a metaforei în interpretarea poeziei eminesciene și nu pe o filosofie poetizată. Descifrarea felului în care se organizează conceptele gândirii poetice urmează un drum ce este propriu descoperirii imaginilor poetice și nu de evidențiere a procesului de elaborare a conceptelor. Ideile din ultimul capitol al lucrării (*Eminescu*, 1972) — *Structura poeziei și fenomenologia poeticului* — sunt reluate printr-o dezvoltare mai adâncă a interpretării în studiul *Eminescu sau geneza gândirii poetice* din volumul *Secțiuni literare*¹⁵. Cercetarea operei eminesciene se întregeste cu sinteza viziunii mitice din *Mihai Eminescu — Epopeea română*¹⁶, care dezvoltă capitole din volumul *Eminescu*. Raportul poezie — filosofie este clarificat de Eugen Todoran pentru o bună înțelegere nu doar a suportului filosofic pe care îl are poezia eminesciană, dar și a încărcăturii filosofice pe care poezia o conține. Există o filosofie a poeziei fără ca să se substituie una alteia, după cum conceptele fundamentale ale poeziei eminesciene — univers, lume, viață, moarte, natură, devenire, unitate, infinitate, absolut, timp, spațiu, istorie, creație, nimic, geniu, etc. — sunt și ale gândirii raționale, dar în poezie acestea își revelează sensurile după o logică poetică „prin substituirea lor cu ideile-imagini“, nu după logica rațiunii obișnuite. Perspectiva de lucru a lui Eugen

Todoran în actul de exegeză și de înțelegere a poeziei lui Eminescu este aceea de descoperire a *genezei gândirii poetice*. „Dacă ar fi să definim metoda potrivită unei astfel de priviri a operei lui Eminescu, am putea-o numi *geneza gândirii poetice*. E o metodă care nu demonstrează problema *ideogenică*, pentru descoperirea procesului intelectual de producere a conceptelor, ci problema *imagogenică*, pentru demonstrarea procesului poetic de producere a imaginilor.“ Gândirea poetică eminesciană a dat perenitate și actualitate operei, după cum afirmă criticul, accentuând actualitatea peste timp a operei lui Eminescu. Dintre scriitorii clasici, a fost actual totdeauna Eminescu în poezie — arată Eugen Todoran — pentru că opera lui nu este doar temă, iar expresia doar vers, ci tema și versul se contopesc într-o *gândire poetică*, permanent valabilă în orice poezie.

Note:

¹ Dintr-un volum în curs de apariție: *Cercul Literar de La Sibiu: destine frânte – destine împlinite*

² Societatea „Junimea” era înregistrată la Teiuș, dar revista *Ghiocelul* a apărut la Târgu Mureș. În Târgu Mureș era redacția și administrația (la Liceul „Al. Papiu Ilarian”) și tipografia unde s-a tipărit (Tipografia Szillagyi, Piața regele Ferdinand, nr. 44.) Articolul este semnat: Eugeniu N. Todoran (la cuprinsul revistei numele este scris: E.N. Teodoran).. În numărul unu al revistei (anul I, care nu este precizat) se prezintă „Lista membrilor Societății „Junimea” — Teiuș”, inclusiv comitetul de conducere. Eugen Todoran nu este printre cei menționați în listă.

³ Eroarea de a cita articolul *Cultura națională* drept debutul lui Eugen Todoran (când ambele articole — *Titu Maiorescu* și *Cultura națională* — au apărut în *Ghiocelul*, dar în numere diferite) se datorează faptului că nu a fost consultată colecția revistei *Ghiocelul* și informația a fost luată de altundeva. Eroarea s-a rostogolit în timp și a ajuns să fie consemnată și într-o ediție care se numește „critică”: Eugen Todoran, *Scrieri*. Vol. I: *Studii și articole* (1937 — 1956), 334 p. (2016). Vol. II: *Studii și articole* (1957 — 1966), 330 p. (2017). Ediție critică, text stabilit, studiu introductiv, tabel cronologic, notă asupra ediției și bibliografie de Viviana Milivoievici; Editura David Press Print, Timișoara. Articolele și studiile au fost strânse și așezate într-o ediție pe care o putem numi, cel mult și cu o anume îngăduință, *ediție îngrijită* și nu într-o *ediție critică*, care menționează realizatoarea ediției, poate, dintr-un prea mare entuziasm venit pe filiera tinereții. O *ediție critică* din opera lui Eugen Todoran ar fi de dorit și ar fi de așteptat să se realizeze, numai că un asemenea tip de ediție este supusă altor exigențe valorice decât simpla adunare (chiar și în ordine cronologică) și tipărire a articolelor și studiilor. Documentarea pentru ediție este în multe locuri precară, preluându-se ceea ce au scris alții, fără o verificare a informației, ajungându-se la erori, cum este aceea referitoare la debutul lui Eugen Todoran. Scrisoarea către E. Lovinescu din ziarul *Viața* nu este publicată „sub pseudonimul colectiv Damian Silvestru”, cum se menționează în *tabelul cronologic*. Scrisoarea este publicată în pagina a doua a ziarului — *Viața artistică* — sub titlul ARDEALUL ESTETIC și cu subtitlul *O scrisoare către d. E. Lovinescu a „Cercului literar din Sibiu”*. La sfârșit este semnat: „Cercul literar din Sibiu” și sunt trecute următoarele nume: Victor Iancu, E. Todoran, Corneliu Regman, Damian Silvestru, Ovidiu Drimba, Ion Oană, Radu Stanca, Romeo Dăscălescu, Ștefan Aug. Doinaș etc. Nu știm

dacă mențiunea etc. aparține cerchiștilor sau redacției, făcută din rațiuni de spațiu. Nu știm cui aparține scrierea greșită a unor nume: Todoran este scris Tudoran, Regman este scris Ragman, Stanca este trecut Stancu, Oana este trecut Oană. Deci, scrisoarea cerchiștilor nu este publicată sub pseudonimul colectiv Damian Silvestru, care este pseudonimul literar al lui I. Negoieșcu. Înainte de textul propriu zis al scrisorii există un preambul (text) semnat de Dan Petrașincu, scris și publicat probabil din anumite rațiuni redacționale. Pe aceeași pagină este publicată o fotografie cu E. Lovinescu la Cenaclul „Sburătorul”. În fotografie: Sorana Țopa, Ana Luca, Ioana Postelnicu, Ion Ojog, Lucia Demetrius, P. Constantinescu, Ioana Țăutu (Monica Lovinescu), Vl. Streinu, Ștefania Zottovici-Rusu, Dan Petrașincu, Maura Prigor, I.L. Postolache. Tot în *Ghiocelul*, comentează la rubrica „cronica literară”, *Spațiul mioritic* de Lucian Blaga (ediția a II-a, 1937). Cronica este semnată E.[ugeniu] T. [odoran]. Tot cu inițiale sunt semnate și recenziile de la rubrica „reviste” în care comentează publicațiile *Drum*, *Decalogul*, *Făt-Frumos* și, mai ales, *Izvorașul* (publicația lui Gh. Dumitrescu-Bistrița). Din felul în care scrie despre *Izvorașul* se poate observa interesul pentru folclor, manifestat de la vârsta studiilor liceale — „*Izvorașul* pornește din cele mai adânci fibre ale ființei românești și scaldă, în apele lui limpezi, toate cutele sufletului nostru popular.”

⁴ *Ghiocelul*, Revista Societății de Lectură „Junimea” — Teiuș, Târgu — Mureș, anul I, nr. 4, p. 20 — 22.

⁵ *Scânteieri* a apărut la Târgu — Mureș: anul I, 1938, nr. 1, 15 februarie; redacția și administrația: Târgu — Mureș, str. Gh. Asachi 21; are subtitlul „revistă literară”. Începând cu nr. 2 (martie, 1938) nu mai are subtitlul „revistă literară”. La nr. 4 (mai, 1938) pe copertă, după an și număr este trecut: Redactor responsabil Iacob Timiș. Ultimul număr pe anul 1938 este numărul dublu, 7 — 8, fără precizarea lunilor. În anul 1939 apare numărul dublu (1 — 2), apoi revista își întrerupe apariția. Aici a apărut articolul lui Eugen Todoran. În 1940 apare numărul cvadruplu (1 — 4). Articolul de început se intitulează *Continuăm*. Colecția revistei a fost cercetată de noi la Biblioteca Academiei Române.

⁶ Eugen Todoran, *Eminescu*. Editura Minerva, seria Universitas, București, 1972, 594 p.

⁷ Eugen Todoran, *Lucian Blaga, Mitul poetic, I*. Editura Facla, Timișoara, 1981, 351 p.; *Lucian Blaga, Mitul poetic, II*, Editura Facla, Timișoara, 1983, 355 p.; *Lucian Blaga, Mitul dramatic*. Editura Facla, Timișoara, 1985, 344 p. Lucrarea a fost retipărită într-un singur volum: Eugen Todoran, *Mit. Poezie. Mit poetic*. Editura Grai și Suflet Cultura Națională, București, 1997, format 17x24, 480 p.

⁸ *Timpul*, București, anul VII, 1943, nr. 2192 — 2193.

⁹ *Revista Cercului Literar*, Sibiu, anul I, 1945, nr. 2, februarie.

¹⁰ *Revista Cercului Literar*, Sibiu, anul I, 1945, nr. 4, aprilie.

¹¹ *Revista Cercului Literar*, Sibiu, anul I, 1945, nr. 4, aprilie.

² *Revista Cercului Literar*, Sibiu, anul I, 1945, nr. 6 — 8, iunie- august.

³ *Tendințe în evoluția literaturii*, (în) *Revista Cercului Literar*, anul I, nr. 4, aprilie, 1945.

⁴ „O nouă perspectivă asupra tradiției culturale”, (în) *Orizont*, Timișoara, anul XXXVI, 1985, nr. 28 (900), 12 iulie, p. 3.

¹⁵ *Secțiuni literare*, Editura Facla, Timișoara, 1973.

¹⁶ *Mihai Eminescu — Epopeea română*. Editura Junimea, Iași, colecția Eminesciana, nr. 26, 1981, 400 p.

Gheorghe PERIAN



O istorie evenimentială a literaturii române din Transilvania

Ion Breazu face parte din prima generație de profesori care au predat literatura română la Universitatea din Cluj după Unirea din 1918. Cartea lui, intitulată *Literatura Transilvaniei*, a apărut în 1944, când universitatea, cu studenții și profesorii ei, se afla în refugiu la Sibiu, ca urmare a Dictatului de la Viena. Deși nu este o prezentare exhaustivă, cum titlul ne-ar putea lăsa să credem, cartea fixează totuși liniile directoare pentru o istorie a literaturii române din Transilvania din secolul al XVIII-lea până la cel de al Doilea Război Mondial. Autorul a început să lucreze la o asemenea istorie încă din perioada interbelică, publicând capitole disperate în revistele de atunci, fără a reuși s-o ducă până la capăt. Dintre toți care au ținut cursuri, la Universitatea din Cluj, pe această temă, cel mai pregătit să dea o sinteză a fost Ion Breazu. Deținea informația necesară, avea o viziune de ansamblu, făcuse o periodizare a literaturii ardeleni după criteriul generațiilor și – lucru important – era capabil să perceapă fenomenele în evoluția lor, cu trecerile de la o etapă la alta și cu momentele de împlinire maximă a unui curent sau a unei tendințe. Pe acest teren, nimeni n-a reușit mai mult decât el ”să risipească haosul și să despartă apele de uscat”. A fost unul dintre cei puțini care văd departe și au claritate în gândire și scris.

Modelul german

Încă din primul studiu, conceput ca o lecție de deschidere rostită în 1943 la Universitatea din Cluj-Sibiu, pot fi descoperite câteva din ideile autorului cu privire la metoda de cercetare adoptată. Ion Breazu gândește istoria literaturii după modelul german și se revendică de la teoria regionalismului creator a lui Josef Nadler, întemeietorul geografiei literare. Ca și acesta, promovează o viziune descentralizată asupra literaturii, fiind de părere că provinciile românești au un specific al lor ce nu trebuie neglijat. Deosebirile dintre ele sunt vizibile nu doar la nivel geografic sau istoric, ci și la nivelul creației literare. De aceea ”metoda cercetării regionale”, practică cu succes în Germania, i se pare aplicabilă și în studiul literaturii române: ”Metoda cercetării regionale în istoria literară a

unui popor s-a dovedit deosebit de rodnică în anii din urmă. Avem credința că dacă va aplicată literaturii românești cu perspicacitate și obiectivitate, va lămurii procesul de dezvoltare și va contribui la determinarea și înțelegerea originalității ei. Criticii și istoricii noștri literari au încercat de altfel adeseori să desprindă notele caracteristice ale literaturii românești din principalele noastre provincii. S-a simțit demult că ele sunt realități de care trebuie să țină seama în explicarea fenomenului literar românesc. Ceea ce s-a făcut până acum sporadic și adeseori impresionist trebuie continuat în mod sistematic, atât prin monografii, cât și prin încercări de sinteză. E necesar, credem, să arătăm în ce măsură a contribuit la definirea acestor aspecte regionale orientarea spre valorile locale; întrucât influențele streine, care variază de la o regiune la alta, au fost nedigerate sau asimilate și uneori sublimite în valori literare superioare; ce rol a avut în dezvoltarea literaturii din provinciile noastre spiritul panromânesc, tot mai viu și mai omniprezent de la începutul secolului al XIX-lea încoace; în fine, întrucât aceste contribuții regionale au fost acceptate în patrimoniul literar comun, îmbogățindu-l sau determinând atitudini și curente în sânul lui”.

Urmând principiile geografiei literare, Ion Breazu a vrut să definească gustul artistic al ardelenilor, care s-a fixat, după părerea lui, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și se remarcă prin câteva trăsături proprii, diferite față de preferințele dominante ale celor de dincolo de Carpați. În Transilvania, literatura n-a fost pentru desfătare și gratuitate, ci a slujit unor scopuri politice și sociale, altfel spus, a îndeplinit o misiune, în aceeași măsură cu școala și biserica. Ardelenii au arătat o sensibilitate deosebită față de eroi și față de faptele de sacrificiu, față de măreție și devotament pentru cauzele nobile. Convingerea lor era că au un destin și că trebuie să-l urmeze, că nu se pot abate de la el și nu-l pot abandona. S-au adunat în număr mare la spectacolele de teatru ale lui Matei Millo și ale altora veniți în turneu de la București, i-au aplaudat furtunos pe actori (unii cu adevărat iluștri), au râs în hohote la vodelurile și farsele jucate de ei, dar în ceea ce-i privește au continuat să meargă pe altă cale, aceea a mesianismului național, așa cum i-au îndemnat conducătorii lor de atunci. Ion Breazu n-a uitat să prezinte și gesturile, numeroase, de sincronizare ale scriitorilor ardeleni cu evoluția generală a literaturii române. Îl urmează în această privință pe Nadler, care s-a folosit de literatură pentru a scrie o istorie a unificării poporului german, și se desparte de Dumitru Popovici, colegul său de la Universitate, preocupat mai mult de tendințele de integrare ale românilor în ”ritmul cultural occidental”¹. Breazu avea un alt program și se conducea după o altă idee în scrierile și cursurile lui: aceea a ”osmozei spirituale între Transilvania și celelalte provincii românești, pentru a contribui astfel la lămurirea conștiinței de unitate”.

Direcții tematice

Articolele din carte se înscriu în câteva direcții tematice mari, urmărite cu stăruință de către autor, atât în studiile de sinteză, adevărate capitole dintr-o proiectată istorie a literaturii române din Transilvania, cât și în studiile mai scurte, gândite și ele ca părți ale unui ansamblu aflat în lucru. Prima dintre aceste direcții o găsim într-un curs

universitar din 1943, *Temeiurile populare ale literaturii române din Transilvania*, și se referă la poziția scriitorilor ardeleni față de folclor, începând cu generațiile latiniste, destul de rezervate cu privire la influența acestuia asupra literaturii culte, și până la poeții și prozatorii interbelici, cu multe și strânse aderențe în creația satelor. Cursul începe ca un studiu de folcloristică, dar treptat, pe măsură ce lectura înaintază, înțelegem că Ion Breazu și-a propus, de fapt, să scoată în evidență o dimensiune esențială a literaturii române din Transilvania, ruralismul, desconsiderat de latiniști și devenit sursă principală de inspirație pentru urmașii lor. Câteva studii se ocupă de istoria presei literare dintre Carpați, unele fiind abordări foarte ample, ca *Presa Transilvaniei*, altele reținând doar un moment din această istorie, cum sunt cel despre *Iosif Vulcan și "Familia"* și cel despre *Aurel Mureșanu*. Criticul notează data de apariție și durata de existență a ziarelor și revistelor, programul și numele colaboratorilor, arată circumstanțele care au dus la apariția lor, funcția pe care au îndeplinit-o în literatură și căror nevoi ale societății românești au răspuns. Situată printre "așezămintele culturale principale ale românismului", împreună cu biserica și școala, presa transilvăneană a avut un specific al ei, a fost o presă angajată și militantă. Subiectul de cercetare predilect este însă acela despre reprezentațiile teatrale în limba română. Istoria lor o aflăm într-un articol de cuprindere panoramică, *Teatrul românesc în Transilvania până la 1918*, și într-unul de aprofundare a unui aspect particular, *Matei Millo în Transilvania și Banat*². Și de data aceasta, după obiceiul său, autorul întoarce subiectul pe toate fețele, îl urmărește în toate ramificațiile și în evoluția lui, cu o dorință vădită de-a epuiza informația. Mai numeroase în carte sunt articolele despre legăturile cu Transilvania ale scriitorilor din Principate. Ele "formează un capitol mare de istorie literară", pe care Breazu ar fi dorit să-l scrie cândva. O caracterizare sintetică se găsește în paginile despre Alexandru Odobescu: "Pentru toate spiritele alese ale Vechiului Regat, cunoașterea Transilvaniei – această vatră străveche și eroică a românismului – a luat proporțiile unei adevărate revelații. E ca și cum ar fi descoperit izvoare de viață veșnică a neamului, de un farmec și de o putere nebănuită, ca și cum s-ar fi împărțit cu însași misiunea noastră istorică. Unii din aceștia, un Mihai Eminescu de pildă, a avut noroc să facă această descoperire în anii fragezi ai copilăriei; alții, un Nicolae Bălcescu, numai la maturitate; iar alții, un Caragiale, de abia la sfârșitul vieții. Oricând însă ar fi avut loc acest contact fizic cu pământul și oamenii Ardealului – el a însemnat o dată hotărâtoare în desăvârșirea personalității lor". Autorul s-a interesat de subiect nu dintr-o simplă curiozitate de istoric literar, ci pentru a susține și argumenta o teză esențială a cărții: "unitatea spirituală a românismului". Deși a fost un comparatist redutabil, Ion Breazu a acordat de data aceasta puțină atenție adaptării scriitorilor ardeleni la orientările din Occident, ideea lui programatică fiind "reîncopcierea Ardealului în ritmul general al vieții românești". Pe de altă parte, aflăm că momentele de discordie n-au lipsit între ardeleni și scriitorii de peste munți; două polemici de răsunet s-au înregistrat: una în chestiunea etimologismului, din care a ieșit biruitor Titu Maiorescu, adept al scrierii fonetice, și cealaltă în chestiunea realismului popular, susținut de Ioan Slavici și combătut cu

vehemență de Duiliu Zamfirescu în celebrul său discurs de recepție la Academie. Într-adevăr, o problemă ce nu poate să lipsească din nici o discuție despre literatura română din Transilvania este aceea latinismului. Scriitorii ardeleni se definesc și prin atitudinea lor față de acest curent de idei: unii l-au susținut până la capăt, alții l-au acceptat cu rezerve, mulți au început prin a-i fi adepți și au sfârșit prin a renunța la principiile lui (îndeosebi la etimologism). Ion Breazu a evitat o condamnare pe toate planurile a latinismului. L-a criticat, desigur, dar l-a și înțeles, a încercat să-l explice și să-i arate chiar unele merite. De mai multă adevărat s-a bucurat celălalt mare curent inițiat de ardeleni, realismul popular, cu primii lui reprezentanți: Slavici, Coșbuc și G. Bogdan-Duică (în anii când publicau în ziarul "Tribuna"), urmați de scriitorii de la revista "Luceafărul" (Goga, Agârbiceanu și Ilarie Chendi), apoi de cei de la revista "Semănătorul" din București și de cei de la revista "Viața Românească" din Iași.

Mișcarea literară românească din Transilvania ar trebui studiată, se spune în carte, pornind de la ideea că provincia a avut nu unul, ci mai multe centre culturale și că a existat în fiecare dintre acestea un grup de scriitori relativ numeros, constituit de obicei în jurul unui spirit director și al unei publicații periodice. A fost remarcată și o dinamică a acestor centre care cunoșteau o perioadă de strălucire, apoi prestigiul lor începea să scadă sau chiar dispărea, fiind umbrat de ridicarea unor centre noi, cu o vivacitate sporită. Împreună cu Ion Breazu, de ale cărui puncte de vedere s-a apropiat uneori, D. Popovici credea și el că "spre deosebire de Moldova și de Țara Românească, unde viața literară se concentra în capitalele respective, Iași și București, literatura română din secolul al XIX-lea din Transilvania nu gravita în jurul unui centru unic. Pentru știința sa, Blajul s-a impus la toată lumea: aici oficia, temut și admirat, Timotei Cipariu. Dar până târziu în secolul al XIX-lea, literele românești trăiau dispersate în cele patru colțuri ale provinciei, adesea chiar în afara ei: Brașovul cu ziazele lui, Sibiu unde de asemenea apăreau câteva periodice românești, Aradul, Oradea unde s-a instalat, după un răstimp petrecut la Budapesta, revista "Familia" – sunt orașele în care s-a manifestat cu precădere activitatea literară a românilor transilvăneni"³.

Formula stilistică

Ion Breazu s-a socotit întotdeauna un discipol al lui Gheorghe Bogdan-Duică, deși a exprimat unele rezerve față de metoda acestuia și îndeosebi față de ideile lui cu privire la poeții moderni. Bogdan-Duică a fost unul dintre scriitorii grupați la sfârșitul secolului al XIX-lea în redacția ziarului "Tribuna" de la Sibiu și a avut aceleași puncte de vedere și aceleași convingeri ca și aceștia. Prin el, ideologia de tip autohtonist a ziarului a persistat multă vreme în cultura română și a cunoscut prelungiri și reformulări în scrierile din anii 1930 și 1940 ale lui Ion Breazu, de unde s-a transmis mai departe, având ecouri până târziu, în a doua generație de profesori ai Universității clujene⁴. De la G. Bogdan-Duică, fostul său student a preluat nu numai o concepție, de îndepărtată origine slaviciană, ci și unele tehnici de lucru, derivate din scientismul dominant pe atunci în istoriografie. La sfârșitul secolului al XIX-lea studiile cu fundament metafizic ale lui Titu Maiorescu fuseseră deja publicate și critica literară românească se pregătea să intre într-o etapă

nouă, cea pozitivistă, al cărei exponent a fost G. Bogdan-Duică, autorul unor monografii solide, modele ale genului, reticent însă față de speculație și generalizări. Pe urmele acestuia, Ion Breazu a acordat și el o importanță deosebită informațiilor, multe provenind din cercetări proprii, altele din lucrările existente, valorificate cu discernământ și în funcție de necesități. Vom găsi în articolele sale fapte certe, probate cu documente ce nu pot fi puse la îndoială, rareori impresii ori interpretări cu un coeficient ridicat de subiectivitate. Criticul s-a impus prin temeinicie și seriozitate, pentru că obișnuia să controleze fiecare afirmație prin confruntarea cu sursele. Adept al unei "istorii literare încăpătoare", i-a avut în vedere nu doar pe scriitorii mari, cu operă impunătoare, ci și pe așa-numiții "scriitori reprezentativi", mai puțin originali, dar pe deplin adaptați orientărilor și curentelor la care au participat. Intenția lui a fost să scrie o carte utilă, să facă precizări necesare, să ofere cunoștințe sigure și să rezolve probleme ce încă au rămas nerezolvate.

Ion Breazu încetează a mai fi pozitivist în clipa când renunță la înșiruirea seacă a faptelor și integrează tot materialul pe care-l deține, foarte bogat de altminteri, într-o viziune de ansamblu proprie. Cunoașterea pe spații mari a literaturii ardelenice se vede peste tot în această carte. Autorul are putere de sinteză, nu se pierde în amănunte și notații irelevante, stăpânește informația ca nimeni altul și e capabil să o structureze în jurul unor idei generale, de obicei de natură politică. Nu încapă îndoială că a vrut să angajeze critica, să o pună în serviciul unei cauze, cea națională, și în felul acesta să o politizeze. Ceea ce pozitivisti, prudenți cum erau și aspirând la obiectivitatea științelor naturii, au ezitat să facă.

Ion Breazu a învățat multe de la ei, dar n-a mers tot timpul pe drumul lor; a simțit nevoia adeseori să-și înnoiască programul – și nu doar prin acceptarea tendinței în critica literară, ci și prin unele abateri de la criteriul, până de curând ineluctabil, al documentului probator. În reconstituirea trecutului, când informația lipsește sau nu este destul de precisă, criticul completează lacunele prin imaginație, înlocuind pentru o clipă rigoarea omului de știință cu spiritul visător al unui artist. Granița, trasă atât de ferm în pozitivism, dintre critică și creația literară s-a estompat acum și întrepătrunderea celor două regiuni ale spiritului a devenit acceptabilă. Breazu are momente – puține, ce-i drept – când renunță la obstința istoricului de altădată de-a se menține la nivelul faptelor atestate, lăsându-se purtat de închipuire: "În cele două luni petrecute la Brașov, în primăvara anului 1848, Alecsandri trebuie să se fi făcut cunoscut nu numai prin poeziile publicate în foile lui Bariț, ci și prin farmecul totdeauna cuceritor al persoanei sale. Mi-l închipui luând parte la convenirile familiare ale societății românești din Brașov, unde se ridicase acum o atât de numeroasă și reprezentativă burghezie românească. Va fi citit aici din opera lui, dar mai ales va fi intrat în aprinsele discuții politice, în care se puneau la cale soarta neamului românesc de pretutindeni. Chipul unui tânăr atât de superior înzestrat va fi rămas neșters în amintirea celor care au avut prilejul să-l cunoască. Iar dacă timpul ar fi încercat să-i ștergă chipul din această amintire, opera poetului se îngrijea să-l păstreze proaspăt".

Înfățișând cu precădere activitatea scriitorilor, respectiv acțiunile colective pe care aceștia le-au pregătit și

la care au participat, Ion Breazu și-a conceput studiile ca pe niște "narațiuni", nu o dată palpitante, și a dat dovadă în scrisul său de un anume simț epic. Cartea lui este în mare măsură o istorie evenimentială a literaturii române din Transilvania și poate fi citită ca o "povestire" cu numeroase personaje, cele mai multe provenind din lumea fabuloasă a scriitorilor dispăruți, dar și din cercul gazetarilor și al oamenilor politici. În trecutul literar al provinciei criticul găsește câțiva poeți și prozatori de seamă și numeroși eroi, luptători pentru naționalitate, care au săvârșit fapte mărețe, de adevărată epopee. Influențat de istoriografia romantică, afectată numai parțial de înghețul pozitivist, el vrea să dea paginilor sale un suflu de patriotism, folosind în repetate rânduri epitetul homeric pentru a-i caracteriza pe marii protagoniști ai epocilor vechi. Prezintă istoria literaturii ardelenice de până la 1918 ca pe un fel de epos, fremătând de bărbăție, de fiorul luptei și al dărzenei. Ireproșabile sub aspect științific, documentate până la ultimul detaliu, studiile disimulează, dacă le citim cu atenție, o viziune de tip mitologic.

Autorul a dezvoltat în ele o dublă stilistică: aceea a notației și precizării, cerută de pozitivisti, și aceea a patosului și exaltării, specifică elocinței romantice. Vorbirea înflăcărată, emanând intense vibrații sufletești, a fost multă vreme pe placul ardelenilor și reminiscențe din vocabularul și sintaxa acesteia încă apar în volum, deși vremea lor a cam trecut. Breazu nu ezită să scrie cuvinte mari, să folosească un ton solemn și să transmită emoții puternice, adoptând gesticulația unui orator inspirat, în contrast cu sobrietatea omului de știință. Stilul patetic, însuflețit de sentimente înalte, contrapus limbajului științific predominant, nu e atât o creație proprie, cât prelungirea unui mod de exprimare al tribunilor ardeleni. Cealaltă sursă, amintită deja, este istoriografia romantică, bazată pe retorism, așa cum o găsim la Bălcescu și la Jules Michelet, amândoi admirați de autor. Revenirea declamației în limbajul criticii literare a fost determinată și de situația nenorocită prin care trecea țara în urma Dictatului de la Viena. Evenimentul, dureros pentru români, a readus în memoria criticului un trecut ce părea să se fi estompat după 1918 și o retorică a patriotismului, uitată și ea. Dacă în evoluția stilistică a criticii literare românești putem delimita o etapă distinctă, aceea a deceniilor al patrulea și al cincilea (până în 1945), atunci *Literatura Transilvaniei* o reprezintă cu brio, având reverberații până azi, îndeosebi la foștii elevi ai lui Ion Breazu.

Note:

¹Vezi D. Popovici, *Tendința de integrare în ritmul cultural occidental*, în *Alma Mater Napocensis. Idealul universității moderne*, prelegeri inaugurale la Universitatea din Cluj în perioada interbelică, ediție de Vasile Pușcaș, Fundația Culturală Română, București, 1994, p. 195. D. Popovici îl citează totuși pe Josef Nadler în studiul *Contribuția românilor din Transilvania la literatura română*, publicat în "Transilvania", nr. 7-8, 1942, p. 520: "Lucrarea recent reeditată a lui Iosif Nadler, *Istoria literaturii poporului german*, concepută ca o istorie a literaturii seminiilor și provinciilor germane, poate îndreptăți și la noi întrebarea: ce a dat literaturii române fiecare provincie română?" Și D. Popovici, și Ion Breazu au preluat ideea de "integrare într-un ritm cultural" din articolul lui G. Bogdan-Duică, *Ritmul cultural în Transilvania*, apărut în "Națiunea", nr. 84, 1927, p. 3. Ideea va trece mai departe, la succesorii lor din a doua generație

de profesori ai Universității, precum Mircea Zăciu, V. Fanache, Ion Vlad.

²În scrierea acestui articol, Ion Breazu a avut ca model reconstituirea unui turneu al lui Mihail Păscaly în Transilvania, făcută de G. Bogdan-Duică în studiul *Multe și mărunte despre Eminescu, III. Vara anului 1868*, publicat în „Viața Românească”, nr. 12, 1924, p. 383-393 (reluat în idem, *Eminescu, studii și articole*, ediție de Ecaterina Vaum, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 44-48).

³D. Popovici, *La littérature roumaine de Transylvanie au dix-neuvième siècle*, extrait de *La Transylvanie*, Bucarest, 1938, p. 34-35 (tr. Gh. P.). Într-un manifest al grupului „Thesis” de la Sibiu, intitulat *Localismul creator*, Al. Dima scria și el că „în cuprinsul culturii românești, mișcările literare localiste au întrecut cu mult, cantitativ și calitativ, pe cele centraliste” (în *buletinul Activitatea grupării intelectuale „Thesis” pe anii 1933-1935*, Editura Cartea Românească, Sibiu, 1935, p. 7). Această viziune asupra literaturii române din Transilvania s-a perpetuat până azi în cărțile lui V. Fanache intitulate *„Gând românesc” și epoca sa literară*, studiu și bibliografie, Editura Enciclopedică Română, București, 1973, și *Întâlniri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.

⁴Ideile culturale și politice ale grupului de la „Tribuna” au fost rezumate de Ioan Slavici, directorul ziarului, în lucrarea *„Tribuna” și tribuniștii*, Institutul tipografic „Minerva”, Orăștie, 1896. În același sens, poate fi consultat cu folos și studiul lui Olimpiu Boitoș, *Activitatea lui Ioan Slavici la „Tribuna” din Sibiu*, publicat în „Societatea de mâine”, nr. 51-52, 1926 și nr. 3, 4, 5, 6-7, 1927.

Senida POENARIU

(Universitatea Transilvania din Brașov)

Mircea Cărtărescu și etapele influenței (II)

Dacă până în prima parte a acestui eseu ne-am concentrat atenția asupra relației hipertextuale dintre Mircea Cărtărescu și Allen Ginsberg, în continuare propun să observăm și câteva mărci ale intertextualității practice – ocurențe care au rol mai degrabă decorativ. În *Măști de azur*, poem construit predominant prin aluziile intertextuale, Muntele Rece mestecă „în crevase de șist / un Gary Snyder de plastilină”¹, iar referințele la *Howl* sunt diverse și directe – „Cine mă vrea, cine mă cere / cine mă arde, cine / îmi umple urechile și rinichii și glandele salivare / cu urlat?” – poemul finalizându-se apoteotic cu versurile lui Corso din poemul *Power* dedicat lui Allen Ginsberg: „We are the imitation / of Power”.

În *Clementina*, ți-am dat toată dragostea mea, poetul român citează direct din Ginsberg, completând ironic sensurile poetului american: „da, clementina, / ți-am dat toată dragostea mea. / vorba lui ginsberg: ți-am dat totul și acum sunt nimic. / ți-am dat tot ce am avut în afară de bani, căci banii nu pot să / iubească”². Tot în *Poeme de amor*, Mircea Cărtărescu apelează și la aforismele lui Wallace Stevens, intitulându-și una dintre secvențele volumului *Monștri ai elegiei*, cu referință directă la versurile din Stevens: „Asta-i mitologia morții moderne / Și aceștia, în vălurile lor, monștri / ai elegiei”, versuri care devin motoul acestei părți.

Avem și o situație de permutare a „sfințirii” în „afurisenie”. Ce sfințește Ginsberg, Cărtărescu afurisește. Walt Whitman este și el afurisit prin pastişare și i se dorește „să aibă parte doar de șubretime”, așa că... „Afurisit fie el pre dinlăuntru și pre din afară / afurisit fie el întru părul din capul său / întru creierii săi, întru creștetul său / întru tâmplele sale, întru fruntea sa, întru urechile sale”³ și lista continuă incluzând toate organele, membrele, până și unghiile poetului american, „din vârful capului până în vârful călcâielor.” Așa cum spuneam, referința din Cărtărescu îl poate include nu doar pe Whitman, cât și pe Ginsberg cu *Post Scriptum la Howl*, în care are loc o sfințire în bloc a lumii, ființei, omului, obiectelor etc.: „Lumea e sfânt! Sufletul e sfânt! Pielea e sfânt! Nasul e / sfânt! (...) Fiecare om este un înger!”⁴.

Totul beatnic vs. Totul cărtărescian

Se pare că, în volumul *Totul*, Mircea Cărtărescu își dorește să cuprindă chiar... *totul*. Ce vizează poetul prin acest demers ambițios? Ce înseamnă *totul* pentru poetul nostru? Date fiind afiliațiile cu generația *beat*, aș vrea să observăm, în primă instanță, cum se materializează acest *tot* în poezia beatnicilor pentru a privi această temă dintr-o perspectivă comparativă. Corso insistă asupra „vorbăriei extrase din propria experiență” care revalorizează semantica lucrurilor, însă nu realitatea în sine este în centru, ci poetul la persoana I⁵. Burroughs vorbea despre condiția expunerii totale, iar Ginsberg amintea despre individualitatea contemplativă de origine divină. Am putea spune că acesta este *totul* de factură beatnică, o sondare până la epuizare a propriului eu cu toate angoasele sale. Orice altceva – chiar și preocuparea pentru formă – are o valoare infimă în raport cu acest deziderat.

Nicolae Leahu – în numărul revistei *Vatra* dedicat lui Mircea Cărtărescu – respinge perspectiva lui Gheorghe Perian conform căreia poemele lui Mircea Cărtărescu sunt fapte de limbaj, și nu confesiuni, pentru a susține că poetul oscilează între limbaj și existență⁶. Dacă Gheorghe Perian are dreptate în ceea ce privește primele volume ale lui M. Cărtărescu, cred că această oscilația amintită de Leahu caracterizează volumele *Totul*, *Dragostea* și *Nimic*. Se poate sesiza o tranziție de la o poezie a limbajului spre una mai înglobată existențial.

Volumul de versuri *Totul* se dorește a fi o prezentare a unei nașteri cosmice – cum o numește Leahu – și o redescoperire a lumii înconjurătoare. Superioritatea afișată a beatnicilor, motivată de „conștiința angelică” ce le-ar permite să observe dincolo de realitatea din jurul lor, este identificabilă într-o oarecare măsură și în cazul acestui volum care se vrea a fi o epopee a poetului cărui i s-au deschis ochii, prin orașul București, în tonurile lui Joyce. Nașterea misterioasă are loc în cer. Odată cu prima bătaie a inimii, „brusc omul deschise ochii”, iar prima *ființă* pe care o vede este Bucureștiul situat „la un microfon depărtare de ochiul său / terasa de la Inter aproape că îi zgâria retina”⁷. Ochiul uriaș care planează asupra orașului domină imaginarul poemului. După geneză are loc *îmbrățișarea* în care poetul își propune să simtă organic lumea care „nu se lăsa încercuită deloc”⁸, chiar și „galaxiile se adună, atol după atol de coral”⁹ în câmpul său vizual, metamorfozându-se în

privire pură: „eram doar privire, îndepărtându-mă înc-un pic / imensitatea de aur deveni un cețos, mângălit mozaic. / aglomerarea de lumi, infinitul de stele / se organizau în structuri, desene, modele: / un miros, o fâșie verzui de mătase / fantome de străzi și contururi de case / până în ceața sidefie și în fiord / am recunoscut coloanele gării de nord / repetate aidoma într-o lume gigantică”¹⁰. Se poate sesiza tendința permanentă de mitologizare livrescă, precum și osmoza planurilor și a registrelor.

Angajarea în vizualizarea contemplativă a lumii ne trimite la versurile lui Ferlinghetti. Poetul american propune o apropiere prin simțul vizual a lumii care, odată descoperită, printr-un act de abandonare a cunoscutului și a convențiilor, uimește, iar ochii poetului se umezesc de contemplație. Putem spune că volumul lui Ferlinghetti, *A Coney Island of the Mind* (*O insula Coney a minții*), integrând tema vizionarismului, conturează o imagine unificatoare a ochiului văzut ca instrumentul prin care se accesează atemporalitatea. Gregory Stephenson amintește despre capacitatea lui Ferlinghetti de a discerne între iluzie și realitate, între temporal și atemporal, între mister și prozaic. Ochiul devine principalul organ al minții. Deschiderea ochiului, respectiv a minții, precedă deschiderea inimii, a sentimentelor. Ochii poetului devoalează tot ceea ce intră în câmpul său vizual: „Ochiul poetului obscen văzând / privește suprafața universului rotund / cu acoperișuri bete / și oiseaux de lemn înșirate pe sârmele de rufe / și bărbații și femeile de lut / [...] / și copacii săi plini de mistere / și parcurile sale de Duminică și statuile mute”¹¹. Distincția dintre optica lui Lawrence Ferlinghetti și cea a lui Mircea Cărtărescu este totuși esențială. Poetul român transformă realul într-un spațiu mitic, fabulos, în timp ce poetul american nu mitologizează, ci sondează realul până când descoperă misterul și fabulosul, în maniera în care și Alexandru Mușina explorează sacrul și mitologicul din cotidian.

În eseu *Realismul poeziei tinere*, Cărtărescu susține că scopul scrierii versurilor este de a trăi în poezie, și aceasta deoarece „ochiul vizionar nu este decât un organ al **corpului** vizionar care ne dublează și cu care, cu puține și fericite momente, puțin și fericiti dintre noi putem simți lumea orbitoare a Realității **așa cum e**”¹². Echivalența pe care o revendică M. Cărtărescu este ambiguă, mai ales că „realitatea așa cum e” din poemele sale este profund metaforizată și mitologizată. De altfel, operațiunea de mitologizare „în masă”, chiar de mistificare, produce o desubstanțializare a eului, o pierdere a individualității. Poetul este nevoit să sondeze pentru a-și regăsi propria existență care, pentru a fi validată, are nevoie de o recunoaștere din partea iubitei. Situat în universul oniric al indeterminării, își caută o punte prin care să revină în spațiul real. Revolta ginsbergiană apare la Mircea Cărtărescu pe fondul acestei indeterminări: „îmi făcusem din blocuri o bombă, din șosea un infern, din copaci tamburin / din vrăbii oceane / și urlam din toate patiseriile: / –mă auzi? mă auzi?”¹³.

Se poate sesiza și distanțarea de propriul sine printr-o operație mai mult sau mai puțin voluntară de dedublare: „treceam peste orașul înzăpezit ca o infinită scântee / îmi vedeam corpul negru de foarte sus / cum șchioapătă în apus / cum se pierde în singurătate și nefericire”¹⁴. Prin privire își observă înfățișarea și structura interioară: „sunt o fiară. /

nu înțeleg nimic, nimic. pot să stau cu ochii deschiși, să văd ceasul de / lângă magazin, care știe numai un cântec / [...] / nu pot gândi, pentru că niciodată, niciodată țeasta mea nu s-a desfăcut / ca să lase creierul meu să mi se prelingă pe haine”¹⁵. Această descoperire devine o iluminare care îi produce poetului nemulțumire legată atât de propria identitate, cât și de propria poetică. Deși tendințele înspre o poetică ce se vrea mai înglobată în existențial sunt observabile, în volumul *Totul* încă participăm la o eschivă, o eludare în spatele artei limbajului. Asistăm la o trezire a conștiinței poetice care devine nemulțumită de propria scriitură. Meditațiile pe tema tehnicii și a esenței poeziei anticipează epifania „sad-ului” ginsbergian descrisă în *Dragostea*. Poetul se declară rușinat atât de modul în care își conduce viața, cât și de propria poezie, și aceasta deoarece, deși lucrurile sunt „stupid de simple”, este condus de obsesia pentru inovație tehnică, de „permanentul efort estetic”. O geneză poetică este ceea ce își dorește, declarând: „aș vrea să uit / tot ce știu despre poezie și să scriu altfel / cu creierul sensibil ca pielea de pe degetele orbilor. / nu poți schimba poezia / continuând cu imaginea și metafora: / obosești, te scârbești de atâta incomunicare”¹⁶.

În *Bere și frig*, poetul se descrie drept un visător obsedat de poezie, „fanatizat de poezie”, ce nu a „priceput nimic niciodată din ce se petrece pe lume”, care este forțat să se maturizeze și să redefiniească rolul poeziei pentru că – după cum se confesează –

mecanismul metaforic mi se anchilozază pe zi ce / trece. ce pot să fac? trebuie să gândesc altfel, și știu că nu pot să mă mint / mai departe. nu mai pot să cred în poezie (cel puțin așa cum am făcut-o / până acum). Până acum eram fericit când găseam o imagine sau o metaforă / care-mi plăceau și scriam efectiv din inspirație, complet dominat de scrisul / meu. acum simt nevoia să cercetez lumea reală și să spun adevărul despre / ea, și nu să creez norișori colorați. sigur nu mai cred în poezia de efecte / stilistice, dar nu găsesc alt fel de a face poezie. și asta n-ar fi nimic, dar / și socialmente sunt altul, / cu totul schimbat față de cel de acum câțiva ani”¹⁷.

Avântul adolescentin de a cuprinde *totul* produce o serie de iluminări – cum îi place poetului să le numească – în urma cărora conștientizează necesitatea stringentă a unei schimbări. Poezia din această perioadă este transformată într-un jurnal de confesiuni în care poetul remarcă o „automatizare” a scrisului: „bat la mașină. nu îmi simt inima. nu-mi cunosc creierul”¹⁸.

Etapă căutărilor identitare

În *Dragostea*, poetul își afirmă epifania survenită în urma contactului repetat cu poemele lui Ginsberg, promovând – așa cum este evident din titlul volumului – iubirea și ipostazele ei soteriologice. În prima perioadă de creație avem la bază forjeria, pastșa și intertextualitatea, iar în a doua etapă, pe fondul unei nemulțumiri preexistente, ceva se schimbă când (re)descoperă tensiunea existențială a poemelor lui Ginsberg. Volumele *Dragostea* și *Nimic* prezintă un poet care nu mai este preocupat atât de mult de posibilitățile combinatorii ale limbajului, cât de transcrierea existenței. Din punct de vedere stilistic, se observă o tendință de epurare a limbajului, de concentrare a lui. Dacă Ginsberg

se situează cumva central în filmul său poetic, Mircea Cărtărescu oscilează și adoptă o atitudine mai degrabă ferlinghettiană, ușor detașată și ușor naivă în același timp, ludicul fiind unul dintre lianții care încă oferă specificitate poeticii sale.

Pentru că primează sentimentul autentic, Mircea Cărtărescu încearcă să descrie experiența personală prin intermediul dragostei care devine *totul* în poemele dintre anii 1984-1987. Avem o răsturnare a vizionarismului escatologic negativ, al angoaselor și al experienței traumatizante ginsbergiene, în pozitiv. Mircea Cărtărescu este îndrăgostitul etern, iar dragostea este răspunsul, este prezentul și viitorul: „venise vremea dragostei, sfârșitul lumii. / venise apocalipsa, care e dragostea. / venise fiara”¹⁹. Imaginarul rămâne luxuriant și feeric, structurile repetitive care mențin cadența versurilor se păstrează, după ce „dragostea avu loc”, are loc și o metamorfozare în masă. Pentru că „dragostea este totul / iar totul este făcut mai ales din nimic”, poetul este dispus să renunțe până și la propria identitate: „camera în care scriu acest / poem și fiecare literă din el, posibilitatea de a nu fi / scris niciodată nimic, de a nu fi mircea cărtărescu și / de a nu fi existat niciodată și de a nu fi existat nimic niciodată”²⁰ este o posibilitate pe care nu o respinge.

Pe de altă parte, obsesia incapacității de a mai scrie poezii se acutizează în acest volum și contrastează cu starea euforică de îndrăgostit. Chiar mai mult, pentru că și-a epuizat din tinerețe resursele poetice, și nu și-a programat poezia pentru „saizeci de ani”, Mircea Cărtărescu prognozează că va deveni „un poet bătrân, care n-a mai scris de decenii / un supraviețuitor al propriei morți / și care mai bine n-ar fi făcut nimic niciodată”²¹.

Avem de această dată un poet aflat într-o stare de confuzie existențială, blocat într-o oscilație perpetuă între acceptarea maturizării care vine odată cu statutul paternității și responsabilitățile acesteia – care îi oferă însă fericire –, și starea solitudinii adolescente care – crede poetul – i-ar asigura încă material poetic. Altfel spus, Mircea Cărtărescu opune în acest volum două moduri de existență, fiecare cu propriile ei reguli de guvernare, și două tipuri de poetică. Pentru Cri, pentru încă treizeci de ani cu ea, soția lui, Mircea Cărtărescu „nici nu mai vrea să ajungă un mare poet”. În postura de soț și de tată, poetul este supus emoțiilor reale care în același timp i se par prozaice și neproductive din punct de vedere poetic. Poemul devine un mediu de a comunica cu ea – soția – și despre ea, chiar dacă asta îl obligă la clișeizare și supralicitare asumată, ca în *Poem de citit la un martini roșu, cu lămâie*. Aceeași este și situația în cazul fetei sale, poetul întrebându-se „Dar cum dracu să spui într-un poem că-ți iubești fetița? / [...] / Și totuși poezia-i făcută / ca să-ți exprimi sentimentele. Găsește o formă / când nu există nicio formă. Când aproape toată poezia secolului / este decorativă, abstractă”²². Se conturează pe de-o parte „singurătatea disperată [...], halucinațiile acelea, «demonismul»” și implicit identificarea totală cu rangul de poet al cărui unic scop era să „dea o operă uriașă, abstrusă” de un imaginar spectaculos, în care poetul practic epuizează posibilitățile combinatorii ale limbajului într-un joc (inter)/(hiper) textual, și pe de altă parte prezentul – Mircea Cărtărescu la 31 de ani care își bea nesul cu tact și se gândește la fiica lui care devine „cel mai bun produs al meu ... mai presus

de orice literatură”. Poemele devin mini eseuri în care își exprimă preocupările legate de mijloacele reprezentării sau de importanța ontologică a poeziei în propria viață și, mai ales, încearcă să găsească o formulă poetică prin care să scrie un poem despre Ioana pentru ca ea să fie „atât în literatură, cât și în afara ei”, în condițiile în care, deși e reală și autentică, „dragostea pentru copilul tău e o temă inutilizabilă în literatură / (evit cât pot cuvântul «poezie» / fiindcă orice ai zice, e ceva melodramatic...)”²³. Poetul este când de o fericire exuberantă, amoretată, când depresiv din cauza pierderii orfismului care-i garanta verva stilistică ce i-a adus recunoașterea. Formula poetică de asemenea este scindată. Avem atât poeme *standard* cărtăresciene, dominate de imaginarul feeric, luxuriant și de ritmurile amețitoare, cât și poeme mult mai concise, confesive, care înregistrează fapte și gesturi banale, cotidiene, de o simplitate stilistică ce nu ar părea că are nimic în comun cu „vechiul” Cărtărescu. În *Pierd, pierd controlul*, în urma unei dezamăgiri în dragoste, poetul pune în față două alegeri care au repercusiuni atât la nivel existențial, cât și în termenii tehnicii poetice: „știu că intelectul nu-i o soluție. dar ce este dragostea?”²⁴. Ruga adresată mașinii de scris care îi folosește vertebrele pentru a scrie nu este altceva decât o exprimare a aceleiași incertitudini.

În *Nimic*, scindările încă se păstrează, deși forma poetică se fluidizează, se epurează și se simplifică. Miza nu mai este să devină un „monstru cuprins de inspirație” care-și posedă poezia, ci, având permanent conștiința receptării critice ulterioare, declară dezinhbat: „Mi se rupe dacă spunei c-am decăzut / Și că supraviețuiesc poeziei mele. Asta și vreau. / Să moară dracului. Eu sunt mai important decât ea”²⁵. Deja nu mai discutăm despre două tipuri de poezie, două forme poetice, ci – cumva antinomic – în viziunea lui Mircea Cărtărescu pare că literatura se interpune vieții reale, biografice, așa că nu putem să nu ne întrebăm ce viza Mircea Cărtărescu prin *biografism* când îl definea drept esențial propriei poezii: „biografismul are un imens avantaj psihologic: simți, în sfârșit, în sfârșit, că ți se dă o șansă să mai vorbești și *despre tine*”²⁶. Proiectul de a scrie despre viața proprie – așa cum o face Ginsberg – eșuează, și asta deoarece Mircea Cărtărescu este și rămâne mai degrabă un poet al limbajului, decât unul al existenței. Mircea Cărtărescu – după cum singur afirma – *filmează* realitatea din jurul său eludând propria interioritate. În *Nimic* avem mai degrabă mici pagini de jurnal decât poezie. Micile evenimente din viața cotidiană sunt cosmetizate pe alocuri după imaginarul escatologic ginsbergian, „printre culori în ruine”²⁷. Titlul unui poem este chiar *Fiindcă refuz să mai scriu despre ce n-am trăit, scriu despre dimineața asta de septembrie*, 89. Simțul realului îi dictează poetului că „norii nu iau niciodată formă de chitară, strung, carusel, cutie de nes / rigla de calcul, claviculă și molar”. Așa cum am mai sesizat și anterior, poetul pare angajat într-un demers de subminare a formulei poetice anterioare prin întreținerea unui dialog ironic cu un lector virtual, de sex feminin: „ți-a plăcut cum am întors-o aici, cititoare? / pot să mai fac și alte imagini. ții minte: / «ți plimbai ochii albaștri ca două Mercedesuri spălate proaspăt / pe sub nu mai știu ce»? / am făcut multe imagini la viața mea. / acum le bag în mă-sa de imagini. / trebuia să ajung și aici. / când ai spus *totul*, te

apucă un chef dement / să spui și *nimic*²⁸.

În fața contactului direct cu Occidentul, New York, Paris, San Francisco și Frankfurt, alături de vizita la celebra librărie a lui Ferlinghetti, care „(există cu adevărat!) / ca și când / ai pătrunde conștient în propriul tău vis sau într-o carte...”, i se deschid ochii (încă o dată, se pare): „nici poemul - ăsta nu-i poezie / căci doar ce *nu* e poezie / mai poate rezista ca poezie”²⁹.

Cât despre interiorizarea influenței, *Podul Elefterie* este cu siguranță inspirat din *Sunflower Sutra*. Poetul, singur, își cântă trecutul printr-o proiectare în imaginarul „sad-ului” ginsbergian :

am mai trecut pe la locomotivele alea cu aburi,
m-am mai cățărât în / cabinele lor, mi-am mânjit pantalonii
noi de tercot de păcura de / pe trepte, bare, ușițe / am mai
împins de manivelele ruginite / dar unde sunteți, TRAIAN,
FLORIN, NINO, JEBE? / unde ești, MIRCEA, unde își sunt
pletele, unde ți-e subțirimea? / am plâns mult acolo, de unul
singur, lângă lopata fochistului. / s-a dus tinerețea... stilul...
au rămas norii / în care suflu cât pot ca să rămână umflați. /
ah, singur, străin printre locomotive, sub paharul de bere al
soarelui³⁰.

În ultima sa perioadă de creație poetică Mircea Cărtărescu renunță la poezia limbajului, la mistificările sinelui – nu se mai crede „deodată Iisus, Bob Dylan, Gauss și Vonnegut”³¹, și glisează de la ritmurile lui Ginsberg înspre forma concisă a lui O’ Hara³². Aproprierea realului cotidian îl obligă la o părăsire a spectaculosului – și prin spectaculos nu vizez doar imaginarul, ci și ritmul „halucinant” de factură ginsbergiană, cel puțin până la un punct – poemele sale sunt încă infuzate de intertext și de livresc. Mircea Cărtărescu se angajează într-o testare a capacităților poetice, întrecându-se chiar cu proprii săi colegi de generație. Își numește, de exemplu, un poem *Miros de Frunze uscate* în care-l pastişează pe Romulus Bucur:

am avut odată o pri-prietenă... / eram atunci un
licean, și o dată i-am spus / ca să fac pe nebunul (eram poet):
știi / eu văd mai multe culori decât alții, iar ea, / M., mi-a
răspuns: «păi de ce nu consulți un oculist?», dar pe bune,
/ fără mișto... miros / de focuri de Frunze uscate prin curți
[...] / iar acum, marele maestro al finalurilor / de poem vă
propune / un final perfect de poem: / «ah, mirosul de Frunze
arse, / de foi arse prin curți, / de foi de diamant din Aer cu
diamante...»³³.

Și aceasta este o formă de manifestare a crizei identitare și a crizei poetice, până la urmă, așa cum găsim și în poemul *Sunt gelos, lua-m-ar naiba*: „stau îmbufnat câte-o dimineată întreagă / și nu mai sunt eu însumi, nu mai sunt eu însumi, dragoste... / Sunt gelos când bat la mașină, / sunt gelos când îl citesc pe Mușina, / sunt idiot de gelos când în Kundera toți se culcă / cu toate, și când în decor Ioana Bulcă / recită ceva, / sunt gelos când tai un calup de halva”³⁴.

*Prima parte a acestui eseu a fost publicată în Vatra 1-2/ 2020

Note:

¹ *Ibidem*, „IV. Măști de azur”, p. 18.

² Mircea Cărtărescu, „Clementina, ți-am dat toată dragostea mea” în *Poeme de amor*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 20.

³ *Ibidem*, „VII. Scânteie fragedă, împrăștiere...”, p. 32.

⁴ Allen Ginsberg, „Post Scriptum la Howl” în *Howl și alte poeme. Antologie 1947-1997*, op. cit., p. 46.

⁵ Gregory Corso, „Variation on a generation”, op. cit.

⁶ Nicolae Leahu, *Poezia domnului Mircea Cărtărescu* în „Vatra”, nr.1-2, 2016, pp. 85-90.

⁷ M. Cărtărescu, „Peste Bucureștiul cu ziduri și glorii” în *Totul*, op. cit., pp. 9-10.

⁸ M. Cărtărescu, „Îmbrățișarea” în *Totul*, op. cit., p.15.

⁹ *Ibidem*, „Ninge peste Gara de Nord” în *Totul*, op. cit., p. 19.

¹⁰ *Ibidem*, p. 20.

¹¹ „The poet’s eye obscenely seeing / seen the surface of the round world / with its drunk rooftops / and wooden oiseaux on clotheslines / and its clay males and females / [...] ant its trees full of misteries / and its Sunday parks and speechless statues”, Lawrence Ferlinghetti, *A coney Island of the Mind*, A New Direction Book, 1958, New York, p. 13.

¹² Mircea Cărtărescu, „Realismul poeziei tinere” în Gheorghe Crăciun (ed.), *Competiția continuă*, ed. cit., p. 121.

¹³ M. Cărtărescu, „Ierihon” în *Totul*, op. cit., p. 28.

¹⁴ *Ibidem*, „Rătăcind prin patiserii”, p. 24.

¹⁵ *Ibidem*, „Iluminare”, p. 56.

¹⁶ *Ibidem*, „O zi fericită din viața mea”, p. 166.

¹⁷ *Ibidem*, „Bere și frig”, pp. 189-190.

¹⁸ *Ibidem*, „Pace și realism”, p. 200.

¹⁹ M. Cărtărescu, „Dragostea” în *Dragostea*, op. cit., p. 47.

²⁰ *Ibidem*, p. 51.

²¹ *Ibidem*, „Războiul stelelor”, p. 56.

²² *Ibidem*, „Câteva cuvinte despre Ioana”, p. 119.

²³ *Ibidem*, p. 116.

²⁴ *Ibidem*, „Pierd, pierd controlul”, p. 140.

²⁵ *Idem*, „Cum stau” în *Nimic*, Editura Humanitas, București, 2010, p. 7.

²⁶ Mircea Cărtărescu, „Ce este biografismul?”, în Gheorghe Crăciun (ed.), *Competiția continuă*, op. cit., p. 125.

²⁷ Mircea Cărtărescu, „Visul meu e un magnetofon”, în *Nimic*, p. 15.

²⁸ *Ibidem*, „Gilda”, p. 84.

²⁹ *Idem*, „Occidentul” în *Nimic*, op. cit., p. 111.

³⁰ M. Cărtărescu, „Podul Elefterie”, în *Dragostea*, p. 75.

³¹ *Idem*, „Visul meu e un magnetofon”, în *Nimic*, op. cit., p.15.

³² Plimbările prin Bucureștiul care încet-încet își pierde feeria se aseamănă izbitor cu descrierile lui O’Hara: „E ora mea de prânz așa că plec / să mă plimb printre taximetrele de / culoarea zumzetului. Întâi pe trotuarele / unde lucrătorii își alimentează / torsurile lucioase și murdare cu / sandvișuri și Coca-Cola, cu căștile/ galbene în cap. Îi apară de cărămizi, îmi închipui. Apoi pe bulevard / unde fustele foșnesc deasupra / tocurilor ...”. (Frank O’Hara, „La un pas de ei” în *Meditații în imponderabil*, Editura Univers, București, 1980, p. 67.)

Oscilațiile dintre exuberanța existenței și oboeală sunt alt element comun, așa cum și meditațiile pe tema poeziei și aspirațiile poetice, avantajele condiției de poet – cum ar spune Romulus Bucur – sunt prezente la ambii poeți. Chiar și imaginea femeii suspendate pe cer din *Zepeline peste piața Bucur-Obor* – poem care, deși promovează filmarea existenței, este tributary primei perioade poetice – pare a fi preluată din Frank O’ Hara: „Ești atât de frumoasă și încrezătoare / stând întinsă acolo pe cer / printre frunze / parcă respiri ușor / abia nădă, de parcă norii s-ar descheia”. (*Ibidem*, „Vremea în apropierea turlor”, p. 147)

³³ M. Cărtărescu, „Miros de frunze uscate”, în *Nimic*, op. cit., pp. 27-29.

³⁴ *Ibidem*, pp. 47-49.

Mircea POPA

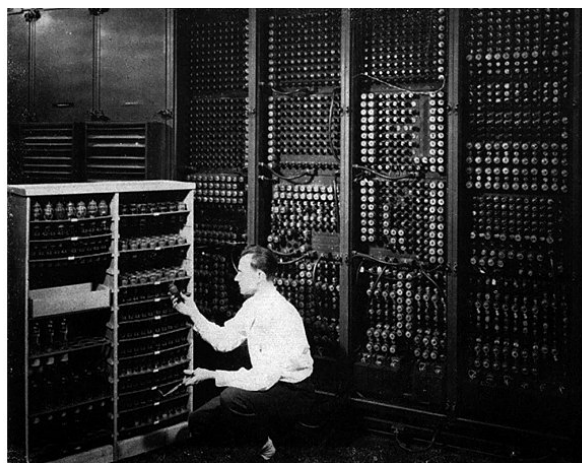
Gheorghe Grigurcu și „cuibul visurilor”

Pentru Gheorghe Grigurcu Oradea a constituit unul dintre reperele sale sentimentale cele mai importante ale vieții sale. El poate fi echivalat cu acel „cuib al visurilor”, loc și tărâm al vieții fericite din copilărie, pe care orice scriitor îl poartă în suflet tot restul vieții. Aceasta, pentru că aici a trăit nedespărțit de familie și mai ales de o mamă iubitoare și grijulie, care i-a urmărit cu atenție devenirea, supraveghindu-i lecturile și ferindu-l de orice griji materiale. Acesta a urmat aici cursurile vestitului Liceu „Emanoil Gojdu”, liceul de elită al Oradei, și tot aici și-a făcut debutul în literatură, sub auspiciile Cenaclului „Flacăra” (mai apoi „Iosif Vulcan”) al cadrelor didactice și elevilor care funcționa pe lângă Biblioteca Județeană, în cadrul căruia a activat multă vreme, alături de alți tineri de talent, precum Ana Blandiana, Mircea Bradu, D. R. Popescu, și alții. Gheorghe Grigurcu s-a dovedit a fi un tânăr deosebit de precoce și membru foarte activ în cadrul cenaclului, după cum constatăm din materialele publicate de el în paginile aceluiași ziar. Tot la Oradea și-a început cariera de critic și istoric literar, când, în 1965, vechea revistă a lui Iosif Vulcan, „Familia”, e reînviată sub conducerea lui Al. Andrițoiu, iar acesta îi încredințează „cronica literară”, încadrându-l în colectivul de redacție al revistei, unde a funcționat între anii 1965 și 1974. De aceea, în trecerile sale ulterioare prin Oradea, scriitorul rememorează cu emoție amintiri și evenimente legate de timpul petrecut aici. Cercetând jurnalele sale, vom descoperi astfel de notații în mai toate trecerile sale ulterioare prin acest oraș, așa cum putea constata și în *Jurnal III*, de unde desprindem câteva note fugare dar încărcate de o vibrație aparte: „Emoția copleșitoare a ultimului an de liceu petrecut la Oradea. Citeam pe nerăsuflăte, așteptând viața. ..., echivalând-o zi de zi cu un soi de enorm mister. Ceva trebuia să se întâmple.” Alteori, toposul orașului copilăriei revine cu farmecul lui indelebil: „Fiecare călătorie la Oradea, care, de altminteri are loc la intervale tot mai rare, îmi lasă un gust amar. Între altele și pentru faptul că nu izbutesc, în puținele zile la îndemână, să ajung în toate locurile prezente pe harta amintirii în care aș fi dorit”.

Iată dar că scriitorul deține o misterioasă „hartă a amintirii” cu privire la oameni și locuri din Oradea, al căror itinerar l-ar dori refăcut, deoarece acestea figurează în memoria scriitorului ca repere de preț al unui topos fundamental. E vorba de orașul în care și-a făcut studiile liceale, în care a debutat în poezie și care i-a oferit și satisfacția unei cariere literare extrem de promițătoare. Luându-le pe rând ne simțim obligați să marcăm înainte de toate debutul său literar, care a avut loc în ziarul „Crișana” din iunie 1952, atunci când a fost făcut pionier, iar trăirea bucuriei evenimentului s-a materializat printr-o poezie care a ajuns în presă. În redacția ziarului „Crișana” lucra pe atunci tânărul jurnalist Stelian Vasilescu, care acorda o mare atenție modului în care tinerii elevi se raportau la evenimentele timpului, astfel că era oricând deschis să găzduiască în ziarul local manifestări ale creației acestora. Cea dintâi ieșire în public a acestuia se intitulează *Tu, pionier!* și are următoarea înfățișare:

„Partidul pașii ți-i îndrumază/ Și calea el ți-o luminează./ Cravata roșie ți-e dată/ S-o porți cu cinste, fără pată./ Îndemn să sorbi din Răsărit,/ Unde un trai mai fericit/ Duc pionierii lui Stalin/ Cu pilda lor, să izbândim!// Ai datoria să înveți/ S-ascuți pe cei ce-ți dau povești/ Pe utemiști, pe profesori./ Respectă-i : binele ți-l vor!// Să poți să birui orice greu./ Nainte să pășești mereu./ Sub bolta azurului de mai./ Cu ochii tăi, pionier bălai!/ Colegilor exemplu să le fii./ Tu, cel mai bun dintre copii./ Să te-oțelești, să te călești, / O lume nouă mâine să zidești!” Poezia e semnată Grigurcu Gheorghe, pionier, Liceul de băieți nr.1, Oradea.” („Crișana”, 1952, nr. 81, iunie, p. 3).

Liceul la care învăța atunci Gh. Grigurcu purtase numele de „Emanoil Gojdu” și era socotit liceul de elită al Oradei. În perioada interbelică îl avusese ca director pe Teodor Neș, un dascăl și un cărturar strălucit, care dăduse la iveală o carte de căpătâi pentru istoria locului și anume *Oameni din Bihor*, iar profesorii de aici fiind socotiți unii dintre cei mai buni. Câțiva dintre ei, între care cel de istorie, Tituș Roșu, colaborase la seria a IV-a a revistei „Familia”, iar alți câțiva contribuiseră la editarea revistei „Țara visurilor noastre”, la care își făcuseră debutul tineri elevi ca Ovidiu Drimba, Mircea Malița, Gheorghe Bulgăr. Preocupările literare tot mai intense, ședințele animate și creațiile demne de a vedea lumina tiparului ale membrilor cenaclului „Flacăra”, i-a determinat pe câțiva dintre ei să se zbată pentru a obține aprobarea tipării unui almanah. Mai mulți dintre tinerii care îl frecventau reușiseră deja să debuteze în paginile ziarului local „Crișana”. E vorba de tinerii elevi Mircea Bradu, D. R. Popescu, Ana Blandiana (dar care nu putea fi publicată datorită unei situații familiale), Gh. Grigurcu, D. Chirilă, Miron Abrudan etc. pe care cei de la ziarul „Crișana” îi aveau în vedere. Gheorghe Grigurcu s-a dovedit unul dintre colaboratorii cei mai activi ai ziarului. Uzitând de sigla cenaclului, el trimite în continuare mai multe texte redacției ziarului, dintre care unele dintre acestea sunt publicate pe parcursul anului 1953. Cele mai multe dintre ele sunt mici medalioane privind o seamă de scriitorii ruși sau sovietici sau contribuții de istorie literară. Iată câteva dintre ele: *N. Bălcescu și revoluția din Ardeal* (nr. 15 (18 ianuarie), p. 2-3) *A.P. Cehov* (nr. 16 8 (15 iulie), p. 3), *G. Călinescu, Șun* (nr. 205 (28 august), p. 2), *Lev Nicolaevici Tolstoi* (nr. 218 (12 septembrie), p. 2-3). Între timp, a mai publicat o poezie, ocazionată de ținerea festivalului Internațional al Tineretului de la București. Ea se intitulează *La Festival* (nr. 169 (16 iulie), p. 3 și are următoarea înfățișare:



„Veniți dragi oaspeți ai prieteniei/Vă așteptăm cu flori și inime deschise./ Să ne-nfrățim avânturi, gânduri, vise./ Sub aurul de august al tăriei/ Veniți dragi oaspeți a prieteniei!// În ochii voștri râde tinerețea/ Sub frunți idealul bate aripi pline./ De unde-ați fi vă-ntâmpină senine/ Priveliștile patriei, mărețe/ În ochii voștri râde tinerețea.// Sosiți din Africa ori din Canada/ Același cânt în suflet îl purtați./ Același vis pe zări desfășurate/ Și-același vis, a inimii ritmada./ Sosiți din Africa ori din Canada.// De sunteți albi, mongoli sau negri tot una-i/Același țel v-adună la un loc./ A monștrilor ce vă despart-minciuna/ De sunteți albi, mongoli sau negri, tot una-i.// Vă-ntâmpinăm cu muncă-nсуflețită./ Sub bolțile Republicii, de soare./ În fabrici, biblioteci și pe ogoare./ Se naște-o bucurie negrăită/ Vă-ntâmpinăm cu muncă-nсуflețită.// Veniți dragi oaspeți ai prieteniei/Vă așteptăm cu flori și inime deschise/ Să ne-nfrățim avânturi, gânduri, vise./ Sub aurul de August al tăriei/Veniți dragi prieteni, oaspeți ai prieteniei!” În același timp, tânărul Gh. Grigurcu continuă colaborările cu texte de istorie literară, oferind un alt medalion ziarului, și anume cel închinat lui V. V. Maiacovski, cules pe trei coloane și acoperind aproape întreaga pagină a 3-a a ziarului. Productivitatea lui este de pe acum un semn propriu de manifestare literară, iar modul tratării materialului dovedește lecturi bogate și o bună priză pe subiect.

Între timp, tânărul absolvent de liceu este recrutat printre cursanții Școlii de literatură „Mihail Eminescu”, avându-l coleg pe Al. Andrițoiu, și el provenind din zona Bihorului. Luându-și menirea de viitor poet în serios, Gh. Grigurcu citește volumele unor poeți ca Baga și Argezi, făcând și o vizită la Mărtișor celui din urmă. Cum respectivii poeți erau la ora aceea puși la interdicție, gestul lui Gh. Grigurcu a fost calificat drept neconform cu ideologia socialistă, pus în discuția colegilor, care l-au „înferat” care mai de care (era epoca delațiunilor și a „demascărilor”, cum a spus Labiș, judecat și el pentru greșeli ideologice), drept pentru care a fost eliminat la scurt timp. Noroc că i s-a dat drept de înscriere (fără examen de admitere) la Facultatea de Filologie din Cluj. În acest fel începe perioada clujeană a viitorului critic și istoric literar Gh. Grigurcu.

E de amintit însă un alt episod important petrecut la Oradea în primăvara anului 1956. Cei din conducerea Cenaclului literar „Flacăra”, între care profesorii Eugen Groza de română și A. Țărulescu de desen, care cochetau și cu scrisul, alături de mai vârstnicul poet Zaharia Macovei (Er. A. Zaharia), au dat la iveală „Almanahul Țării Crișurilor”, în care prezența tinerilor e semnificativă. Între aceștia figurează cu versuri atât Gh. Grigurcu, cât și Ana Blandiana. Mai ales pentru Ana Blandiana, care a fost multă vreme ținută deoparte de autorități, datorită unui proces fabricat împotriva tatălui ei, preotul Gh. Coman, evenimentul își dobândește o semnificație majoră, putând fi socotit adevăratul ei debut literar. Fiecare dintre cei doi tineri figurează cu câte un grupaj de poezii demne de luat în considerare. Ana Blandiana este prezentă cu un număr de patru poezii, una mai frumoasă decât alta, astfel că se poate afirma cu certitudine că debutul ei a avut loc aici. (S-a vorbit desigur și de un debut anterior al ei în revista „Cravata roșie” din 1955, pe când se afla încă pe băncile liceului „Oltea Doamna” din Oradea, dar în colecția revistei consultată de noi la BCU Cluj, lipsește pagina cu pricina (care, chiar dacă ar fi fost găsită, ar prezenta, probabil, urmele unui vizibil și declarativ atașament la realitățile socialiste din acel moment, așa ca și în cazul lui Gh. Grigurcu, situație explicabilă, fie venind dintr-o îndrumare prea atașantă a

conducătorilor cenaclului, fie dintr-un elan juvenil necontrolat). Or, în cazul poeziilor din almanah detașarea lor e remarcabilă. Nu voi vorbi aici și acum despre debutul amintit mai sus al Anei Blandiana, pe care l-am semnalat în ultimul număr al revistei „Acolada”, ci doar despre cel al lui Gh. Grigurcu, acesta din urmă meritând această mențiune specială.

E de observat mai întâi marea diferență dintre izbucnirea pionierească din ziarul „Crișana” ca și din urarea de bun venit adresată oaspeților la Festival, și ceea ce dă el acum la lumină. Chiar dacă și aceea prezenta o anume fluentă a versificației, și o tendință vădită spre claritate și conciziune, în cazul de față poetul a părăsit aproape în totalitate festivismul declarativ și de circumstanță al pionierului Grigurcu. Aici el e prezent cu două poezii, *Cântecul zăpezii* și *Petrolul* (p. 94-95), poezii atestând o evoluție poetică semnificativă. atât din punctul expresiei artistice, cât și al însușirilor prozodice. Vom reproduce cele două poezii, pentru a le putea supune observației dumneavoastră. Iată mai întâi *Cântecul zăpezii*: „Cad fluturi mici în roiuri jucăușe/ Și unii mi se-anină chiar la geam./ Dar cerul care pare de cenușă/ Se scutură luminii de pe-un ram.// De unde vin zăpezile aceste/ Ce sufletului îi vorbesc d-acum?/ Contururi depărtate de poveste./ De unde se trezesc, ca printr-un fum?// Știu, amintirea doarme în ninsoare/Cu prospețimi care m-ating din nou./ Pleoapele le-așez și prin visare/ Aud cum fulgii trec, ca un ecou.// Vreau mâna s-o întind, ca-n ea să cadă./ Un fulg cu pâlpăirile-argintii./ Să mă gândesc că fluturi de zăpadă/ În primăvară vor fi fluturi vii.” Și acum cea de a II-a ei parte: „Tot câmpul îl îmbraci până în zare, / Lăsând afară numai tufele și spinii./ Azi pe oglinda ta strălucitoare/ Se-ascut, sclipind tășele luminii.// În brazdă doarme grău acoperit/ Ca de o caldă dragoste de mamă./ Însă niciun bob nu a zvâcnit. /Căci soarele de sus încă nu-l cheamă.// Tu-ntâmpini depărtarea tresărind/ Și-n valuri nemișcate, ca o apă./ Căci sevele pământului, crescând./ Sub tine n-or putea să mai încapă.// Când grăul va deschide ochii verzi/ Pe șesul înecat deplin de soare./ Tu nimbul de lumină n-ai să-l pierzi./ Hrânind cu el minunea viitoare.”

Și acum poezia *Petrolul*:

„Rezerve de petrol în trupul țării/ Se-ascund în adâncimi de alte ere./ Din zbuciumarea strânsă-n timp a mării./ Au mai rămas izvoare de putere.// Vuiau cicloni și zorile toride./ Iar valuri prevesteau, imense, munții./ Reliefuri se nălțau mereu, lichide./ Schimbându-și văile pe rând cu munții.// Când soarele, bătând din aripi vii./ Trecea deasupra apelor, și-n ele./ Din sân de elemente și stihii./ Viitorul tresărea sub unde grele.// Pleoapele pământului s-au tras/ Peste lumina-n valuri adormită./ Dar viața-n ochi de neguri a rămas/ S-aștepte-n ascunziș, neadormită.// Azi sondele coboară ca-n trecut/ Și erele le sfredelesc în ore./ Din întuneric se desfac ca la-nceput/ Gălăgioase valuri și-aurore.// De aceea, mi se pare că ascult/ Foșnind iar marea ce-o cunosc din carte/ Zvâcnește-acum talazu-i de demult/ Și viața care nu cunoaște moarte.// De aceea, mi se pare că aud/ Un cântec prin milenii și prin spații/ Ce-n sonda ca-n antene a trecut/ Spre sufletul acestei generații!”

Cele două poezii vădesc un debut matur și o forță vizionară a versurilor care amintește de N. Labiș, mai ales în versul din finalul celei de a doua poezii. Petrolul e pentru prilej de a elogia forțele elementare aflate în interiorul pământului („Pleoapele pământului s-au tras”), care au zăcut multă vreme adormite, pentru ca, mai apoi, la mângâierea soarelui, să erupă la suprafață ca niște „gălăgioase valuri și-aurore”. De-acolo,

din interior, pe unde pătrundeau ciclonii și „z o r i l e toride” se auzea „Viitorul /care/ tresărea în unde grele”. Această abilită schimbare de registru de la trecut la prezent, și de la increat la produs finit e surprinsă, prin metafore potrivite, ca un fel de minune conjugată dintre stihial și sacral, prin prezența obsedantă a luminii solare. Tânărul poet dovedește că e în stare să supună materia poetică și-o transforme în purtătoare de mesaj liric. Metaforele și simbolurile sunt bine alese, dovedind un optimism robust, încrezător în forțele omului, și în natura care îi este prietenă. Acest lucru e observabil și în cea dintâi poezie, în care albul imaculat al zăpezii inculcă cititorului acea senzație de puritate și candoare, prevestind recolte de grâu viitoare, procesul căderii de sus al ninsoarii induce trăirea bucurioasă a eului poetic, copleșit de atâta farmec și frumusețe. Totul are loc sub zodia unei copleșitoare armonii și trăiri sub dominația metaforei acvaticului, a fluidului, cu ale sale „prospețimi” nebănuite. Dacă aici avem de-a face cu un fermecător prilej de contopire cu natura, constituind o izbucnire de panism și dionisiac revelator, prin acele efluvii ce vin de sus, în cea de a doua poezie, el creează, sub pretextul unei înșelătoare tematici „industriale”, o cosmogonie sui generis, în care preamărirea elementarului și al spiritului genezic dobândește o stare virtuală nouă, copleșitoare în sine.

În 1956, când a apărut acest almanah orădean, poetul era deja student la Cluj, după ce se consumase episodul de la Școala de Literatură. Poeziile de mai sus trebuie privite ca un produs al acelei epoci tumultuoase din viața poetului, când, la capătul unei ședințe de incriminare, poetul a fost declarat nedemn de a urma o școală de îndoctinare ideologică și eliminat. A ajuns la Cluj, unde a fost primit în anul I fără examen de admitere, fiind înmatriculat în timpul anului și repartizat într-una din grupele anului I de studii. Aici, tânărul student s-a acomodat repede cu viața studentească, găsim și o gazdă pe undeva prin preajma pieței, familia sa având pregătite de fiecare dată resursele materiale pentru a nu ajunge la cămin, colectivitate turbulentă care nu era agreată de tânăr, mai ales după experiența avută la Școala de Literatură, unde, „băiatul mamei” fusese mereu ironizat de colegii mai mari. Nu de puține ori, aceștia au recurs la fel de fel de feste, copleșindu-l cu ironii și dezmiardându-l cu epitețe jignitoare. (vezi amintirile lui Ioniță Marin din revista „Argeș”). La Cluj, s-a apropiat de grupul de scriitori de la „Steaua”, cărora le-a prezentat în mai multe rânduri grupaje de poezii și texte critice. Cum printre sarcinile noilor redacții de publicații literare se număra și aceea de a descoperi și promova tinere talente și oamenii din preajma lui A.E. Baconsky au socotit că e momentul să acorde o șansă tânărului student filolog, care își dovedise, cu ocazia seminariilor, superioritatea netă în materie de literatură față de colegii săi. Proba acestei vocații critice și analitice el a făcut-o curând și la nivel de facultate, înscriindu-se la Cercul de Literatură al acesteia cu o comunicare despre romanele lui G. Călinescu, unde s-a prezentat cu o analiză atât de extinsă și de minuțioasă, încât expunerea sa n-a putut fi epuizată într-o singură ședință, ci a avut nevoie de două sau trei asemenea întâlniri. Fiind și eu student în anul I al facultății, am participat la aceste comunicări ale sale, unde timbrul său ușor graseiat se auzea în liniștea mormântală a sălii, comunicând o stare de tensiune caracteristică, printr-un bombardament auditiv persuasiv și convingător, mulat pe pe stările evenimențiale caracteristice ale romancierului și pe personajele sale de o vie și elocventă caracterologie a mișcărilor solitare sau de grup. De fiecare

dată expunerile sale au depășit timpul de o oră, comunicantul nedând deloc impresia efortului făcut la lectură, ceea ce a impresionat profund mai pe toți auditorii săi. În esență a făcut față cu brio acestei încercări de exegeză literară, care a depășit, în complexitate și fluentă, dar și prin folosirea elevată a tuturor registrelor unei temeinice analize literare, tot ceea ce auzisem eu până la acea oră. (Ca elev la Oradea, și iubitor de literatură, am fost dus de directorul școlii mele, Anchidim Șoldea, în 1954, la o astfel de expunere făcută de el la Biblioteca județeană având ca temă tot o prezentare a romanele lui G. Călinescu, considerate ca fiind cărțile anului). Tânărul „conferențiar” a fost fiind lăudat la scenă deschisă pentru calitatea demersului său. E drept că unul dintre profesori, Iosif Pervain, a scăpat printre aprecierile sale și o remarcă malițioasă la adresa lungimii textului, care suna cam așa : „nu e nevoie să bei un întreg butoi cu vin ca să-ți dai seama de calitatea acestuia”. Desigur că discuțiile au fost mult mai îndelungi și mai minuțioase, dar ceea ce trebuia dat cezarului, i s-a dat, cu referire specială la calitățile sale de interpret în a diseca cu mare cu mare artă procedeele artistice ale romancierului Călinescu.

Desigur și atunci, ca și acum, cea dintâi dragoste a studentului a fost poezia. Și a dat semn revistei „Steaua” despre acest har al său, ducând la redacție un prim grupaj de poezii, din care redactorii (în primul rând A. E. Baconsky) a ales un număr de trei poezii, între care se aflau și cele două oferite almanahului din Oradea. Așa se face că debutul său revuistic a avut loc în coloanele revistei clujene, care i-a publicat în nr. 4, pe luna aprilie a revistei, cele trei poezii la rubrica „Condeie noi” (p. 58-60), respectiv *Istoria*, *Cântecele zăpezii* și *Petrolul*. Pe cele două din urmă le-am reprodus mai sus, singura poezie nouă și necunoscută cititorului fiind cea intitulată *Istoria*. Reproducem noua creație în continuare: „Azi rândurile-i se scriu cu mâna noastră/ Iar vântul vremii-i umblă printre file/ În slovă roșie, în slovă-albastră,/ Ea prinde ceru-acestor zile./ Cu sângele părinților, ca focul,/ Care-a trecut prin nicăieri o faclă/ Istoria ne luminează locul/ Și nu e ca-n trecut, o raclă./ Istoria e creșterea pe trepte,/ A omului, a luptei, a zidirii,/ Când steaguri roșii se ridică drepte,/ Și bate-n ele vântul nemuririi./ Într-însa trec și faptele și gândul/ Pe care zi de zi le semănăm/ Ea vană în vreme ce pământul./ Stejari pe care azi doar îi visăm.” Poezia *Istoria* este prima dintre cele trei ale ciclului de debut, după ea fiind reprodusă poezia *Cântecele zăpezii* și *Petrolul*. E posibil ca almanahul orădean să fi apărut în același timp cu revista clujeană, astfel că putem considera prezența poetului în cele două publicații drept concomitentă, dacă nu cumva a apărut ceva mai târziu decât luna aprilie, astfel că adevăratul debut al poetului Grigurcu îl putem considera cel din „Steaua” nr.4/1956.

Prezența poetului în revista „Steaua” s-a dovedit de bun augur, deoarece, începând cu anul 1957, semnătura sa apare destul de des în revistă, în josul unor poezii ca *Soarele* (nr. 1/1957), *Elegie* (nr. 3/1957), *Primăvara* (nr. 5/1957), *Pădurea* (nr.5/1957), *Ovidiu* (nr. 11/1957), *Ziua republicii* (nr. 12/1957). În 1958, colaborările sunt la fel de numeroase: *4 octombrie 1957*, *Între copaci*, *Vreau* (nr.1/1958), *Grivița 1933* (nr. 2/1958), *Rănilor universului* (nr.3/1958), *Pe Lenin îl poți recunoaște* (nr. 4/1958), *Numai minierii și Frunțași în muncă* (nr. 5/1958), *Amintiri*, *Primele tancuri sovietice* (nr. 8/1958), *La aniversarea republicii* (nr. 12/1958), *Unirea* (nr. 1/1959), *Imn păsărilor* (nr. 10/1964), *Patria* (nr. 8/1965), la care se adaugă și unele prezentări de cărți. Ele vorbesc de o colaborare destul de

intensă, astfel că se poate susține că și Gh. Grigurcu a făcut parte din generația de început a „Stelei”.

Reîntors după absolvire în orașul de pe Criș, Gh. Grigurcu are marea șansă de a primi să redacteze cronică literară a revistei „Familia”, după reînființarea acesteia în 1965. A făcut-o cu rigoare, competență și obiectivitate. De la un an la altul, simțul critic al poetului s-a rafinat și a crescut mult în responsabilitate, iar, după „schimbarea” din 1989, și-a dobândit un ascuțit critic semnificativ, îndreptat mai ales împotriva trădărilor și cedărilor din lumea scriitoricească.

Chiar dacă operația de asanare morală a stârnit multe discuții și controverse, Gh. Grigurcu a mers înainte pe drumul său, afirmându-se drept unul dintre cei mai valoroși critici ai actualității.

Mia BILIGAN

O reevaluare critică a cazului „Școlii de la Tîrgoviște”. Bătăliile canonice ale unui construct critic

De la discurs critic *mixt* la „generație textuală”, Ion Bogdan Lefter lansează, în anii ,80-’90, în sfera discursului critic, concepte și direcții ce creează premisele pentru o reevaluare a canonului literaturii române¹ și, direct sau indirect, reorganizează și orientează modul de raportare ulterioară la textele și contextele literare. Potrivit teoriilor sale, „o generație literară e în primul rând una de texte”², care nu ține exclusiv de un context socio-cultural de formare a scriitorilor, ci se poate extinde și în interiorul altor etape din istoria literaturii, teorie prin care Ion Bogdan Lefter caută să argumenteze, în fond, extinderea postmodernismului dincolo de deceniul al nouălea al secolului XX, precum și recuperarea unor scriitori din perioada neomodernismului, care ar anticipa, prin câteva trăsături textuale, noul curent literar. Pornind de la propunerile acestuia de revizuire a canonului literar postbelic în speță, dintr-o perspectivă asumat postmodernă, studiul de față își propune să reexamineze cazul „Școlii de la Tîrgoviște” și, totodată, să investigheze în ce măsură aceasta, recunoscută de către ideologii postmodernismului drept un catalizator al experimentelor în roman înainte de optzecism, nu se dovedește a fi, de fapt, un construct critic, prin care postmodernității caută să se autolegitimeze în contextul literar postbelic.

Întrucât postmodernității resping programatic poetica neomodernistă a șaizeciștilor, trasarea unei evoluții care să justifice postmodernismul românesc e posibilă, desigur, numai apelând la textele considerate marginale într-o perioadă în care modelele prozastice dominante sunt, prin excelență, romanul politic și romanul analitic, de factură (neo)modernistă. Dincolo

de textele tîrgoviștenilor, care sunt mai mult sau mai puțin apropiate de noua sensibilitate postmodernă, poate fi ușor speculat faptul că unul dintre motivele centrale pentru care „Școala de la Tîrgoviște” este revendicată ca predecesoare stă, poate, tocmai în poziția periferică pe care o ocupă în contextul neomodernismului. Pe de-o parte, e marginală din punct de vedere literar, întrucât nu abordează teme considerate majore în epocă, precum raportul autor-putere, raportului omului cu Istoria, istoria actuală și altele, iar, pe de altă parte, e marginală și din punct de vedere contextual, prin poziția periferică de la Tîrgoviște, care întreține mitul grupului marginal. Având în vedere evoluția atipică a „Școlii de la Tîrgoviște”, aceasta pare a fi mai degrabă un mit literar întreținut de critica literară decât o școală de creație funcțională ca atare. În anii ,40, când se presupune că s-ar fi încheiat acest grup, nu avea un program și nu funcționa în jurul unor instituții sau personalități literare care să o legitimeze. Era formată din câțiva liceeni, printre care Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu și Costache Olăreanu, care descopereau împreună literatura interbelică și suprarealismul din anii ,40.

Tinerii liceeni tîrgovișteni încep prin a redacta plachete de versuri, reviste-manuscris într-un singur exemplar, se întâlnesc pentru a dezbate proiecte literare sau pentru a comenta propriile lecturi. Grupul funcționează aproape exclusiv în această perioadă „tîrgovișteană”, pentru că, după începerea studiilor și mutarea în capitală, membrii își urmează propriile proiecte literare, iar întâlnirile „de grup” sunt tot mai rare. De altfel, însuși Mircea Horia Simionescu, într-un interviu din 1982, se referă la „Școala de la Tîrgoviște” ca la un atelier, evitând programatic utilizarea unor termeni precum *cenacul* sau *grupare literară*: „Atelierul, pentru că «Școala de la Tîrgoviște» este un atelier și nu un *cenacul* – uneori nu ne vedem cu anii – s-a format din mers și pe baza câtorva principii comune”³. „Școala” se desființează – conform declarațiilor lui Mircea Horia Simionescu – în 1982, odată cu moartea lui Radu Petrescu, singurul care ținea să reunească membrii așa-zisei grupări. Deși primele încercări literare datează din anii ,40, iar majoritatea textelor sunt scrise în ,50, tîrgoviștenii își publică operele abia la începutul deceniului opt (Mircea Horia Simionescu debutează în 1969 cu *Dicționarul onomastic*, Radu Petrescu, în 1970, cu romanul *Matei Iliescu*, iar Costache Olăreanu, în 1971, cu *Vedere din balcon*).

Astfel, textele majore ale acestor prozatori sunt independente de o așa-zisă direcție literară. În ciuda faptului că întrunesc aspecte comune, textele tîrgoviștenilor sunt, la o privire atentă, extrem de diferite. Desigur, asemănările pe care criticii le-au evidențiat pentru a argumenta statutul de școală literară există, dar provin din influențele și modelele literare comune pe care și le-au însușit, direcțiile principale de evoluție fiind altele în fiecare situație. De pildă, Radu Petrescu mizează, în mare parte, pe așa-zisul jurnal

de creație, Costache Olăreanu practică cu precădere metaromanul, iar Mircea Horia Simionescu merge mai departe și mizează pe parodie și pastişă, pe deconstrucția formulelor literare.

Deși referințe la o anume școală literară există și în deceniul opt, după debuturile țirgoviștenilor, trebuie spus că sintagma de „Școala de la Țirgoviște” e răspândită în discursul critic abia în anii '80, după ce, în 1981, apare consemnată pentru prima dată într-un volum de critică literară – e vorba de *Serii și grupuri*, scris de Dan Culcer. Acesta atribuie școlii eticheta de grupare literară, fără a-și argumenta însă opțiunea, oprindu-se la a remarca faptul că, spre deosebire de Cercul Literar de la Sibiu, care s-a solidificat odată cu manifestul din 1943, „se știu mai puține lucruri despre gruparea literară a unor tineri, unii țirgovișteni, azi scriitorii Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Tudor Țopa (...)”⁴. E evident, așadar, din afirmația lui Culcer, că sintagma nu făcuse carieră în studiile critice până în anii '80. De altfel, aceasta începe să fie utilizată mai ales în discursul critic din anii '80 și pentru că e perioada în care prozatorii își publică majoritatea textelor.

În 1986⁵, Ion Bogdan Lefter atrage atenția asupra unor anticipări postmoderne din perioada anilor '60-'70, unde, în clasificarea pe care o propune cu privire la proza postbelică, în cel de-al treilea model de prozatori (care ar anticipa postmodernismul și care e prezentat în contrast cu modelul realist și cu cel analitic, de factură „neomodernistă”), include „Școala de la Țirgoviște” și alți scriitori „rafițați”, cu „un aspect mai pronunțat experimental”, ca de pildă: D. R. Popescu, Ștefan Bănuțescu, George Bălăiță, Mircea Ciobanu, Sorin Titel sau Norman Manea. Așadar, „Școala de la Țirgoviște” e asociată noului curent de către Ion Bogdan Lefter în anul în care apare numărul despre postmodernism din „Caiete critice” (1986), adică în perioada în care se caută definirea și delimitarea conceptului de postmodernism, semn că discuțiile despre noua generație deschid automat și direcții de revizuire a prozei postbelice. Sintagma, puțin cunoscută în 1981 când își publică Culcer volumul, prinde contur odată cu activarea noului discurs critic, care, în primul rând, caută să impună noi concepte, „Școala de la Țirgoviște” fiind, fără îndoială, unul dintre ele. Faptul că într-o primă clasificare Ion Bogdan Lefter îi repartizează pe țirgovișteni în aceeași categorie cu alți prozatori ca D. R. Popescu, Ștefan Bănuțescu sau Mircea Ciobanu sugerează că primele căutări (intuitive) de legitimare ale postmodernismului nu se îndreaptă numai înspre țirgovișteni, deci că aceștia nu sunt singurii care ar anticipa noul curent, așa cum vor încerca să demonstreze criticii mai departe.

În anii '90, clasificările se rafinează, iar „Școala de la Țirgoviște” câștigă teren în studiile critice despre postmodernism nu pentru că prozatorii școlii ar fi mai postmoderni decât ceilalți pe care-i amintește Ion Bogdan Lefter în primă fază, ci pentru că sintagma ca atare e un construct cu mai multă autoritate în speculațiile

critice și, desigur, mai verosimil în descendențele pe care postmoderniștii le recunosc, fiind cel mai puțin asociat neomodernismului (pe când ceilalți prozatori erau deja catalogați ca neomoderniști). De altfel, e mult mai convenabil pentru postmoderniști să se revendice de la o școală literară (fie ea și incompletă, inventată) decât de la prozatori individuali, de vreme ce generația postmodernă însăși se formează în cadrul unor grupări literare (Gruparea „Noii”, Cenaclul de luni, Cenaclul Junimea). Se întreține astfel mitul școlilor literare postmoderne.

În ultimul deceniu al secolului trecut, după liberalizarea temelor de studiu și consumarea postmodernismului „major”, „Școala de la Țirgoviște” devine unul dintre subiectele la modă. Postmoderniștii aproape că pun în funcțiune un program de recuperare a școlii, pornind de la premisa că, de fapt, aceasta nu ar fi altceva decât o altă vârstă a postmodernismului românesc, una temperată, inocentă, *soft* și nonideologică⁶. Critici precum Gheorghe Crăciun, Ion Bogdan Lefter sau Mircea Cărtărescu (dar și alții în epocă) sunt de părere că țirgoviștenii intuiesc noul curent literar, așa cum, în poezie, Mircea Ivănescu sau Leonid Dimov anticipează poetica postmodernistă, toți acești scriitori fiind reprezentanți ai „postmodernismului subteran”. Criticii postmoderni preiau sintagma („Școala de la Țirgoviște”), întrucât se pliază perfect pe conceptul de literatură subterană, pe care caută să îl justifice ca alternativă pentru literatura neomodernistă oficială.

În primul volum critic consacrat „Școlii de la Țirgoviște”, *În exercițiul ficțiunii. Eseul despre Școala de la Țirgoviște* (1992), Mihai Dragolea analizează operele scriitorilor țirgovișteni având în vedere exclusiv conținutul textelor. Nu actualizează contextul în care aceștia scriu și nici nu instrumentează concepte sau teorii literare prin care astfel să valorifice operele discutate. Mihai Dragolea face exercițiul – necesar, de altfel, în cartografierea „Școlii de la Țirgoviște” – de a le grupa pe capitole tematice și de a releva specificitatea literaturii lor, pe care o interpretează în consecință. Cert este însă că acest prim studiu critic despre „Școala de la Țirgoviște” nu speculează nicio legătură a acestora cu postmodernitatea și nici nu pune în valoare structuri prin care s-ar putea argumenta legătura cu postmodernismul.

Al doilea volum dedicat școlii, apărut în 1996 și reeditat în 2007, este cel scris de Ion Buzera, *Literatura română față cu postmodernismul*, studiu care, spre deosebire de primul, deja asociază „Școala de la Țirgoviște” cu generația postmodernă, autorul susținând că țirgoviștenii ar avea o „masivă doză de sînge postmodern injectat în țesuturile prozei”⁷. Totuși, unele afirmații ale criticului lasă loc de interpretare în ceea ce privește cunoașterea și înțelegerea contextului literar din perioada anilor '60-'70. De pildă, acesta notează că „în momentul în care debutau, țirgoviștenii găseau o literatură destul de retardată, iar ei se comportau ca și când ar fi găsit una normală (...)”⁸. Or, afirmația că toată

literatura din perioada liberalizării (!), cu excepția celei scrise de țirgovișteni, ar fi de proastă calitate trădează o privire critică naivă, lipsită de nuanțare și, deci, chestionabilă. Tendința în epocă, se vede limpede, e de a absolutiza valoarea prozei țirgoviștenilor.

Desigur, astfel de judecăți vin într-o perioadă în care critici cu reputație, precum Ion Bogdan Lefter sau Mircea Zăciu, scriu în presa literară articole despre țirgovișteni, discutând, nu o dată, „de o deschidere care a facilitat (...) drumul optzeciștilor și nouăzeciștilor”⁹. Apoi, Mircea Cărtărescu însuși se revendică de la „Școala de la Țirgoviște”, pe care o consideră prima etapă a postmodernismului românesc, în timp ce Radu G. Țeposu e de părere că, alături de D. Țepeneag cu teoria textului „ca mediu de transformare”, țirgoviștenii ar fi „adevărații întemeietori ai postmodernismului la noi, de care generația ,80 va profita în chip declarat”¹⁰. În articolul din „Caiete critice”¹¹ (1986), Ion Bogdan Lefter subliniază faptul că „doar întâmplarea istoriei a distribuit acestei generații de creație [generația ,80] sarcina de a deschide porțile postmodernismului românesc”, evoluția fiind mult mai largă, începută prin acumulările „pînă atunci subterane”, făcute de alți scriitori marginali din perioada neomodernismului (amintindu-i pe Radu Petrescu și Leonid Dimov).

Ion Bogdan Lefter căuta, în fond, să încurajeze cercetarea literară asupra școlii. La începutul anilor ,90, când „România liberă” publica periodic fragmente din jurnalul pe care Radu Petrescu l-a ținut în ultima perioadă din viață, respectiv din anii 1977-1982, criticul își exprima regretul cu privire la indiferența exegeților pentru „marele nostru prozator”, concluzionând că nu textul ar fi vină, ci contextul, adică „vremurile, îngustarea orizontului de interes al publicului cititor (...) capacitatea noastră actuală de a-l citi și analiza așa cum ar merita”¹². Or, lipsa studiilor literare, pe care o semnalează criticul, este un simptom al (dez)interesului pe care opera prozatorului țirgoviștean îl stârnește tinerilor critici. Cu toate că, în anii ,90, apar două volume despre „Școala de la Țirgoviște”, prozatorii școlii nu reprezintă un teren de cercetare seducător (așa cum declară Ion Bogdan Lefter că ar fi) pentru critica și istoria literară. Cu atât mai puțin în anii 2000, când singurele volume integrale despre școală, cu excepția celui publicat de Ion Bogdan Lefter, par a fi reeditările primelor două din ,90.

Într-un articol din 1999 din „Familia”¹³, imediat după apariția volumului postum din jurnalul lui Radu Petrescu, *Catalogul mișcărilor mele zilnice*, Ion Bogdan Lefter deplânge în continuare situația receptării prozatorului, considerat de către acesta „unul dintre cei câțiva mari prozatori români dintotdeauna”, intrigat fiind de faptul că, în ciuda eforturilor critice de a-l promova pe scriitorul țirgoviștean, validarea instituțională și „canonizarea” întârzie să apară: „lipsește acea ritmicitate a comentariilor și a studiilor, ca și a citărilor ori a simplei menționări a numelui care semnalează «clasicizarea»

unui autor”. Tot în 1999, Mircea Cărtărescu își publică volumul despre postmodernismul românesc, în care preia ipoteza „postmodernismului subteran” care s-ar fi manifestat în perioada în care literatura dominantă era cea neomodernistă. Criticul repune în discuție mai mulți autori și opere, care ar fi anticipat noul curent literar, printre care amintește de Mircea Ciobanu, de Ștefan Bănulescu cu *Cartea de la Metopolis*, de Nicolae Breban cu *Bunavestire* ori de George Bălăiță cu *Lumea în două zile* și altele, considerate exemplele absolute de sinteză între două curente literare, pentru că, deși sunt neomoderniste, au o componentă pronunțat postmodernă.

„Școala de la Țirgoviște” ocupă însă și de această dată un loc privilegiat, fiind numită de Cărtărescu „prima <<școală>> prozastică de după *Sburătorul*”¹⁴, iar țirgoviștenii, echivalentul scriitorilor universali postmoderni, ca Borges, Calvin sau Coover. Criticul îi situează pe aceștia în descendența directă a postmodernismului românesc, intuit deja în manierismul călinescian de la care se revendică „Școala de la Țirgoviște”. Astfel, odată cu noua paradigmă (postmodernă) de recuperare a istoriei literare, „Școala de la Țirgoviște” e recunoscută ca o etapă esențială în evoluția firească a literaturii române. Cu toate că structurile postmoderne din textele țirgoviștenilor sunt doar intuiții, aceștia neavând, în anii ,40, ,50 (când scriu textele), conștiința noului curent ce avea să se lanseze în ,80 în literatura română, proza „Școlii de la Țirgoviște” e văzută ca legătura esențială dintre manierismului „premodern” și metaficțiunea postmodernă.

Pe de altă parte, școala nu ocupă neapărat un loc privilegiat în istoriile literare. Dumitru Micu, de pildă, în volumul al III-lea al *Scurtei istorii a literaturii române* (1996), îi încadrează pe țirgovișteni în „Proza estetică, autoreferențială, parodică”, fără să-i numească, totuși, postmoderniști. Formulele metaliterare pe care prozatorii „Școlii de la Țirgoviște” le explorează și jurnalele de creație pe care mizează, în special Radu Petrescu, nu îl determină pe critic să-i situeze pe aceștia în descendența postmoderniștilor, ci să identifice, mai degrabă, în literatura lor moda deschisă de Gide, care – notează Micu – scrie romane ale căror subiecte sunt propria lor scriere și publică jurnale „în care semnatarii dezvăluie cum și-au scris operele cu pricina (...) La noi, aceasta e cultivată programatic de așa numita «Școală de la Țirgoviște»”¹⁵. Criticul demontează judecățile conform cărora romanul *Matei Iliescu*, spre exemplu, ar fi altceva decât un roman tipic modernist, întrucât Radu Petrescu (autor de metaromane și de jurnale de creație), oricât se declară de conștient de clișeele romanelor de dragoste în notațiile din jurnale, nu face altceva decât să descrie și să analizeze „ca orice romancier «de rând»”¹⁶. Prozele *Sinuciderea din Grădina botanică* și *În Efes* amintesc, în schimb, de formula urmuziană, prin parodiarea formulelor romanești și prin gustul pentru umorul negru, în timp ce *O singură vârstă* preia câteva

tehnici specifice „noului roman”, desigur, nu în măsura în care le vor explora Sorin Titel sau Țepeneag. Apetența pentru pastişă e și mai vizibilă în cazul *Dicționarului onomastic*, textul lui Mircea Horia Simionescu, în care recuperarea parodică a unor formule literare amintește și mai mult de *Schițele* lui Urmuz, iar utilizarea pastişei și inventarea de nume, de texte inexistente sunt interpretate pe filieră borgesiană. Despre Costache Olăreanu, Dumitru Micu afirmă că „pare a fi un «metaromancier» (dacă se poate spune așa) mai curând prin opțiune decât prin vocație”¹⁷. Admițând totuși că textele acestor prozatori se prezintă, pe alocuri, ca spectaculoase parodii ale unor stiluri narative consacrate, Dumitru Micu nu susține însă ipoteza potrivit căreia țirgoviștenii ar anticipa postmodernismul.

De asemenea, Nicolae Manolescu, în istoria sa, tratează separat țirgoviștenii, fără să construiască legături între formulele lor și fără să justifice apartenența lor la o școală literară. Eugen Negrici, în *Literatura română sub comunism*, acordă „Școlii de la Țirgoviște” un scurt capitol, în care o consideră un punct de referință în istoria literaturii române postbelice mai ales datorită modalității (unice în epocă) în care scriitorii au reușit să gestioneze relațiile cu Puterea. Criticul discută școala în termeni de „prietenie originară” („comunitate de sihaștri”¹⁸), prin care aceștia își construiesc un micromediu literar, ce contravine spațiului literar oficial. În termeni elogioși, Negrici pune permanent școala în antiteză cu literatura aservită sau literatura obsedantului deceniu, accentuând astfel caracterul (auto)reflexiv, (meta)textual al textelor țirgoviștenilor. Perspectiva criticului privește exclusiv contextul, „Școala de la Țirgoviște” e percepută ca un exemplu de rezistență prin cultură, de unde se subînțelege că unicitatea raporturilor conjuncturale ar determina și unicitatea literaturii pe care aceștia o scriu. Sigur că literatura țirgoviștenilor este diferită în epocă dacă e pusă în antiteză cu literatura aservită. Cred însă că, pentru o determinare precisă a specificității școlii, trebuie căutate diferențele dintre țirgovișteni și prozatorii neomoderniști ce cultivă formula noului roman francez sau formulele modernismului înalt (Faulkner, Woolf, Joyce, Proust).

„Școala de la Țirgoviște” nu se lansează, cum spuneam, ca fenomen literar printr-un program asumat, însă, cu toate acestea, țirgoviștenii pot fi suspectați de un program, de o carieră literară la care aspiră, în speță Radu Petrescu, cel care își cultivă în jurnale imaginea damnatului ce așteaptă să fie validat de posteritate. Chiar și faptul că aceștia debutează târziu, după ce-și scrisese o bună parte din texte, și că, intenționat, nu debutează cu primele texte, luate în ordine cronologică, ci cu cele scrise deja la maturitate, poate fi interpretat ca un act prin care se caută o altfel de afirmare în literatura română. Țirgoviștenii își creează astfel o reputație în perioada neomodernismului, un traseu literar atipic pe care criticii îl vor exploata ca atare. Mihai Dragolea, de pildă, consideră „Școala de la Țirgoviște” o generație

discretă, recunoscută odată cu generația „80 tocmai pentru că aceasta din urmă își declară „solidaritatea spirituală” cu prozatorii țirgovișteni. Se perpetuează astfel un mit al „Școlii de la Țirgoviște”, întreținut de la bun început de țirgovișteni și preluat mai departe – cu intenții legitimize – de postmoderniști.

¹ Vezi Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, Pitești, Paralela 45, 2000.

² Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii”*, Pitești, Paralela 45, 2005, p. 115.

³ Interviu luat de Mircea Nedelciu, publicat în revista „Echinoc”, nr.5-6-7, 1982, pp. 6-7.

⁴ Dan Culcer, *Serii și grupuri*, București, Cartea Românească, 1981, p. 227.

⁵ Ion Bogdan Lefter, *Proza nouă și treptele „ecuației postbelice”*, în „Contemporanul”, nr. 33, 15 august 1986, p. 10.

⁶ Ion Buzera, *Școala de proză de la Țirgoviște*, Pitești, Paralela 45, 2007, p. 165.

⁷ *Ibidem.*, p. 11.

⁸ *Ibidem.*

⁹ Mircea Zăciu, *Costache Olăreanu*, în „Familia”, nr. 4/1995.

¹⁰ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Editura Eminescu, 1993, p. 13.

¹¹ Ion Bogdan Lefter, *Secvențe pentru scrierea unui roman de idei*, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, p. 138-152, în Idem., *Primii postmoderni: „Școala de la Țirgoviște”*, Pitești, Paralela 45, 2003, p. 17.

¹² Ion Bogdan Lefter, *Jurnalul „Adevărat”*, în „Contrapunct”, anul II, nr. 42 (94), 18 octombrie 1991, p. 5, apărut ulterior în Idem., *Primii postmoderni: „Școala de la Țirgoviște”*, ed. cit., p. 102.

¹³ Ion Bogdan Lefter, *Secvențe R.P.*, în „Familia”, anul 35 (135), nr. 7-8 (405-406), iulie-august 1999, p. 105-111, publicat ulterior în Idem., *Primii postmoderni: „Școala de la Țirgoviște”*, ed. cit., p. 57.

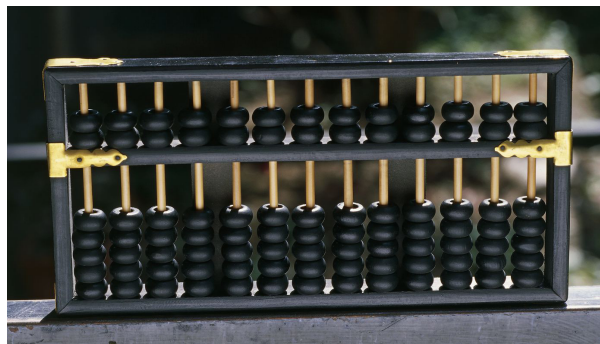
¹⁴ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Humanitas, 1999, p. 339.

¹⁵ Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii române. Perioada contemporană: proza*, București, Editura Iriana, 1996, p. 333.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 336.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 349.

¹⁸ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proză*, București, Editura Fundației PRO, 2003, p. 238.



Dana ȘIȘMANIAN



Arătarea lui Varnava. Un text poetic necunoscut într-un manuscris din Transilvania la 1670 (I)

Un codex prea puțin cercetat

Punerea la dispoziție online a unor manuscrise și cărți rare digitalizate reprezintă o enormă facilitare pentru cercetătorul contemporan, în condițiile lipsei timpului și a mijloacelor de deplasare pe care le-ar necesita investigarea fizică a unor fonduri aflate în diverse biblioteci, muzee și instituții din țară și din străinătate, condiții agravate de pandemia actuală.

În cadrul unei cercetări asupra manuscriselor de cronografe din secolul XVII am explorat între altele fondul de carte tipărită și manuscrisă al Bibliotecii ASTRA din Sibiu, integral catalogat, digitalizat, și disponibil online. Cu această ocazie atenția mi-a fost atrasă de micul codex numerotat *CMR-44* (în 8°, 19 x 15,5 cm cu un total de 212 + 32 de file, în semiunciale, cerneală neagră și roșie, legătură veche de lemn îmbrăcat în piele cu ornamente geometrice și florale). Manuscrisul este deja renumit pentru primul text conținut în el: o copie manuscrisă din 1703 – cea mai veche cunoscută – a *Divanului* lui Dimitrie Cantemir, apărut la Iași în 1698 (filele 1-205, în numerotație chirilică originală, primele 11 conținând predosloviile, textul începând în josul filei 11r: „Al lui Ioan Dimitrie Constantin Voevoda *Divanul lumii cu înțeleptul sau giudețul sufletului cu trupul*”, plus 7 file finale nenumerotate conținând scara, ce începe la f. 205v); el este abundent citat (vezi ediția critică a *Divanului*, Virgil Cândea, EA, 1974).

O a doua cauză de interes arată acestui codex privește de fapt tot primul text: el este scris, cum dubla mențiune finală o atestă, de „popa Ion din Vizogna” (în semiunciale) / „popa Ioan din Vizokna” (în cursive, cu semnătură), în „Mșta. Mai 15 zile, ai 1703, în zilele Craiului de Buda Iosif Leopold” (f. [212v]). Or acest preot este binecunoscut pentru rolul său în renovarea bisericii cu hramul Sfinților Arhangheli din Ocna Sibiului, ctitorită de Mihai Viteazul, renovare ce a avut loc la sfârșitul secolului XVII, cu sprijinul domnitorului muntean Constantin

Brâncoveanu (conform inscripției: „Constandin Basarab Voivod Brancoveanu care a făcut biserica aci[e]asta: făcută-s-a [leat] 1701 și s-au zugrăvit leat 1723. Și fiind ispriavnic Popa Ion ot Vizocnă la cest lucru”). Popa Ioan ca ispravnic este, cum o indică inscripția plasată deasupra, figura reprezentată alături de domnitor în dreapta tabloului votiv din pronaos, partea vestică (cf. CREANGĂ C. 1966, POP S.-F. 2009, și mai ales ABRUDAN I.O. 2016).



Fig. 1. Tabloul votiv interior vest din biserica de la Ocna Sibiului (extras din ABRUDAN M.G. 2014, p. 82).

Un alt interes suscită de personajul popii Ion sau Ioan din Ocna Sibiului este legat de probabila lui aderare la primul act al unirii cu Roma, el fiind unul din cei 11 protopopi semnatori ai scrisorii din 10 iunie 1697 adresată de mitropolitul Teofil cardinalului Kollonich, scrisoare ce însoțea și confirma actul din 21 martie 1697 prin care sinodul declara adevărată la biserica română (CRIȘAN E. 2009, p. 55, apud AVRAM M. 1988: „Prin compararea semnăturii de la sfârșitul manuscrisului în discuție [CRM-44] cu cea de pe primul act al unirii bisericii ortodoxe ardelenice cu Roma catolică, de la 10 iunie 1697, unde „protopopul Ioan din Vizogna”, împreună cu Vlădica Teofil și alți zece protopopi își depune semnătura, cercetătorul Mircea Avram opinează că ar fi vorba de aceeași persoană”).

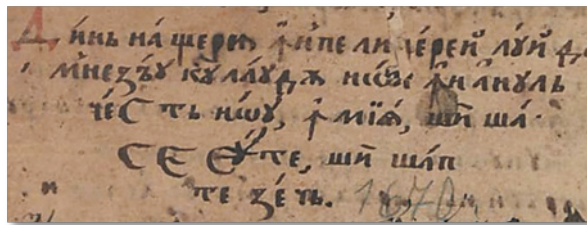
Pe de altă parte, în aceeași perioadă (1696-1697: POP S.-F. 2009, p. 5, ABRUDAN I.O. 2016, pp. 6-7), popa Ioan mergea în Țara Românească pentru a cere sprijinul lui Constantin Brâncoveanu la renovarea bisericii, ce fusese distrusă de un incendiu, iar mai bine de un sfert de veac după aceea, când în 1723 se săvârșea zugrăvirea, tot sub ispravnicia lui, el avea să aducă, prin inscripția însoțitoare a tabloului votiv, un elocvent omagiu postum domnitorului muntean, susținător recunoscut al ortodoxiei transilvănene, la cei aproape zece ani de la martiriul său. Adevăratul protopopul Ioan la actul unirii cu Roma în 1697 nu a avut deci un efect real în anii și deceniile următoare; abia în 1733 biserica și parohia din Vizogna sînt recenzate ca unite (Șematismul de Blaj 1900, cf. POP S.-F. 2009, p. 5), dar probabil că apartenența confesională a locașului de cult a oscilat de mai multe ori (ex. episodul intervenției generalului Bukow în 1761 pentru a-l trece în posesia uniților, cf. SĂSĂUJAN M. 2015, p. 616).

Cît despre codexul însuși, popa Ioan din Ocna Sibiului, care se desemnează ca scriptor al primului text, pare a fi și scriptorul celui de-al doilea text, fără a ne da însă, pentru acesta din urmă, nici o mențiune asupra identității sale. Această ipoteză, a unei singure mîini, a fost deja susținută de cercetătorul și poetul Mircea Avram (1913-1999), care a activat timp de decenii la Biblioteca ASTRA din Sibiu, cu argumente ce nu-mi sînt cunoscute, studiul cu pricina rămînîndu-mi la data aceasta inaccesibil (AVRAM M. 1988, referențat în CRIȘAN E. 2009, p. 55). Confirm însă ipoteza identității scriptorului, pe baza convingerii formate prin practicarea atentă a celor două texte, în special comparînd detaliile ducturilor fiecărui caracter, de altfel de o mare constanță și regularitate pe ansamblul manuscrisului, care e scris foarte citeț în semi-unciale: obișnuințele ortografice privind transpunerea lui „i”, „a”, „ă”, „ea”, „ia”, „iu”, „i” final neaceantuat, sistematica utilizare a unor diacritice de lectură (accente, mărci de separare a silabelor și cuvintelor, punctuație, intonație), anumite practici de debordare la cap de rînd, de adaosuri și corecturi marginale, sau de ștersături/corecturi în text, ca și tendința de scriere în pantă (urcătoare pe recto, descendentă pe verso), comună celor două texte conținute în codex. Dacă e de semnalat o diferență de scriere, ea constă doar în talia mai redusă a semiuncialelor primului text față de cel de-al doilea, dar e doar o chestiune de proporție. Hîrtia pare a fi aceeași, ușor înbrunită în mod uniform, ca provenind din același bloc, deși numai un contact tactil o poate confirma (prin vizualizarea unui sau unor filigran/e eventual/e, și prin perceperea proprietăților fizice de densitate și porozitate). Examenul pur vizual al imaginilor numerizate indică aceeași consistență pe ansamblul manuscrisului, relevată de faptul că scrisul de pe recto transpare pe verso-ul filelor, cu aceeași pregnanță între cele două părți ale codexului. În fine, cerneala pare de culoare și calitate apropiate între cele două părți ale manuscrisului, dar cu o evidentă tentă de vechime pentru cel de al doilea text.

Acest al doilea text care ne reține atenția aici, conținut pe două caiete în 8° numerotate 1 și 2, însumînd 32 de file numerotate de la 1 la 32, pare a fi fost scris mai întîi, conducînd la ușoara pălire generală a cernelii pe toate filele acestei a doua părți a codexului. Pălirea este însă vizibil mai accentuată pe prima pagină a textului, ca și cum el ar fi fost păstrat un timp nedeterminat cu fața expusă, nefiind acoperit de vreo copertă, pentru a fi colegat ulterior cu textul reprezentînd copia *Divanului*, scris mai tîrziu pe alte caiete din același stoc de hîrtie, și plasat în față. Numerotația caietelor ca și a filelor, în caractere chirilice, e originală, aparținînd aceleiași mîini ca și întregul codex, precum și o ușoară reparație la cotor ff. 1v/8r înainte de legare.

Dacă nu avem nici o mențiune explicită privind scriptorul celui de-al doilea text, un element de datare există totuși, de natură a conforta impresia unei certe anteriorități, mergînd pînă la un decalaj în timp posibil de mai multe decenii față de textul ce se prezintă în poziția întîi. Într-adevăr, acest al doilea text se sfîrșește în josul filei 32r, iar pe verso-l ei, în susul paginii, citim, scrisă de aceeași mînă (deci, de presupusul scriptor unic, popa Ioan din Vizocna), mențiunea următoare: „din nașterea înpelițerei

lui Dumnezău cu laudă noao în anul cest nou, în miia, și șase sute, și șapte zeci”. O asemenea lipsă de ambiguitate în citirea unei datări de manuscris românesc e unică, nu doar prin faptul că se folosește exclusiv referința la A.D. – este de altfel și cazul datării copiei *Divanului*, reproduse mai sus – dar și pentru că se scrie anul în litere. Textul este deci scris – sau mai bine spus sfîrșit de scris – la începutul anului 1670, căci se subliniază: „în anul cest nou”, ne aflăm deci, probabil, în ianuarie.



Rămîne firește de stabilit dacă datarea aparține scriptorului, indiferent în ce calitate a lui (de copist sau de autor), sau dacă ea provine eventual din izvod, ce a fost, în acest caz, copiat ca atare. Datele materiale, cîte ne sînt accesibile, sînt compatibile cu ambele eventualități. Astfel, ca tînăr de circa 20 de ani, viitorul protopop din Vizocna a putut copia acest text (căci e improbabil a-i fi fost autorul) în 1670, cu 33 de ani deci mai înainte de copierea *Divanului* în 1703, ceea ce nu e incompatibil cu vîrsta de 73 de ani pe care ar indica-o în acest caz, conform inscripției din 1723, portretul din biserică (ultima dată de activitate menționată fiind comandarea unor icoane și prăznicare în 1724, tot zugravului Popa Ivan din Rășinari, care desăvîrșise zugrăvirea bisericii, cf. ABRUDAN I.O. 2016 p. 8). Dar oricare ar fi fost vîrsta lui la data portretului, popa Ioan a putut copia mai tîrziu, la o dată indeterminată între 1670 și 1703 și la o vîrstă de deplină maturitate, un text datat din 1670, datare pe care copistul a putut-o reproduce ca atare din izvodul său, ce reprezenta poate chiar autograful autorului. Analiza textului însuși ne va aduce eventual un răspuns.

O „viziune” escatologică în versuri necunoscute: un hapax?

Dar despre ce text e, de fapt, vorba? El se intitulează astfel: „Înțeleptului Varnava minunată arătare a vederii lui cu pildă tuturor”, și e compus din „versete” de 4 pînă la 5 rînduri fiecare, dispuse în număr de 4 pînă la 5 pe pagină (circa 22-23 rînduri), însumînd 340 cu totul, versete care, la o citire mai atentă, se vădesc a fi versificate în formă de catrene – chiar dacă ritmul e variabil, și rima cîteodată lipsește, iar cînd e prezentă (în general monorimă, mai rar rimă îmbrățișată sau împerechiată) nu e tocmai perfectă; intenția poetică e, însă, de o evidență copleșitoare (cele cîteva citate ce se vor da în cursul acestui articol, în preambul la o ediție critică a textului, o vor revela, cred, cu prisosință).

Conținutul constă într-un lung dialog cu iz polemic între suflet și trup, ocazionat de viziunea unui om mort depus în sicriu al cărui suflet, proaspăt ieșit din trup, încearcă zadarnic să evite mergerea în iad. Viziunea e pusă pe seama

„înțeleptului Varnava” ca martor-scriitor, fiind introdusă prin indicația didascalică: „AUTOR S.V.” („S” pentru Sfânt, „V” pentru Varnava – aceasta nefiind o însemnare de cititor sau de copist cum pare a se sugera în notița din catalog, ci parte integrantă a textului). Descrierea viziunii e încadrată, ca un preambul și ca un epilog, de o curată cazanie, o predică moralizatoare adresată celor vii, pentru a-i îndrepta pe calea cea bună a spălării de păcate și a le evita astfel inexorabilitatea unei condamnări la muncile veșnice după moarte, propovăduind învățătura creștină ca unică mântuire: discursul se bazează pe demascarea înșelăciunii lumii, pe teme clasice „vanitas vanitatis”, „fortuna labilis”, „ubi sunt”, „memento mori”, egalitatea în fața morții.

Temele acestea trimit la puternice rădăcini medievale. Sursele prime ale textului nostru le găsim în texte și motive iconografice ce pun în scenă dansul macabru, și disputația sufletului cu trupul ca în celebrul poem latin *Visio Philiberti*, ce-și trage probabil originea, tematic vorbind, dintr-o versiune latină în proză din secolul X, trecută printr-o primă formă versificată în secolul XII (faimoasa „The Royal Debate”, denumită astfel de specialiști după manuscrisul unic British Museum Royal 7 A III). *Visio Philiberti* – text intitulat de cele mai multe ori *Dialogus* (sau *Disputatio*) *inter corpus et animam* – a circulat în toată Europa în zeci de copii manuscrise, de la începutul secolului XIII până la sfârșitul secolului XVII (o primă listă de 132 de manuscrise identificate în WALTHER H. 1920, a fost îmbogățită la 188 în BAKER D.P.-CARTLIDGE N. 2014; principala ediție rămâne WRIGHT T. 1841). Trebuie să adăugăm între copiile din secolul XVII nereperate în aceste surse, pe singura semnalată deocamdată pe teren românesc, cea datorată lui Janos Kajoni și inclusă în *Hymnarium*-ul său (datat din 1659-1676), cu o traducere în versuri efectuată de el în maghiară (ff. 725–733, apud RÉGER A. 2014, pp. 310-323: studiu și ediția textelor).

Puterea de penetrație a acestui poem latin e așa de mare încât îl aflăm irigînd, prin traduceri, mai toate literaturile vernaculare ale Occidentului catolic și, mai apoi, protestant, cu numeroase versiuni circulînd începînd cu secolul XIII în engleză, franceză, germană, daneză, suedeză, irlandeză, italiană, catalană, spaniolă, flamandă, cehă, croată, maghiară (cîteva sumare referințe bibliografice: DOTTIN G. 1902, SINGER S. 1906, HADROVICS L. 1937, KARAJAN Th.G. 1939, OLTEANU P. 1971, BOSSY M.-A. 1976, CARTLIDGE N. 2006, RICHARDS E.J. 2009, DÜRRIGL M.-A. 2018, CATALDI C. 2018). Unele versiuni atribuie viziunea ce pune în scenă disputa sufletului cu trupul, unui sfînt Philibert, ermit breton din secolul VII, sau episcopului Fulbert de Chartres din secolul XI, altele pun viziunea, ca și textul însuși, pe seama sfîntului Bernard de Clairvaux (acesta fiind cazul pentru o parte din versiunile vernaculare, de pildă cele nordice, flamande, croate, ca și pentru unele manuscrise latine precum cea *Visio Beati Bernardi* editată de benedictinii de la Muntele Casin în 1880, apud HAURÉAU B. 1890, pp. 37-38).

Pe teren ortodox și în special românesc, apropieri se pot face cu intens circulantele texte, în parte apocrife, începînd cu cele mai vechi codexuri din secolul XVI și prelungindu-se în miscelanele pînă la mijlocul secolului XIX, conținînd apocalipsul apostolului Pavel, apocalipsul

Maicii Domnului la iad, viziunile Sfîntilor Antonie și Macarie din patericul egiptean, cuvîntul la ieșirea sufletului al patriarhului Chiril din Alexandria, viziunea lui Isia, sau viziunea lui Grigore monahul, ucenicul Sfîntului Vasile cel Nou, cu Vămile văzduhului. E vorba firește în primul rînd de textele maramureșene și de codexurile Sturdzanus, Teodorescu, Marțian, urmate de zeci de miscelanele reluînd și combinînd aceste parabole apocaliptice de-a lungul a trei secole. Dealtfel, unele din aceste apocrife, în versiunile lor originale grecești care au hrănit spațiul literar bizantino-slav și mai apoi pe cel românesc, în special apocalipsul lui Pavel și viziunea lui Macarie egipteanul, au stat probabil și la originea poemelor latine medievale ale disputei sufletului cu trupul (BATIOUCHKOF T. 1891). Să amintim de asemenea că aceste apocrife proliferante în cadrul creștin (atît răsăritean cît și apusean) cresc la rîndu-le dintr-o veche tradiție escatologică, binecunoscută în istoria religiilor, a „ascensiunii” sau „coborîrii” sufletului, cu ramificații în mai toate mitologiile și religiile antice, dar și în filosofie (mitul lui Er în cartea a zecea a Republicii lui Platon), temă abundent abordată în studiile lui Ioan Petru Culianu (v. COULIANO I.P. 1984, 1991, cap. 9-10-11, pp. 154-231).

În fine, o categorie aparte o prezintă textele bizantine „culte” ca *Dioptra* lui Filip Solitariul (1105), una din sursele de inspirație ale *Divanului* lui Dimitrie Cantemir: e vorba de abordarea filosofică a temei disputei sufletului cu trupul și a înțeleptului cu lumea – temă a cărei rezolvare teologico-antropologică o aflăm la Grigorie din Nysa (PG 45, 98 C) și la Grigorie Palamas, isihastul (PG 151, 9-551). Principala teză a acestei antropologii e solidaritatea trup-suflet, ceea ce exclude demonizarea trupului ca și deresponsabilizarea sufletului: este și concluzia poemului inclus în textul analizat aici, oarecum diferită de viziunea dihotomică spirit / carne (πνεῦμα / σὰρξ) pe care o sugerează textul din Pavel, Gal. 5.17. Mult mai tîrziu, în Occident, tema disputei între suflet și trup e preluată în literatura engleză puritană din prima jumătate a secolului XVII, ca opoziție „spirit” / „flesh”, în sensul metaforei platonicienne σῶμα-σῆμα (Donne, Adams, Baxter, Tylor, Whichcote), ceea ce ocazionează și cîteva creații alegorice inspirate de poemul medieval (OSMOND R. 1974).

Pe de altă parte, contextul general omiletic ce încadrează în textul nostru „vedenia” apocaliptică a Sfîntului Varnava, cu evidenta lui intenție moralizatoare, amplu desfășurată de către predicator – indicat didascalice sub termenul slavizant de „cazatel” – ne trimite în mod evident la bogata literatură transilvană a cazaniilor funebre. E vorba de un adevărat gen literar-pastoral, a cărei tradiție urcă la „textele mähăcene”, în plin secol XVI (cu acea predică la îngropăciune din Codex Sturdzanus, editată de Hașdeu sub titlul de *Cugetări în ora morții*), și înflorește în sec. XVII-XVIII odată cu numeroasele manuscrise miscelanele în care „cazaniile la oameni morți” însoțesc fie apocalipsele apocrife și „vedeniile” paterice susmenționate, fie rugăciuni liturgice („molifte”) la duminici și sărbători. Această literatură omiletică, ce cuprinde și orații funebre versificate („verșul” la mort sau, cu un termen specific împrumutat din maghiară, „joltarul”, de cele mai multe ori în versuri populare, vecine cu bocetul), a fost sistematic și inspirat analizată de Ana Dumitran în *Poarta ceriului*,

2007. Un moment culminant îl reprezintă în acest cadru cazaniile din publicațiile antologice ale popii Ioan Zoba din Vinț, *Sicriul de aur* în 1683 și anexele la *Molitvelnicul* din 1689, ce, deși avînd ca imbold și pe alocuri ca sursă predicii maghiare (două exemple sînt identificate în *Sicriul de aur* de LEVENTE N. 2017), reprezintă în cea mai mare parte o operă originală (DUMITRAN A. 2007, p. 14).

Ne mișcăm astfel, încercînd să circumscriem textul versificat din manuscrisul ASTRA CRM-44, pe un teritoriu vast ce pare pe cît de familiar pe atît de sincretic, ba chiar, am putea îndrăzni a spune, „ecumenic”, surse de inspirație și corespondențe culturale pentru acest text puțînd fi găsite în mai toate confesiunile creștine prezente în secolul XVII în Transilvania. Și totuși, compoziția literară mult mai bogată, stilul complex, tonul rînd pe rînd liric, dramatic sau exhortativ al „poemului” nostru, recurgînd la un variat arsenal de mijloace literare cu accente personale, sînt cu totul diferite de tot ce ne-a putut trece prin mîină anterior, cel puțin în limba română.

În orice caz, ca atare, textual vorbind, o „arătare” sau „vedenie” a „înțeleptului Varnava” (și nu „Barnaba” cum se citește, sub presiunea grafiei chirilice, în catalogul Bibliotecii ASTRA și în literatura de referință), nu există în literatura română a secolului XVII, și nici mai devreme sau mai tîrziu: considerăm deci, pînă la proba contrarie, acest text ca un pur hapax, și dacă o variantă a lui ar fi identificată pe undeva, credem că n-ar putea fi decît sau o altă copie, sau, inesperat, poate, autograful.

Natura și conținutul textului ne trimit, literar vorbind, la o poetică barocă, punînd în scenă viziunea ce se arată „autorului”, în cadrul unei profunde meditații, sinonimă cu transa, scriitorul făcîndu-ne părtași la straniile sale percepții printr-un discurs elegiac desfășurat la personana întîi, am zice chiar, de sensibilitate cumva „preromantică”, dificil de perceput la vreunul din autorii de opere românești originale în versuri ce emerg în acea epocă în Moldova și Transilvania (ca de pildă *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei, *Viața lumii* a lui Miron Costin, sau *Oda* lui Mihai Halici fiul, dedicată umanistului ungar Papai Pariz). Versificația, imperfectă în termeni de ritm și rimă, e departe de a imita versul scurt, trohaic al poeziei populare – precum se vedește a fi cazul cu marea majoritate a orațiilor funebre în versuri (DUMITRAN A. 2007, c. XX pp. 333 și urm.) – și tocmai variațiile de ritm fac parte poate din intenționalitatea poetului, evocînd combinatoria scandării latine. Iată pentru exemplificare primele catrene din monologul prin care „preaînțeleptul Varnava” își prezintă viziunea (ff. 1v-2r):

După vară și dulcele poamelor
trecînd toate cu podoaba frîmsășilor,
sosi întunearecul ernei cu gerul,
luă pămîntul putearia negurilor.

Întunecînd vriamia în soare nu sint rază, /
de truda zilei toate trupurile să-așază.
De glăceavă și noaptea să-așază.
Toți sint la odihnă, numai eu sint la pază.

Trudit trupul mieu, și ochii încă în sint plecați,
ducîndu-mă la odihnă sint adunați.
Firea mi-i așezată, mințile în sint trecute,

nevoințele mele de la toți sint depărtate.

Priveghearia mia sufletiască fiind,
să-mi văz moartia netrecută, în somn visînd
de la mine pentru fapte, samă cerînd,
și cu grabă aceasta minune văzînd.

Pămîntul cu degrabă clătindu-să să porni,
așia-m păru, că-această lume să zmăci.
Întru această spaimă firia mi să sminti,
judecata de poamele bunățăților, ame[s]teci.

Această magistrală introducere în mărturia viziunii, ca o „clătinare”, o „zmicire”, o „smintire” a universului cunoscut și o deschidere de cortină undeva dincolo de lume, lasă locul apoi unui dialog înfocat unde fiecare protagonist, sufletul și trupul, ca într-un cuplu, reia și întoarce împotriva celui alt argumente similare, miza fiind responsabilitatea pentru păcatele comise și deci, capacitatea în extremis a salvării, ce se dovedește pînă la urmă ireală: cruzimea sentinței finale pronunțate de dracii justițieri e menită să înfricoșeze auditoriul – textul poate fi considerat și ca un „mister” performat public – și să introducă, în actul trei, vocea predicatorului care reia prologul și îl dezvoltă, trecînd în revistă înșelătorul mers al lumii.

Se face atunci simțită nevoia de a căuta mai degrabă o sursă străină – e vorba poate, la urma urmelor, de o traducere, sentiment ce se va confirma, cum vom arăta mai departe.

O ipoteză de paternitate pentru o presupusă traducere: Ioan din Vinț

Dacă nu putem încă identifica autorul compoziției literare, în schimb îl putem bănuî pe artizanul hainei ei românești, în speță, dacă se confirmă că e vorba de o traducere, pe tîlmăcitor. Specificități de limbă, anumite elemente de vocabular, trăsăturile intrinseci ale scriiturii comportînd întorsături morfologice caracteristice, stilul, patosul și energia desfășurărilor, de o retorică pe cît de sumbră pe atît de eficace, în fine, referințele culturale pe care le poartă „poemul” în zona lui epică, unde se desfășoară temele „ubi sunt” și „fortuna labilis”, cu figuri ieșite parcă din cronografe, pe care le regăsim în cazaniile la oameni morți (Lot, Samson, Iona, Iov, Tobie, Avesalom, Faraon, Alexandru, Iulie, Irod, Iuda...), toate aceste impresii directe și imediate de lectură, pe care o analiză amănunțită nu va face decît să le confirme, ne orientează spre un mare condei omiletic, pecum cel din textele cazaniilor din *Sicriul de aur* și mai ales din anexele *Molitvelnicului* din 1689. Lansăm aici fără multe ezitări ipoteza că Ioan (Zoba) din Vinț este autorul textului ca atare, ce poate fi o traducere dintr-o sursă literară străină de stil baroc.

Prefer punerea între paranteze a numelui de familie Zoba, ce apare în documentele vremii (ex. diploma de înnobilitare acordată de Mihai Apafi în 1664), dar niciodată în semnătura sa ca editor: faptul este poate semnificativ pentru disocierea pe care probabil o dorea el însuși între omul public și omul de carte.

Dintre elementele de limbă, cităm în primul rînd pe cele de vocabular, care deși sînt comune într-o mare arie geografică și ca atare, reperate sau reperabile în Transilvania

în aceeași epocă (Banat, Bihor, Sibiu, Maramureș), sînt totuși semnificative, dacă nu deja concludente, prin densitatea lor și prin faptul că se regăsesc în tipăriturile lui Ioan din Vinț și în manuscrisele copiate după acestea, sau care le-au putut servi de izvod. Iată cîteva exemple (în aldine, cele figurînd în manuscrise de cazanii, în aldine subliniate, cele figurînd și în tipăriturile lui Ioan din Vinț; pentru totalitatea lor, a se vedea glosarul ce însoțește textul editat): *aciias* (cu sensul de îndată, pe loc), *a aldui* (a binecuvînta, din magh. *áldani*), *a amurgi*, *bănat* (durere, pocăință, din magh. *bánat*), *băsău* (răzbunare, bațjocură, nedreptate, din magh. *boszu*), *borît*, *boritură* (a adia; a vomita), *buiecie* (îngîmfare, sminteală, nehibzuință), *calică* (colivie de păsări, din mag. *kalitka* de proveniență slavă, atestat în *Anonymus Caransebesiensis: Dictionarium valachico-latinitum*), *a conceni* (a distruge, a nimici), *delogu* (dirlog), *duroare / durori* (pl.), *ferecăciune* (fericire), *glajă* (sticlă, din germ. *Glas*), *înpelița, înpelițat* (întropa, întropat), *învăerat* (amărit), *îneăște / dezveăște* (cf. *veștit*, *a vești*: a îmbrăca), *ispăsi, ispășanie* (cu sensul de a mîntui, mîntuire), *jelear* (pasager, intrus, din magh. *szeller*), *jitiță* (grînar, hambar), *a se milcui* (a se milogi), *muncitor* (cu sensul: care torturează, chinuiește, diavol), *olat / olată* (gospodărie, acareturi, moșie), *pocaanie* (pocăință), *polată* (palat), *piatră pucioasă* (sulf solid, în reprezentarea iadului), *putregiune* (putrezire), *rămășițe* (descendenți, rarism atestat cu acest sens), *răveneală* (prospețime), *săvai* (măcar), *scârșcat* (scrășnet), *scuteală* (dispensă), *scutealnic* (scutit, iertat), *sirep* (sălbatec), *spărțită* (despărțită), *spășanie* (mîntuire), *șireag* (cu sensul de mulțime, gloată, oaste), *șod* (poznaș, bufon, din magh. *sod*), *a ștezi* (a bate, a pisa, prob. din neogr. *σχεδία*), *trufă* (trufie), *turbăciune* (turbare), *țimbute* (neatestat, prob. țambale sau cimpoaie, din *cymbalum* / **centipollia*), *țarmure* (cu sensul de tărîm), *vare* (oare), *vederos*: *față vederoasă* (cinstită, luminată), *a unda* (a provoca valuri; a fierbe), *ursinic* (catifea, mătase, prob. it. *oloserico*). În materie de expresii remarcăm în *har* (cu valoarea de „în deșert, în zadar”) Cîteva vocabule-concept frapează: astfel *uneciune* (dragostea iaste *uneciune plinită*, și prin contrast, pentru iad: *nu e acolo uniciune, numai chiot*), dovedind eficacitatea derivării unor abstracte prin sufixul arhaic „ciune”, din care avem numeroase alte exemple în text (*periciune, stricăciune, uscăciune, dezmiardăciune, turbăciune, urăciune, însăciune*, sau deja citatul *ferecăciune*, caracteristic pentru acest autor). Remarcăm pe de altă parte cîteva neologisme caracteristice. Mai întîi, termenul *autor*, remarcabil și pentru singularitatea grafiei (atestată ca atare doar cu aproape cinci decenii mai tîrziu, în dicționarul lui Teodor Corbea, *Dictiones latinae cum valachica interpretatione*, cf. CHIVU G. 2009, p. 240, și în *Hronicul* lui Cantemir, unde cuvîntul e ortografiat cînd „avtor”, cînd „autor”: vezi ȘTEFAN I. 1973, p. 436). Apoi, e remarcabilă valoarea conceptuală dată substantivului *voință*, cu sensul de facultate psihică (f. 14v; în epocă nu-l întîlnim decît cu sensul de „voie”, iar în cazanii, ca „voința lui Dumnezeu”, cf. DUMITRAN A. 2007). În fine, e de semnalat capacitatea autorului de a investi conceptual cuvinte vechi: astfel, *purcesul*, în contextul disputei asupra rolului motor al sufletului, capătă sensul filosofic de impuls, cauză eficientă (ff. 8v, 14v).

Poetul recurge, cu un real simț al căutării, la creația de cuvinte care pot fi considerate ca specifice acestui autor,

nefiind neatestat de dicționare: *dealnic* (prob. din *deală* = faptă), *pohvalnic* (de la *pohvală* / *pohfală*: fală, glorie, preamărire), *cazatel* (slavonism pentru predicator), deja evocat mai sus și de care va fi amplu vorba mai departe. Mai mult decît atît: la varietatea și raritatea vocabularului se adaugă, pentru a întări impresia că avem a face cu un artizan al cuvintelor pe cît de priceput pe atît de pasionat, cîteva efecte căutate în spiritul aceluia *ingenium* ce a dominat estetica manieristă și barocă. Astfel, jocul semantic pe sensuri simetric opuse e practicat cu vîdită plăcere și abilitate: *veșmintele tale, altul le îneăște, / și din cinstia ta tot omul să dezveăște; ochii tăi cei privitori, sînt adurmitori*. Bănuim că avem a face cu jocuri de cuvinte prin omonimie în cîteva cazuri de mare subtilitate, unde lectura nu face sens fără un subtext sugerat prin ricoșeu sonor, ca un fel de dublu fund de sertar, precum în versul: *Tace-ți certaria, și glasul țimbutelor* (f. 4v), unde „certare” (de la „ceartă”) stă pentru așteptatul, în context, „ceteră” (lat. *cithera*) – știind însă că „a cetera” are și sensul metaforic de „a bate la cap” (cf. TIKTIN, pe baza unor citate moderne), iar „țimbutele” (neatestat) stă pentru așteptatul, în context, „țimbale” (lat. / all. *cymbalum*) – dar jucînd pe evocarea prin sugestie aliterativă „țimbută / limbute”, putînd fi deci văzut ca un cuvînt inventat prin telescoperia „țimbale” / „limbute”. Alt exemplu: *Pămîntul dintru sine multe erburi crești / bune, și reale rădăcini înverșiaște, / spre bine și spre rău viiarmele poveăște* (f. 8v), unde „poveăște” stă probabil, în context, pentru „a povăța / povățui / a povăți” (DEX online: a călăuzi, a sfătui, a îndrepta), dar forma din text, neatestată, pare construită de la „a povesti”, pentru a sugera inducerea în eroare prin iluzionarea verbală („băsmeste”, am zice noi astăzi).

Topica morfologică e manipulată cu o mare libertate. Astfel, abundă „formulele cu topica inversată” deja semnalate în tipăriturile lui Ioan din Vinț: „sunt formule lingvistice care se regăsesc în textele ardelene ale lui Ioan Zoba, și care nu întotdeauna pot fi justificate drept calcuri slavone” (VANCA D. 2018, p. 359, unde se citează: *rugămu-ne, da-tu-ne-ai*; MOLIT. 1689-2009: *înoarcă-să, sfârșeaște-să, rupându-mi-să, sparsă-mi-să, vindecă-m-aș*). În textul nostru avem de pildă: *bucuratu-te-ai, înmulțindu-ți-să, cunoști-mă tu, fostu-mi-ai, veni-ți va, slăbitu-m-au, rămas-am noi plîngând, avea-veri tu, poate-să mișca trupul, fi-ne-va îngăduială nedejdilor, fi-ne-va vrednicie spășeniilor, oare cu bani cineva descumpăra-s-are, mila pogoră-va, fi-va ertare, avea-vom, privi-vom, peri-vom*, inversiuni deseori combinate cu articolul posesiv prescurtat postpus: *sălașulu-ți*, sau antepus: *găsi-și-vor gazda, înplea-ș-vor foalele, trecutu-ț-au cinstia, trecutu-ne-au mila, sositu-ț-au ceasul, deșchisu-ș-au fața, ascunsu-ș-au veninul, mila trecutu-i-au*.

Pe spații mai întinse joacă inversiunile topico-sintactice, ca de pildă: *a grăi multe ț-aș fi avut, a răbda cu nevoie iaste putiare, ție ți să mai cuvine iadul decât mie, spre milă, a-l mai întoarce nu-l vei mai putia, tot păcatul carele ce ș-au câștigat / nu-i să nu-ș'fie chinul pățit pentru faptă*. Și mai revelator e cazul următor: *Știu că-ș are tot lemnul viiarmele, / de stricat pre mărul cel roșiu veri fi preceput*” (f. 30), unde „veri fi perceput” (de notat în trecere polisemia „percepe / pricepe”, favorizată de o fonetică de multe ori comună în epocă, unde metateza e frecventă) guvernează

întreaga strofă: complementul antepus, *pre mărul cel roșiu*, ca și complementele din versurile următoare, *pre multe leamne și pre grâul ce au rodit*, / *și pre veșmintele carele le-ai purtat*, verbul găsim și sensul în context exclusiv prin asociația cu epitetul forte antepus la rîndu-i primului complement: „de stricat” (= „ca stricat îl vei fi perceput”).

Anumite forme verbale arhaice (în special compuse și supra-compuse, cf. FRÂNCU C. 1984, ZAFIU R. 2017), care se găsesc în tipăriturile lui Ioan din Vinț (morfisme caracteristice semnalate în GHEȚIE 1973, p. 447-448), fiind reperabile și în cazaniile manuscrise (v. DUMITRAN A. 2007 și 2009, pp. 34-35), apar cu o extraordinară frecvență în textul nostru. Astfel, infinitivul lung: *nu e bine a lăsară*; auxiliarul de viitor „a voi” cu forma provenită din infinitivul lung: *o vere găsi, de veri socoti, veri să auzi, nu veri fi nepărtaș, la moarte veri să te duci, avea-veri tu ș-alt năcaz, veri păți tu chin, nesvrășite munci tu veri priimi, veri fi preceput, de veri socoti, avea-veri învingere*; auxiliarul „a avea” cu forma provenită din infinitivul lung la condițional-optativ: *măcară de-are fi, acum ț-are trebui, cine ș-are putia fi, l-are ști spune, de mi-are privi, de m-are milui, ție și s-are veni, de-are putia fi, de s-are tâmpla, macară de-are fi și grabnic, pe ușor mi-ară fi periria, pentru tine fietecui n-are păria rău, să ari fost tu urât podoaba lumiei* (exemple în MOLIT. 1689-2009: *de s-are întâmpla, nu s-are fi deschis, s-ară lăcui*); auxiliarul „a fi” cu forma neprescurtată: *când va fie, mai bine să fiu perit, să fiu fost căzut, să nu le fiu crescut lor, să nu fiu fost trăitor*; forme supra-compuse de condițional-optativ trecut: *să mergi când au vrut trebui, în viața ta au vrut trebui să plângi, au trebuit să te fi gătuit, carele au vrut trebui tu nu ți li-ai făcut, în raiu ț-au vrut fi locul, să ai fost tu urât podoaba lumiei*. O strofă întreagă construiește cu astfel de elemente morfo-sintactice argumentarul unei ipotetice sentințe alternative (f. 14):

Nepuțința D(u)mn(e)zeu de mi-are privi,
și din greșala mia de m-are milui,
urgăia și pedeapsa ție și s-are veni,
și mânia despre mine ș-ar opri.

Uneori combinate cu inversiuni sintactice, astfel de forme dau un farmec deosebit, cumva pre-eminescian: *darul cu carele în raiu ț-au vrut fi locul; fața lui Hs. nu o veri tu mai vedea; cu puțin bine de ți s-au și arătat, / duce-te-va în straja ce veri fi tu trudit; cine are ști spune moartia căroră cumu-i*.

Frecvența utilizare a figurilor de stil (comparații, metafore, metonimii) are de cele mai multe ori un rol de accentuare a tonului liric, semănînd melancolie și un mare sentiment agonizant. Astfel: *Oh înveșezită floare ce ai înflurit, / veșmintele-ți sint sparte și ești sărăcit; Oh pridvor jalnic amărâtă călăcă, (...) / scânteii iuți din iad în tine să-aruncă; Acumu cu pământ frămseața ț-au putrezit, / trupul tău cel alb cu moarte s-au amurgit; Din ceriu ai pogorît frumos, și cucearnic, / iute neauzit și nevăzut grabnic; Trupul iaste ca o uscăciune-a fânului*. Sau dimpotrivă un rol intensificator al spectacolului dramatic, ca în descrierea dracilor și a chinurilor iadului: *Căutătura ca de un fulger le era / și scânteii de foc boritura le era; ascuțit părul creț și ca șiarpele încolcit; Picioarele le era învrătite, și unghile lăfite, / mâinile și deagetele ca de corb ascuțite; Pre spatele lor stau lăfite arepi / în forma liliacilor ca nește grăpi; Maria fără de valuri nu poate să fie, / într-însa ești tu, va*

să te-împresoare; Pentru ce te apuci de valul mării, / și că ce te prinzi de vâpaia focului. / Valul te va cuprinde, în foc vei arde.

În ce privește versificația, cum acest text e, pînă la proba contrarie, un unicat în cariera presupusului autor, nu avem termen de comparație în opera ulterioară a lui Ioan din Vinț, dar talentul lui poetic se poate ușor deduce din textele tipărite (vezi exemple în VANCA D. 2016, pp. 348, DUMITRAN A. 2007, pp. 322-323), ca și din anumite texte din manuscrisele de cazanii care poate îi aparțineau, și care poartă marca evidentă a unei poetici (ritm, rimă interioară, cadențe repetitive, procedee retorice: exemple în DUMITRAN A. 2007, pp. 341-342, 361-363). În poemul despre „arătarea lui Varnava” constatăm, cum am semnalat deja, o netă distingere de versul popular, practicat în versificarea *sui generis* a unor fragmente de cazanii funebre: nu e deloc cazul aici. Poetul nostru manifestă o certă preocupare în a varia rimele: avem astfel, alături de strofe cu rime plate, numeroase strofe cu rime încrucișate, și chiar, mai rar, îmbrățișate. Avem de asemenea o mare varietate de ritmuri: pe lângă troheii, percepem peoni, dactili, amfibrahi, coriambi, cu o oarecare constanță în a conserva versurilor o lungime medie dodecasilabică pe tot parcursul poemului, cu cîteva excepții. În fine, un acut simț al cadenței se face perceput la lectură, și nu putem să nu deslușim aici cîteva modulații caracteristice ce contribuie la făurirea tiparului strofic în care se vor mula poezii secolului XIX; iată cîteva exemple:

Oh cât ai rămas de sărac dintre toți,
și acum întru sicrii mic singur te muți
dintru rudeniile tale n-ai tu acum soți,
numai ce te-au cuprins înpregiur viermii toți. (f. 5-6v)

Știi că la răutate fost-am plecat vas
și cu ria buecie gard neputincios;
spre bine leneș, nem(i)l(o)stiv, și scumpos,
de cătră lucrul' ceale bune depărtat am rămas. (f. 7v)

Vredniciia-ți arătându-ți traiul îndelungat
cu lațuri ca acealia pre tine au robit,
și cu fățarie otravă ț-au gătut,
ducându-te în perire te-au batjocurit. (f. 12v)

Întoarce {re} înapoi sau altă cale nu-i,
de-acolo a mai înturna nu poate fi,
acolo-i periria în veacii veacului;
ce numai muncile într-un chip nu vor fi. (f. 19r)

Cădea-s-are zău, să plângi și s' te vaeți,
dintr-aceastia-a te mântui ca să te poți,
ce de-acum a privi zua acealia nu poți,
străluciria, lumina ei în har o cauți. (f. 26r)

În plan literar, admirăm îndeosebi patosul imagistic și suflul unor pasaje de amplă respirație ca acel vast discurs în chip de „blestem” de către suflul al zilei în care s-a născut, de sorginte biblică (Iov 3.1-12), cu accente prevestind parcă *Rugăciunea unui dac*, din care selectez doar următoarele strofe (f. 16v):

Zua întru caria m-am născut să fie perită,
blăstămată să fie noaptea când m-am înpelițat,

grindinia o aibă în carea m-am odihnit,
urgisită să fie în caria m-am adormit.

Spinii cei amărâți cuprinză pământul,
iarba și florile să n-aibă înverzitul
în caria sufletul meu și-au văzut vasul
și de la D(u)mn(e)zeu înstrăinat statul.

În veaci fie înpregiur întunecoasă,
stealele cernite fie cu pedeapsă,
căldura ve[r]ii să nu o scutească,
pururia gerul cu iarna să o proptească.

Nice să nu văză lumina soarelui,
să-ș' închiză de ia strălucirea lui,
să nu-ș cunoască zorile zilei ei,
moartia și amarul să-i fie în răul ei.

Sau descrierea dantescă a bolgiilor în care sînt
chinuți păcătoșii în iad, ca de pildă (f. 21r/v):
Multe șireaguri sint acolo plângând
pentre împărați și crai prostime înblând,
vodă cu cel mișel, în obeade sunând,
boiari mulți cu calicii în temnițe zbierând.

Grabnică osândă are tot păcatul,
de pungile ceale mari nu-s' bucură scumpul,
nu-i stau în ladă zăloagele de la altul
cărora pre ascuns le-au fost privitul.

Într-adâncul acesta sînt mulți răsipitori,
minciunoșii învrăjbitorii, mâniașii,
pizmașii, nesățioșii, mărășii prădătorii,
trușii ucigașii, svadnicii, vânzătorii.

Multe nevoi sînt într-acest pământ blestemat
unde fiete cine plata-ș' va fi luat
sosît-au cu păharul cine ți l-au împlut
și cu munca veacinică caria te-au legat.

Eu nu-ți poci spune acealia chinuri toate,
și faptul șireagurilor în toate,
unii pre părinții, alții pre fii blastămă,
volnicia slobodă, în urgie țipă.

Sau în fine sfîșietoarea plîngere a sufletului în fața
deznodămîntului tragic al psihodramei, un *De profundis*
(psalm 130 combinat cu 22) lipsit de orizontul consolării,
căci – vor răspunde „dracii cei muncitori” – e prea tîrziu
pentru pocăință și iertare (f. 24r/v):

Aceastia auzind sufletul să întristă
de toată nădejdia îndoiala-l stringia,
ce încă-ș' pre cât putu gios să plecă,
cu inimă tristă pre cer așa zise:

Oh D(u)mn(e)zeul celora ce sînt în nevoie,
celor urgisiți lumina lucitoare,
văz truda dracilor cât iaste de mare
cuvântul cel înpelițat, fii-mi cu milostenie.

Arată-ți mila ta cătră mișălul tău,
trimeate-mi bucuria sufletului tău,
caută-mi nevoia, nu-ți uita viiamele tău,
pentru care ai vărsat spre cruce sângele tău.

Iușurează-mi truda cea neîncetată
stămpără-mi focul iadului să nu arz,
prinde gura leului, cestuia ce stă căscată
și plânsul sufletului meu într-această.

Oh m(i)l(o)stivule Isuse fiul lui D(a)v(i)d
cât' draci sînt lângă sufletul meu primblând
cu multă urgie periria, pre mine așteptând,
fii-mi m(i)l(o)stiv cu mila ta mă mîngăie.

(va urma)

Bibliografie (I)

- ABRUDAN I.O. 2016: Ioan Ovidiu ABRUDAN, „Iconografie și memorie. Chipuri de preoți în pictura românească din spațiul sibiian, în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea”, in: *Revista Teologică* an 98 (2016), nr. 3, p. 5-25.
- ABRUDAN M.G. 2014: Mircea-Gheorghe Abrudan, „Sfântul Voievod Constantin Brâncoveanu, luminătorul credinței pravoslavnice” și „patronaș adevărat” al Ortodoxiei transilvănene”, in: *Tabor*, nr. 5, mai 2014, pp. 64-97.
- AVRAM M. 1988: Mircea Avram, „Două manuscrise moral filozofice din colecțiile bibliotecii „Astra””, in: *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A.D. Xenopol”*, Iași, 1988, pp. 307-309.
- BAKER D.P.-CARLIDGE N. 2014: David P. Baker, Neil Cartlidge, „Manuscripts of the Medieval Latin Debate Between Body and Soul (Visio Philiberti)”, in: *Notes and Queries* 61, 2, June 2014, pp. 196-201.
- BATIOUCHKOF T. 1891: Th. Batiouchkof, „Le débat du corps et de l'âme”, in: *Romania*, tome 20, n°77, 1891. pp. 1-55.
- BOSSY M.-A. 1976: Michel-André Bossy, „Medieval Debates of Body and Soul”, in: *Comparative Literature*, 28.2 (1976), pp. 144-163.
- CARLIDGE N. 2006: Neil Cartlidge, In the Silence of a Midwinter Night: A Re-Evaluation of the „Visio Philiberti”, in: *Medium Ævum* Vol. 75, No. 1 (2006, published by: Society for the Study of Medieval Languages and Literature), pp. 24-45.
- CATALDI C. 2018: Claudio Cataldi, *A Literary History of the „Soul and Body” Theme in Medieval England*, PH.D. Thesis, University of Bristol, 2018, 269 p.
- CHIVU G. 2009: Gheorghe Chivu, „Lexicul neologic din limba română veche, între vocabularul de cultură generală și terminologiile de specialitate”, in: *Analele Universității „Dunărea de Jos” din Galați. Fascicula XXIV. Lexic comun / lexic specializat*, II, Editura Europlus, Galați 2009, pp. 237-243.
- COULIANO I. 1984: I. P. Couliano, *Expériences de l'extase: Extase, ascension et récit visionnaire de l'hellénisme au Moyen Age*, Paris, Payot, 1984.
- COULIANO I. 1991: I. P. Couliano, *Out of this World: Otherworldly Journeys from Gilgamesh to Albert Einstein*, Boston, Shambhala, 1991.
- CREANGĂ C. 1966: Corneliu Creangă, „Contribuția lui Constantin Brîncoveanu la zidirea unei biserici în Ocna Sibiului”, in: *Mitropolia Ardealului*, anul XI, nr. 1-3, Sibiu, 1966.
- CRIȘAN E. 2009: Eugenia Crișan, „Patrimoniul sibiian. O carte manuscrisă din Ocna Sibiului”, in: *Transilvania*, An. 38, 2009, nr. 3, p. 54-57.
- DOTTIN G. 1902: G. Dottin, „Une Version Irlandaise du Dialogue du Corps et de l'Âme attribue à Robert Grosseteste”, in: *Revue Celtique* 23, 1902, pp. 1-39.

DUMITRAN A. 2007: Ana Dumitran, *Poarta ceriului [Predica funebă în mediul ortodox din Transilvania]*, studiu introductiv de preot Jan Nicolae, ed. Altip, Alba Iulia, 2007, 513 p.

DUMITRAN A. 2009: Ana Dumitran, studiu introductiv la *Molităvnic. Bălgrad 1689-2009*. Ediție jubiliară, ed. Ana Dumitran, Alin-Mihai Gherman, Dumitru A. Vanca, Editura Reîntregirea, Alba Iulia 2010, 1084 p.

DÜRRIGL M.-A. 2018: Marija-Ana Dürrigl, *Uz prijepor duše i tijela - „Videnje sv. Bernarda” u hrvatskoglagoljskom Oxfordskom zborniku / The soul/body debate in the Croatian Glagolitic Oxford Miscellany* “Vision of St. Bernard”, in *Fluminensia*, 30 (2018), 1, pp. 221-236.

FRÂNCU C. 1984: C. Frâncu, „Geneza și evoluția timpurilor verbale suprapuse în limba română”, in: *Anuar de lingvistică și istorie literară*, vol. XXIX, 1984, p. 23-62.

GHEȚIE I. 1973: Ion Gheție, „Evoluția normelor literare în tipăriturile ardelenesti de la sfârșitul secolului al XVII-lea”, in *Limba română*, an XXII, 1973, nr. 5, pp. 443-452.

HADROVICS L. 1937: László Hadrovics, „Eine ungarische und kroatische Variante der *Visio Philiberti*”, in: *Archivum Europae Centro-Orientalis*, tome III fasc. 4, Budapest, 1937, pp. 317-324.

HAURÉAU B. 1890: Barthélémy Hauréau, *Poèmes latins attribués à Saint-Bernard*, Paris, Libr. G. Klincksieck, 1890.

KARAJAN Th.G. 1839: Th. G. von Karajan, *Frühlingsgabe für Freunde älterer Literatur*, Wien 1839.

LEVENTE N. 2017: Nagy Levente, „Michael Halicius és Ioan Zoba: régi kérdések, új válaszok / Mihai Halici și Ioan Zoba: întrebări vechi, răspunsuri noi”, in: *Repository of the Academy's Library*, University of Debrecen, 2017.

MOLIT. 1689-2009: *Molităvnic. Bălgrad 1689-2009*. Ediție jubiliară, ed. Ana Dumitran, Alin-Mihai Gherman, Dumitru A. Vanca, Editura Reîntregirea, Alba Iulia 2009, 1084 p.

OLTEANU P. 1971: Pandele Olteanu, „Sur les anciennes œuvres croato-glagolitiques chez les Roumains”, in: *Glagolitica jedana estejeća jedne velike tradicije (Slovo. Časopis Staroslavenskoga instituta u Zagrebu, No. 21, 1971)*, Zagreb, 1971, pp. 275-289.

OSMOND R. 1974: Rosalie Osmond, “Body and Soul Dialogues in the Seventeenth Century”, in: *English Literary Renaissance*, Volume 4, Issue 3 (Autumn 1974), The University of Chicago Press, pp. 364-403.

POP S.-F. 2009: Saveta-Florica Pop, „Pictura murală a bisericii lui Mihai Viteazul de la Ocna Sibiului”, in *Conservarea și restaurarea patrimoniului cultural*, vol. IX, ed. Trinitas Iași 2009.

RÉGER A. 2014: Réger Ádám, „A Dialogus és a Tintinnabulum forrásának pokolábrázolása – Kájoni János Hymnariumának tükrében”, in: *Menny és pokol a barokk kori ember életében, MTA-PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport*, Budapest, 2014, pp. 295-323.

RICHARDS E.J. 2009: Emily Jean Richards, *The Body and Soul Debates in English, French and German Manuscripts c. 1200-c. 1500*. PhD Thesis, University of York, Centre for Medieval Studies, April 2009, 321 p.

SĂSĂUJAN M. 2015: Mihai Săsăujan, „Curtea din Viena și cheștiunea Unirii bisericești a românilor din Transilvania la mijlocul secolului al XVIII-lea”, in: *Die Union der Rumänen Siebenbürgens mit der Kirche von Rom / Unirea românilor transilvăneni cu biserica Romei*, ed. Johann Marte, Viorel Ioniță, Iacob Mârza, Wolfgang Nikolaus Rappert, Laura Stanciu, Ernst Christoph Suttner. Editura Enciclopedică, București, vol. I (până la 1701), 2010, 335 p.; vol. II (1701-1761), 2015, pp. 564-622.

SINGER S. 1906: Heinrich von Neustadt, *Apollonius von Tyrland nach der Gothaer Handschrift, Gottes Zukunft und Visio Philiberti nach der Heidelberger Handschrift*, herausgegeben von S. Singer, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung (Deutsche Texte des Mittelalters, 7), 1906, xiii + 534 p. + 3 pl. (repȘTEFAN I. 1973: Ion Ștefan, „Terminologie și teorie literară în opera lui Dimitrie Cantemir”, in *Limba română*, an XXII, 1973, nr. 5, pp. 435-442.

TIKTIN: H. Tiktin, *Rumänisch-deutsches Wörterbuch*, 2., überarbeitete und ergänzte Auflage von Paul Miron, band I-III, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1986-1989.

VANCA D. 2016: Dumitru A. Vanca (Pr. Conf. Dr.), „Moștenirea liturgică a Bălgradului. Importanța tipăriturilor bălgrădene în stabilirea și fixarea formularelor liturgice românești”, in: *Litere vii. Tiparul în Biserica Ortodoxă Română – între misiune și necesitate*, Editura Andreiana, Editura ASTRA, Sibiu 2016, pp. 325-356.

VANCA D. 2018: Dumitru Vanca, „Antecedentele unității românilor. Aportul edițiilor liturgice ardeleni în formarea normelor limbii literare: molitfelnicul lui Ioan Zoba ca sursă a molitfelnicului lui Antim Ivireanul”, in: *Centenarul unirii românilor și Europa de azi. Religie și Geopolitică. Referatele Simpozionului Internațional de Știință, Teologie și Artă (ISSTA, ediția a XVII-a)*, Facultatea de Teologie Ortodoxă, Alba Iulia, 14-15 mai 2018, Cluj-Napoca / Alba Iulia 2018, vol. I, pp. 353-369.

WALTHER H. 1920: Hans Walther, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters* (Quellen und Untersuchungen zur lat. Philologie des Mittelalters 5. Bd., 2. Heft), München 1920, 63 p.

WRIGHT T. 1841: *Latin poems commonly attributed to Walter Mapes, collected and edited by Thomas Wright*, London 1841 (reprinted Hildesheim, Olms, 1968).

ZAFIU R. 2017: Rodica Zafiu, „The auxiliary of the Romanian conditional: semantic and functional arguments concerning the reconstruction of a disputed grammaticalization process”, in: *Diacronia* 6, September 30, 2017, A88 (1-20).

Acest studiu a beneficiat de observațiile prețioase ale Doamnei Ana Dumitran, căreia îi mulțumesc din inimă.

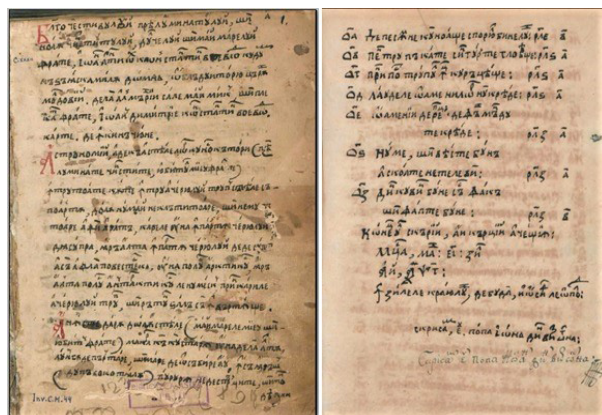


Fig. 2. Prima și ultima pagină a copiei *Divanului* (ff. 1r; [212r])

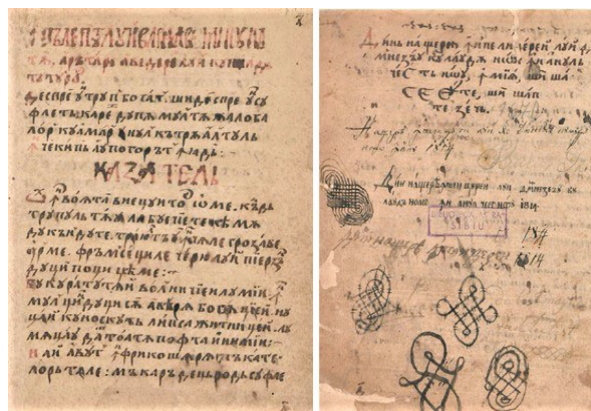


Fig. 3. Prima și ultima pagină a *Înteleptului Varnava minunată* (ff. 1r; 32v)

Radu MAREȘ

Însemnări de atelier - *Cel iubit*

Cunosc opinia după care un scriitor se exprimă pe sine îndestul prin cartea sau cărțile sale. „Dumnezeu nu trebuie să facă teologie”, spunea Borges. Orice intervenție a autorului în marginea propriei opere, orice explicație, justificare, „însemnare de atelier” ș. a. m. d. ar fi așadar o inutilă risipă de cuvinte; admitând că autorul este în posesia unui sens prealabil elaborării textului literar, mărturia sa nu ar mai prezenta nici un interes atâta timp cât cartea ce-i aparține există, dacă există, prin ea însăși. „Mitul” operei suficiente prin ea însăși e frumos și se numără cazuri ilustre, Sadoveanu sau Călinescu, de pildă, romancieri care au distrus tot molozul dimprejurul marilor lor construcții epice. Tot ce era de prisos, dar și toate (posibilele) dileme și neliniști pe care le angajează scrisul au ars, au fost absorbite în textul artistic, impresia cititorului fiind că acestea s-au n-au existat sau, altfel, accesul spre cunoașterea lor rămâne definitiv interzis.

Invoc această atitudine exemplară a unui anume tip de scriitor, observând că există destule exemple cu care s-ar putea argumenta atitudinea contrarie. Edgar Poe sau Raymond Russel și-au demontat bucată cu bucată textele, și le-au explicat, au teoretizat pe larg denunțându-și și intențiile dar și mijloacele folosite în obținerea anumitor „efecte”. Pentru un critic pudic, asemenea gest demistificator poate să pară o impietate. Dar și Dostoievski, într-o vastă corespondență (scrisoare, articol de gazetă – situația e aceeași) și-a explicat pe larg intențiile pe tot parcursul elaborării operei, notând toate transformările și ezităările, dar și comentându-le din unghiul problemelor de tehnică descoperite și rezolvate într-un fel sau altul. „Dostoievski – afirma Ortega y Gasset, atât de mult citat în ultima vreme – era în primul rând un desăvârșit tehnician al romanului, unul dintre cei mai mari inovatori ai formei din istoria genului”. Și în același loc: „Întotdeauna m-a surprins că până și unii oameni de meserie nu înțeleg că adevărata substanță a artei este elementul formal, care neștiutorilor li se pare ceva abstract și inoperant”. Nu mă voi grăbi să avertizez asupra nuanțării necesare. Fapt e că, făcând de aici înainte un pas, vom observa cum printr-o anume simpatie scriitorul e astăzi tot mai implicat în destinul cărților sale. Mi se pare de domeniul evidenței că un roman nu-și validează statutul de existență decât în clipa când dovedește și impune această implicare. Pentru cineva din afară, pentru cititor sau critic, e puțin important faptul că *Oameni sărmani* a mai cunoscut după tipărire, deci după succesul și consacrarea ei, încă trei transformări substanțiale. În „prezentul” cărții, astăzi, timpul a atenuat, a șters amprenta autorului, cartea a devenit obiect sau mit... Și totuși, preocuparea pentru formă, „excesul de formă” (expresie inventată de curând) rămân, mi se pare,

probleme interne, singurele cu adevărat vii ale romanului și, atunci când își găsesc necesara descriere și justificare, ele vor face corp comun cu opera, vor deveni parte a ei.

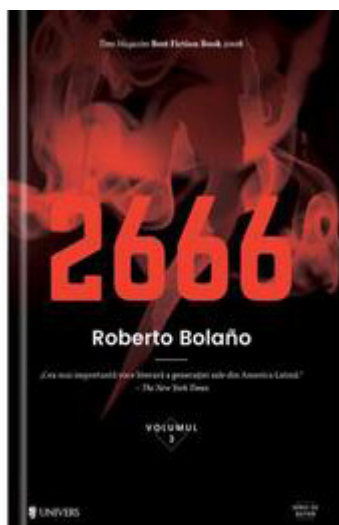
Consider că romanul reprezintă înafara existenței sale ambigui de obiect cu infinite semnificații și o sumă de fraze organizate într-o anume structură după anume principii și care scontează anume efecte. Un roman, ca și un ceas, poate fi demontat pe subansamble, poate fi înțeles, am impresia, - ca și timpul care capătă o cu totul altă valoare în fața pieselor de ceas dispuse pe masă – mult mai bine atunci când e divulgat rostul fiecărei piese în parte. Există, evident, și inefabilul care nu poate fi reprezentat grafic. Dar nu văd cum dezvăluirea mecanismului operei poate întârzia sau falsifica accesul cititorului la mesajul cărții. Ideea de timp rămâne aceeași și în cazul unui ceas cu pendulă și în cazul ceasului electronic, dar cel care desface sau asistă la desfacerea în bucăți a celor două ceasuri va avea probabil o imagine mai subtilă și, poate, mai autentică a timpului decât cea exprimată printr-o ecuație; în tot cazul, nu va confunda timpul cu ceasul-mecanism; va renunța să aduleze necondiționat mecanismul producerii timpului, va câștiga o anume răceală, va fi mai sensibil la teribilele subtilități ale mecanismului electronic.

În măsura în care o experiență literară nu foarte elocventă – cum este a mea – poate fi totuși interesantă, voi spune că acestea sunt problemele la care meditez, în aceste rânduri deplasarea spre cititor a expunerii fiind cerută de specificul „însemnării de atelier”. Văzută dinăuntru, problema formei ar apărea cumva exagerată. Dar voi mai spune: am terminat de curând o carte ce cuprinde trei nuvele pe care am intitulat-o *Cel iubit*. În cartea mea, *iubirea* este atitudine umană definitorie, adică atitudinea de angajare totală într-o veghe a conștiinței care vizează epuizarea tuturor consecințelor unui conflict. Personajul (sau personajele) cărții reprezintă reperele fixe ale unui câmp care se constituie din această formă intransitivă a iubirii. În esență, personajul meu este un „ne-risipitor” chiar și numai pentru că nu i se îngăduie asta, iubirea la care e supus scontând epuizarea „misterului” pe care-l conține orice ființă ce intră îndeaproape în raza privirii noastre; prizonierul iubirii este sau poate fi prizonierul adevărului.

Dar am terminat cartea și am descoperit că, mai departe, nu știu ce să fac cu ea. Privind-o, am simțit că și ea mă privește, ca să folosesc niște cuvinte celebre. „Misterul” pe care l-am avut în vedere nu era nici pe departe epuizat, era încă ascuns tocmai în acea adâncime intimă a cărții care ține și nu ține exclusiv de mine însumi, acolo unde „forma” a tentat o anume epurare a consecințelor, discutând astfel o implicare insuficient precizată a autorului. Intenția mea inițială s-a transformat pe parcurs în contrariul ei. Soluția pentru care am optat este anexarea unei ample „justificări”, cea care probabil va realiza racordul necesar...”

Rodica GRIGORE

Între violență și exil (II)



Critica literară a vorbit și despre analogiile care ar marca romanul *2666** al lui Roberto Bolaño. Astfel, Grant Farred consideră că există o legătură evidentă între imaginile Holocaustului și crimele din Mexic, iar Margaret Boe Brins afirmă că modul în care sunt descrise cadavrele descoperite în deșert și în apropierea acestuia e „parte componentă a unui proces artistic ce evidențiază incapacitatea unei comunități de a răspunde pe măsură provocărilor cu care se confruntă în situații limită.”¹ Căci, începând cu descrierea trupului lipsit de viață al unei fete de treisprezece ani și terminând cu cea a cadavrului celei de-a suta optei victime, cititorul descoperă forța halucinatorie a unui adevărat dosar-raport de și despre viață și moarte, un soi de certificat constatator al modului în care societatea contemporană înțelege și răspunde violenței – în primul rând, prin indiferență. Iar această indiferență combinată cu teama în fața puterilor răului face ca (mai) nimeni să nu încerce să afle ce și de ce se întâmplă, oamenii devenind compliciti prin tăcere ai criminalilor, ai traficanților de droguri, arme și persoane.

În acest context, călătoria celor patru critici literari și încercarea lor de a-l găsi pe Benno von Archimboldi pot părea complet nepotrivite, însă criticii-detectivi (asemenea „detectivilor sălbatici” din romanul precedent al lui Bolaño) își asumă, simbolic – și cumva în răspăr – rolul de a căuta și își asumă capacitatea de a descoperi ceva/pe cineva, spre deosebire de un întreg aparat de stat și de toate autoritățile îndreptățite care, în fața ororilor care se petrec aleg să nu acționeze. Pentru cei patru critici, căutarea lui Archimboldi (de altfel, cititorii care cunosc opera lui Bolaño știu foarte bine că în romanul anterior, *Detectivii sălbatici*, apărea un personaj – e drept, episodic – pe nume J.M.G. Arcimboldi, autorul utilizând, și în acest caz, tehnica personajelor sau, dacă nu, cel puțin a numelor care se

repetă, fie și ușor modificate, și trec dintr-un text în altul, dobândind noi calități sau, cum se întâmplă în acest caz).

Pe de altă parte, lungă secvență narativă ce prezintă crimele odioase din Santa Teresa reprezintă și imaginea simbolică pe care o primesc, la nivelul unui text romanesc, disparițiile atâtor și atâtor oameni din Argentina și Chile în timpul dictaturilor militare din anii '70. Să nu uităm că groapa de gunoi unde sunt descoperite aruncate o parte dintre victime se numește Chile, iar atitudinea indiferentă a poliției și a celorlalte autorități care ar fi trebuit să clarifice toate aceste morți e o trimitere clară la subordonarea instituțională într-un regim autoritar. Totul se întâmplă, în *2666*, ca și cum undeva sus ar exista o autoritate supremă, un dictator absolut, care decide ca lucrurile să fie lăsate așa, teroarea să fie instituită, prin tăcere și non-acțiune, în rândul populației, iar în acest fel puterea sa de decizie să nu fie contestată. Paradoxul romanului lui Roberto Bolaño, însă, se vedește exact în acest punct, căci Santa Teresa, orașul unde au loc toate evenimentele relatate, nu e nicidecum descris, la început cel puțin, asemenea unui stat (în miniatură) autoritar. Dimpotrivă, e un soi de expresie a rezultatului neo-liberalismului care s-a manifestat în numeroase locuri din America Latină (și care nu i se părea lui Bolaño cu mult mai bun decât regimurile autoritate, fie ele de stânga ori de dreapta!), dovadă că orașul înflorește datorită numeroaselor fabrici care se deschid aici și care sunt în căutare de mână de lucru (dacă se poate, ieftină...) Iar multe dintre femeile care vin să lucreze în aceste fabrici vor cădea victime crimelor odioase care zguduie Santa Teresa și care, totuși, nu izbutesc să trezească populația din letargia în care se adâncește tot mai mult.

Modelul pentru Santa Teresa, așa cum e descrisă localitatea în romanul *2666*, este Ciudad Juárez, orașul din nordul Mexicului care a părut, în anii '80, a reprezenta un model al *boom*-ului economic² care ar fi trebuit să aducă prosperitate oamenilor din întreaga zonă, care încep să vină aici ca spre o nouă Țară a Făgăduinței pe care, însă, deși le-au promis-o investitorii (nord-americani), le-o vor răpi cartelurile drogurilor și izbucnirile de violență care scapă de sub control, nimicind totul și anulând orice speranță spre mai bine. Oscar Fate, jurnalistul american de culoare, va constata toate acestea în mod direct, înțelegând rapid că, dincolo de promisiunea salariilor îndestulătoare și a unei vieți lipsite de griji, se ascund tensiunile dintre grupările rivale care controlează piața cocainei și a traficului de persoane. Mai mult decât atât, victimele crimelor din Santa Teresa sunt mereu femei, adesea dintre cele care muncesc în fabricile din oraș, iar acestea devin, privite din această perspectivă, marea pericol, marea capcană pe care, din cauza sărăciei, femeile doritoare să aibă o viață mai bună nu le pot ocoli.

E un cerc vicios aici: fabricile preferă să angajeze femei tinere pentru că salariile lor vor fi mai mici decât ale bărbaților, dar le vor părea, angajatorilor lipsite de experiență și, adesea, de știință de carte și de capacitatea de a-și apăra ori măcar de a-și căuta drepturile, mai mult decât suficiente. Sunt și acestea efectele neo-

liberalismului, pare a spune printre rânduri Roberto Bolaño, căci feminizarea forței de muncă, ignorarea nevoilor reale ale angajaților (mai ales a celor minore), încurajarea migrației din zonele mai puțin dezvoltate ale Mexicului determină șirul nesfârșit de tragedii care însângerează și îndoliază Santa Teresa. În ciuda declarațiilor retorice și a discursurilor frumoase, într-o societate patriarhală, cum e cea mexicană, femeile care vor (sunt nevoite!) să-și întrețină familiile au o singură șansă să lucreze în condițiile care li se oferă. Condiții care sunt, adesea, extrem de grele, fiind suficient un singur exemplu pentru a ajunge și a pleca de la muncă, unica lor posibilitate e de a străbate pe jos o parte a deșertului din apropierea orașului. Iar de aici mai e doar un pas până la abuz, viol, crimă, crime.

Martin Camps vorbește, în acest sens, despre capitalismul sălbatic văzut drept adevăratul criminal în serie, vinovat de crimele petrecute la Santa Teresa.³ Căci orașul mexican real Ciudad Juárez (modelul pentru Santa Teresa din 2666) a reprezentat, în anii '80 – '90, un exemplu de colonizare economică și culturală determinată de apropierea de Statele Unite ale Americii, țara care avea cea mai mare nevoie de produse ieftine confecționate aici, cu o mână de lucru ușor de mulțumit din punct de vedere material și care, în paranteză fie spus, putea fi exploatată la maxim, ceea ce va duce, în mod logic, la disprețul pentru ființa umană manifestat de investitori, iar apoi de cei care vor apărea și vor obține la rândul lor mari profituri de pe urma tuturor acestor fenomene, șefii cartelurilor drogurilor. Paradoxal, muncitoarele asamblează diverse obiecte în numeroasele fabrici din oraș, de la televizoare la aparate casnice sau alte bunuri de larg consum, dar nu-și permit să le și cumpere, având salarii mult prea mici în comparație cu valoarea produselor la care lucrează. Fabricile vor determina, tocmai de aceea, apariția unei industrii a morții („maquilladora de la muerte”) și a unui apartheid economic, asemănătoare cu nazistele „fabrici ale anihilării” din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, despre care vorbea Hannah Arendt. Crimele care vor avea loc la Santa Teresa, crime comise de anumite persoane sau de o anumită persoană, dar pentru care e responsabil un întreg sistem socio-economic și o societate care acceptă, indiferentă, violența și moartea, sunt replica în cheie contemporană a ororilor Holocaustului, dovadă că frontierele temporale devin fluide, la fel ca și cele geografice – cel puțin la nivelul unui astfel de text.

Arta lui Bolaño constă în modul în care scriitorul chilian reușește să facă, din toate aceste date, mare literatură, să evite senzaționalul ieftin și scandalul și să evidențieze nu rezolvarea cazurilor care ar pune pe gânduri pe orice detectiv sau ofițer de poliție, ci tăcerea care ajunge să înconjoare acest întreg univers uman ce pare damnat, anulat de complicitatea tăcerii ce închide ochii în fața violenței. 2666 nu e, deci, nicidecum un text polițist ori o scriere detectivistă, ci o mărturie dureroasă, o meditație amară și lucidă, expresia revoltei și a neputinței față de crimele care devin din ce în ce mai numeroase. Vinovați nu sunt, așadar, numai criminalii care ucid (după ce au violat și mutilat) femeile lipsite

de apărare, ci și politicienii incompetenți, atotputernicii conducători ai cartelurilor drogurilor, polițiștii corupți, justiția atât de legată la ochi, încât e incapabilă să mai înțeleagă ceva ori să mai salveze pe cineva. În sens și mai larg, nu sunt inocenți nici consumatorii (americani) ai produselor confecționate cu atâta trudă, dar atât de prost retribuite, nici investitorii strategici veniți din străinătate, căci, după cum spune la un moment dat unul din polițiștii care anchetează aceste fapte „răul e ca un Ferrari” care merge cu viteză pe autostrada reprezentată de un Mexic căutându-și calea spre modernizarea rapidă.

Cumva, ca și în cazul lui Leo Sammer și al rolului său în exterminarea evreilor în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, situația din Santa Teresa e rezultatul al unei întregi ordini economice și sociale, iar morțile sunt consecință și efectul direct al „neoliberalismului mexican, devenind, deopotrivă, o oglindă a răului fascist.”⁴ E antologic fragmentul în care mai mulți membri ai poliției discută despre crimele comise la Santa Teresa, spunând glume misogine, evidențiind pe de o parte teama față de forța femeilor și, pe de alta, hotărârea de a ignora faptele, ca pentru a le pedepsi că și-au dorit prea mult, în contextul unei lumi în care pentru femei era de-ajuns să muncească, nemaitrebuind să-și dorească vreodată ceva și, cu atât mai puțin, să viseze ori să aspire la o viață mai bună. În studiile critice dedicate acestui cutremurător roman al lui Bolaño a apărut, tocmai din nevoia de a defini aceste situații, termenul „femicid”, căci nu e vorba de simple crime la Santa Teresa, ci de crime în masă îndreptate împotriva femeilor marginalizate, crime acceptate tacit, prin indiferență sau lipsă de interes ori de implicare, de autorități și de restul populației, care va ajunge să privească evenimentele drept „acceptabile sau, în orice caz, inevitabile.” Bolaño însuși era pe deplin conștient de grozăvia crimelor comise la Ciudad Juárez, declarând că în opinia sa „acest oraș e infernul lumii civilizate, blestemul și oglinda societății în care trăim.”

Nu întâmplător, în 2666 apare și jurnalistul mexican Sergio González Rodríguez, prieten al lui Bolaño, unul dintre primii care au investigat și au scris despre fenomenul omorurilor din nordul Mexicului, inclusiv în cartea sa intitulată *El hombre sin cabeza* (2009). De altfel, cei doi au purtat o largă corespondență cu privire la aceste tragice evenimente, jurnalistul mexican contribuind la clarificarea imaginii pe care Bolaño o avea cu privire la realitățile sumbre din Ciudad Juárez, el spunând că „Roberto voia să redea într-un roman oroarea crimelor șocante care au marcat orașul.”⁵ Ulterior, González Rodríguez va publica *Huesos en el desierto*, operă de non-ficțiune și rezultat al unei vaste activități de investigație jurnalistică, interviuri cu locuitorii regiunii și cu o parte dintre cunoscuții ori apropiații victimelor. Ca urmare a încercărilor de a afla adevărul și de a scrie despre toate acestea, dar și despre lipsa de reacție a autorităților, González Rodríguez va fi el însuși răpit și torturat, chiar în capitala mexicană. Iar Bolaño va spune despre *Huesos en el desierto* că e „o carte apocaliptică, iar nu una de aventuri, așa cum, poate, cititorii aveau de senzațional s-ar aștepta.”

Partea crimelor e cea mai impresionată (și cea mai terifiantă) secvență narativă din romanul lui Roberto Bolaño, ea putând fi interpretată și ca o premoniție a dimensiunilor inimaginabile pe care violența și moartea le vor dobândi aici (de altfel, numărul celor peste o sută de victime ale crimelor care au loc aici este egal cu cel al crimelor care se petrec în realul Ciudad Juarez!), prefigurând, la nivel simbolic, cele peste unsprezece mii de victime pe care avea să le facă în această regiune a Mexicului sângerosul Război al Drogurilor, Santa Teresa devenind, astfel, „un glob de cristal care va reflecta ororile care vor urma.”⁶ Așadar, mai degrabă decât roman polițist, așa cum au fost tentați să considere unii cititori imediat după apariția cărții, *2666* e un „roman criminal”, așa cum îl numește Martin Camps, mai cu seamă deoarece scriitorul chilian evidențiază și faptul că poliția pare să nu fie niciodată acolo unde e nevoie de ea, polițiștii fiind prea ocupați cu propriile lor afaceri pentru a mai păstra și apăra ordinea publică și viețile locuitorilor din Santa Teresa, ba chiar mai mult, acuzând victimele că s-au făcut vinovate de provocarea criminalilor prin modul în care s-au îmbrăcat ori s-au comportat.

Unul dintre personajele feminine care apar pe parcursul cărții, Elvira Campos, directoarea unui spital de psihiatrie, chiar va vorbi despre spaima (niciodată recunoscută ca atare, dar extrem de profundă) a mexicanilor, trăind într-o societate fundamental patriarhală (și în mare parte misogină) în fața femeilor capabile să-și ia viața în mâini și să-și hotărască soarta, ea explicând (și) în acest fel lipsa rezultatelor anchetelor poliției. La rândul său, Fate, jurnalistul american ajuns aici, e sfătuit de editorul său să nu dea atât de mare importanță crimelor care au loc și care afectează doar femei latino-americane, și va conștientiza cu tristețe că pentru mulți oameni din Mexicul acelei epoci, violența asupra femeilor era la fel de acceptabilă ca aceea la care erau martori spectatorii unui meci de box, sau cu violența împotriva oamenilor de culoare din unele state americane. În mod ironic, același Fate îl vede pe profesorul Amalfitano, care negase că ar cunoaște pe cineva din lumea interlopă, discutând cu șoferul uneia dintre mașinile negre, suspectate de apariții în multe din nopțile când aveau loc crimele, tocmai în perioada în care jurnalistul își făcea griji pentru siguranța Rosei, fiica lui Amalfitano, și încerca să găsească cele mai potrivite mijloace de a o proteja de la distanță. Investigațiile lui Fate vor viza, tocmai de aceea, nivelul superior al evenimentelor de la Santa Rosa, și anume implicarea Statelor Unite ale Americii în susținerea tacită a unora dintre capii cartelurilor drogurilor și ignorarea deliberată a situației adevăratelor victime ale traficului de narcotice ori de persoane (industria sexului având și ea rolul său și aducând și ea profiturile sale – imense – în această ecuație, dovadă situația incertă a lui Kelly Rivera Parker, despre care se spunea că ar fi avut o rețea de prostituate, dar care, ulterior, a dispărut ea însăși fără urmă.)

Toate acestea (alături de alte elemente) duc la concluzia că răul domnește la Santa Teresa, că răul e

unicul și atotputernicul stăpân al acestei lumi a violenței și a morții. În plus, după cum unele personaje nu se sfiesc să afirme, ceea ce se petrece la Santa Teresa anulează orice explicație logică, orașul dând impresia că se află pe margine prăpastiei și în pragul inevitabilului sfârșit, multe replici ori atitudini ale celor implicați prefigurând ultima parte a cărții. De altfel, imaginea prăpastiei, a abisului, apare frecvent în acest roman și reprezintă una dintre obsesiile lui Roberto Bolaño, simbolizând apropierea – ființei umane și deopotrivă a textului – de amenințarea supremă. Există un abis al existenței cotidiene, unul al conversațiilor între oameni, altul al violenței și un altul al exilului, scriitorul chilian apropiindu-se, din nou, așa cum o făcuse și în *Detectivii sălbatici*, de imaginile celebre și intrate de mult în conștiința publicului cititor și a civilizației occidentale în ansamblul său, din Infernul descris magistral de Dante, în *Divina Comedie*.

De pildă, caietele evreului rus Boris Ansky, care l-au afectat profund pe Reiter în anii '40, când le-a citit, au darul de a-l introduce pe acesta, pentru prima dată, în complexitatea imaginilor abisului, exact aceste texte aducând în prim plan una dintre temele cele mai importante ale romanului *2666*, și anume recunoașterea de către ființa umană a existenței, în fiecare epocă, a abisului violenței, pierderii, morții și suferinței⁷, acestea regăsindu-se atât în anii '40, cât și în Mexicul de la sfârșitul secolului XX. Iar Morini, unul dintre criticii porniți în căutarea lui Archimboldi și ajunși în Mexic, are un teribil coșmar în timpul căruia i se pare că piscina hotelului se transformă într-un adevărat abis, căpătând instantaneu dimensiuni impresionante. De altfel, toți cei patru critici literari veniți la Santa Teresa au senzația că se află pe marginea unui hău imens, sensurile variind, desigur, de la golul sufletească atât de prezent în rândul oamenilor din perioada contemporană, mult prea lipsiți de veritabilele puncte de reper, până la golul fizic al deșertului din apropierea orașului mexican. Însă violența nu lipsește nici din rândul europenilor, considerați ca venind dintr-o lume mult mai civilizată decât cea mexicană ori latino-americană... Căci un șofer de taxi pakistanez e bătut cu cruzime, tocmai de către Espinoza și Pelletier, intelectualii și oamenii de litere transformați instantaneu în bestii cu chipuri umane, într-o scenă tulburătoare ce trimite stabilește o simbolică legătură cu violența la adresa femeilor din Santa Teresa. Concluzia e că e suficient să fii altfel, femeie, asiatic, sau de culoare, pentru ca centrul societății patriarhale și rasiste să te respingă și, mai mult decât atât, chiar să te sortească unui sfârșit violent.

Dar și Klaus Haas, nepotul lui Reiter/ Archimboldi, aflat în închisoarea din Santa Teresa, fiind acuzat de mai multe crime (suspectat că ar fi chiar un criminal în serie) și posibil responsabil de cel puțin câteva dintre omorurile care au zguduit orașul, simte, la rândul său, că e pe marginea prăpastiei, iar simbolurile utilizate de Bolaño, care trimit deopotrivă la sumbrul prezent mexican și la odioasa epocă nazistă, la Dracula și la excesele generalului Eretescu, re-configurează acea dublă structură temporală despre care a vorbit critica

literară. Tânărul reprezintă și un soi de dublu al lui Reiter însuși – dar nu și al lui Archimboldi – confruntat cu dimensiunile propriilor fapte reprobabile, dar și cu perspectiva pedepsei pe care o așteaptă în închisoare. Iar în *Partea lui Archimboldi*, Boris Ansky, cel care avusese și el viziunea abisului, revine obsesiv pentru a orienta cititorul spre povestea lui Dracula, dar și pentru a sublinia importanța comunicării telepatiche și a viselor premonitorii. Căci, deși Ansky e mort, el e mereu prezent în visele lui Reiter, iar cuvintele sale ajung să-l obsedeze pe acesta, iar în astfel de scevențe textuale Roberto Bolaño demonstrează că depășește limitele realismului, dar fără să se îndrepte spre formula realismului magic sud-american (pe care a respins-o aprioric), ci utilizând o serie de procesee și de strategii narrative care au fost puse, de unii exegeți, în legătură cu tehnicile suprarealiste. În plus, Bolaño utilizează „fragmentarea și distorsionarea perspectivei”⁷⁸, creând în acest fel o tensiune narativă de o intensitate rară în proza contemporană.

Iar acest mod aparte de a vedea universul exterior și de a se raporta la el e evidențiat și de numele cel nou al lui Reiter, Benno von Archimboldi, atât de apropiat de cel al artistului renascentist Giuseppe Arcimboldo, ale cărui celebre tablouri reprezentând cele patru anotimpuri demonstrează amestecul elementelor umane cu cele vegetale chiar la nivelul chipului uman, detaliu care pare că-l inspiră pe Reiter să-și însușească estetica lui Ansky și concepția sa cu privire la opera de artă, totul în tot. Iar tehnica generală utilizată de Bolaño aici nu mai este cea a analogiei, așa cum se întâmpla în celelalte părți ale romanului, ci realizarea unei paralele între două personaje, două evenimente din epoci diferite, unul fiind definitoriu pentru trecut (mai cu seamă trecutul european, așa-zis civilizat al Lumii Vechi)!), celălalt, pentru prezent (acel prezent marcat de crimele din Santa Teresa). Margaret Boe Birns consideră chiar că am avea de-a face cu o reluare și „o accentuare istorică a spiritului răului, atât în aspectele sale banal-birocratice, cât și în acelea metafizice”, răul devenind unica prezență constantă de-a lungul celor mai diverse epoci istorice și în orice spațiu geografic ori cultural. Nu întâmplător Benno von Archimboldi e atras ca un magnet de Santa Teresa – e ca și cum răul acela pe care să-a străduit ani de zile să-l uite, răul care i-a marcat cea viață anterioară, revine după cincizeci de ani și-i bântuie prezentul și întreaga Lume Nouă. La fel, deloc întâmplător, aflăm că Archimboldi a fost trimis de sora sa cu misiunea de a-și salva nepotul, iar Klaus Haas e sigur că va scăpa de închisoare și chiar amenință, la un moment dat: „Dar cineva mai rău decât mine și mai rău decât criminalul va veni în orașul ăsta. Nu-l auziți cum se apropie? Nu-i auziți pașii?” Sigur că aceste cuvinte nu ne duc deloc cu gândul la mesajul umanist al scriitorului Archimboldi, ci sugerează mai degrabă apropierea de imaginile tulburătoare ale lui Yeats, din *Second Coming*, accentuând „sosirea fiarei apocaliptice ce prevestește distrugerea lumii.”⁷⁹

Unii exegeți au interpretat romanul 2666 și ca o expresie a terorii din Chile în timpul regimului Pinochet, disparițiile din nordul Mexicului reprezentând asasinatelor sau răpirile comandate de regimul

dictatorial. Tocmai de aceea, Angeles Donoso Macaya consideră că textul acesta evaluează efectele violenței sistematice, a genocidului și a femicidului, evidențiind „legătura extrem de strânsă între răul din societate și corupția din politica latino-americană.”¹⁰ Iar în cartea aceasta, genocidul și femicidul sunt prezente pentru a exemplifica tocmai originile răului și ale violenței. Bolaño are în vedere mai ales Mexicul, unde crimele, tortura și disparițiile de persoane au devenit ceva obișnuit. Însă scriitorul chilian nu exclude nici Europa din această ecuație a răului și a violenței, considerând că aceasta din urmă e inerentă umanității contemporane (avându-și originea în timpuri îndepărtate, care, în America de Sud, coboară până în epoca Conquistei și dincolo de ea, la nivelul civilizațiilor precolumbiene, pentru care războaiele fratricide, ritualurile sângeroase sau sacrificiile umane reprezentau norma, nu excepția).

În plus, cartea aceasta, numită chiar de către autorul său „un roman mamut”, sugerează, prin chiar structura sa eterogenă, nu doar esența violenței lumii latino-americane (ori europene) a secolului XX, ci și modul în care Bolaño alege să se raporteze la cultura universală, la artele plastice, nu doar la literatură. Căci, la un moment dat, într-o noapte, sora lui Archimboldi, Lotte, pare că vede niște umbre ce se însuflețesc, iar acestea seamănă cu tablourile lui Giuseppe Arcimboldo, pictorul manierist italian de secol XVI, care folosea reprezentările unor fructe, legume sau obiecte pentru a realiza portrete (ale familiei de Habsburg), dar și pentru a îndrepta o critică insidioasă la adresa puterilor zilei, câtă vreme, în loc să le măgulească orgoliul desenându-i mai frumoși ori mai impozanți decât erau, îi transforma în coșuri cu fructe... Regăsim aceeași strategie la nivelul romanului 2666 privit în ansamblu, interpretat de Martin Camps drept „o compoziție alcătuită din părți diferite, menite, însă, a oferi cititorului, imaginea autonomă a realității”¹¹, o realitate pe care autorul nu o cosmetizează și nu o face mai frumoasă decât este. Cartea poate fi, deci, privită, și ca un soi de *puzzle* simbolic, care, însă, se încarcă, pe parcurs, cu o atmosferă sumbră, obligând cititorul să mediteze asupra crudei realități a lumii contemporane.

În mod interesant, ultimul paragraf al romanului reia cea viziune duală despre care aminteam, de astă dată textul lui Bolaño sugerând atât spiritul de bucurie al Sărbătorilor de Craciun, cât și perspectiva sumbră a apropierei de abisul ce nu poate fi ignorat. Dar acest final nu reprezintă și o concluzie, iar autorul nu oferă vreo soluție nici cu privire la misterul crimelor care s-au petrecut la Santa Teresa, și nici la misterul înscris în chiar personalitatea lui Archimboldi, în ciuda călătoriei atât de lungi și de anevoioase pe care au făcut-o admiratorii săi. Căci, în locul unei căutări care să sfârșească linear (și mai mult ori mai puțin previzibil), 2666 a construit o adevărată rețea de simboluri și de situații reduplicate, astfel încât personajul Reiter/Archimboldi poate îndrepta interpretarea și spre motivul dublului, câtă vreme orice criză existențială din trecut amenință să revină, fie și sub alte forme, în prezent, pentru a zguduî întregul univers și așa situat pe marginea prăpastiei și amenințat de violența mereu crescândă.

Roberto Bolaño are un mod specific de a practica literatura – și de a teoretiza, implicit, noile orientări estetice, dar și tendințele de mult prezente în cultura latino-americană. Dominanta distructivă, aplecarea spre reflectarea violenței și spre evaluarea cauzelor și efectelor acesteia ar putea, tocmai de aceea, să fie puse în legătură cu unele preocupări ale avangardei literare hispano-americane, dar evidențiază și originalitatea profundă a scriitorului chilian. De pildă, *Noctură în Chile* (2000) pregătește, în mod simbolic, terenul pentru marea construcție narativă din romanul *2666*, oferind cititorului o extraordinară și lucidă meditație cu privire la perversa complicitate care se stabilește între critica literară și puterea (politică), vizând literatura scrisă de acei autori gata să semneze fausticul pact cu diavolul puterii și să-și vândă sufletul pentru iluzoria și trecătoarea glorie. În extraordinarul roman postum, răul capătă, pentru Bolaño, proporții apocaliptice și pare a se generaliza, a cuprinde întregul univers uman, autorul realizând și „o extraordinară genealogie simbolică a răului”¹², pentru ca, pe parcursul cărții, să stabilească o legătură profundă între crimele care îndoliază Mexicul contemporan și ororile petrecute în Europa, în timpul nazistului, în acest fel orașul Ciudad Juárez, transformat, la nivel narativ, în Santa Teresa din *2666*, devenind un soi de epicentru al unui realități apocaliptice și al unei lumi ce pare, din cauza izbucnirilor absolut imposibil de controlat ale violenței (acceptată deja ca mod de viață de locuitorii deveniți indiferenți și de autoritățile incapabile să aibă vreo reacție), a-și trăi cele din urmă clipe. Spre deosebire, să spunem, de unele povestiri din creația lui Julio Cortázar, integrate de critica literară în această orientare apocaliptică prezentă în spațiul cultural latino-american al ultimului secol, unde ororile prezente, de pildă, în *Apocalipsis de Solentiname*, reprezentau parte integrantă a strategiei fantastice elaborate de scriitorul argentinian, la Bolaño domină descrierile extrem de pregnante ale unei realități ce nu mai cunoaște decât răul și violența, crima, tortura și moartea.

Imaginarul apocaliptic pe care-l regăsim în opera lui Bolaño are rolul de a reda experiențe sociale, istorice și estetice traumatice ori traumatizante, dar, în egală măsură, o experiență structurală (înțeleasă drept principiu ordonator al textului). De aceea, structura temporală a marilor sale creații, atât *Detectivii sălbatici*, cât și *2666*, se întemeiază pe o linearitate asumată ce tinde spre distrugerea finală a lumii ficționale, dar această mișcare lineară corespunde perfect organizării simbolice circulare, trimițând în mod clar și la semnificațiile eternei reîntoarceri, de natură a sugera o posibilă/viitoare regenerare ori renaștere completă a lumii marcate de rău. Circularitatea și marginalitatea ar deveni, astfel, elementele definitorii ale acestei cărți, căci, dincolo de semnificațiile biblice ale titlului, Roberto Bolaño configurează spațiul ficțional astfel încât în prim plan să fie locurile considerate, în general, de mică importanță în literatură, precum groapa de gunoi, marginea (deșertului, orașului etc.), cartierele periferice locuite de cei excluși de societate și ignorați de cele mai multe ori de autorii contemporani.

Se întâmplă astfel deoarece aici, spre deosebire de alte texte ale lui Bolaño, mai cu seamă *Noctură în Chile*, biblica Apocalipsă a lui Ioan nu mai reprezintă obiectul unei re-scrieri, fie ea și în cheie parodică. Genealogia răului realizată de autor, în ciuda faptului că pare foarte exact definită și înscrisă într-o realitate istorico-geografică, neagă curgerea temporală tradițională și anulează cronologia impusă de reprezentanții canonului realist. Astfel încât dimensiunile regeneratoare ale catastrofei finale por fi interpretate ca fiind diferite de semnificațiile impuse, cu aproape cincizeci de ani înainte de apariția lui *2666*, de Gabriel Garcia Márquez în romanul său apărut în anul 1967, iar citit din această perspectivă, cartea lui Bolaño devine o expresie „diametral opusă”¹³ márquezianului *Veac de singurătate*.

* Roberto Bolaño, *2666*. Traducere de Eugenia Alexe Munteanu, București, Editura Univers, 2018.

Note:

¹ Margaret Boe Birns, „666 Twined and Told Twice. Roberto Bolaño's Double Time Frame in *2666*”, în Ignacio López-Calvo, *Roberto Bolaño, a Less Distant Star. Critical Essays*, Palgrave Macmillan, 2015, p. 72.

² Situat în nordul Mexicului, Ciudad Juárez este cel mai mare oraș din statul Chihuahua, având (doar în zona metropolitană) peste un milion și jumătate de locuitori. Datorită dezvoltării sale economice și a investițiilor străine pe care le-a atras într-un timp scurt, în anul 2008, prestigioasa publicație *Financial Times* a numit Ciudad Juárez un oraș al viitorului, un exemplu strălucit al neo-liberalismului reușit din toate punctele de vedere, ignorând, însă, că, după începerea sângerosului Război al Drogurilor, în anul 2006, nivelul de trai a scăzut dramatic, iar violența a crescut vertiginos, devenind un fenomen imposibil de controlat, care a produs mii de morți și de dispăruți (doar în luna martie a anului 2009 fiind uciși în acest oraș mai mulți oameni decât la Bagdad). (Cf. Adam Thomson, *Juarez Refuses to Lie Down and Die*, March 13, 2009: <https://www.ft.com/content/d08a936e-0ff9-11de-a8ae-0000779fd2ac>, consultat la data de 10 noiembrie 2019).

³ Martin Camps, în Ignacio López-Calvo, *Roberto Bolaño, a Less Distant Star. Critical Essays*, Palgrave Macmillan, 2015, p. 111.

⁴ Margaret Bor Birns, op. cit., p. 74.

⁵ Martin Camps, op. cit., p. 116.

⁶ Ibid., p. 117.

⁷ Margaret Boe Birns, op. cit., p. 77.

⁸ Chris Andrews, *Roberto Bolaño's Fiction. An Expanding Universe*, New York, Columbia University Press, 2014, p. 157.

⁹ Ibid., p. 80.

¹⁰ Angeles Donoso Macaya, „Estetica, politica y el posible territorio de la ficción en *2666* de Roberto Bolaño”, în *Revista Hispanica Moderna*, Vol. 62(2)/2009, p. 130.

¹¹ Martin Camps, op. cit., p. 119.

¹² Geneviève Fabry, Ilse Logie, *Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Oxford and New York, Peter Lang, 2010, p. 12.

¹³ Geneviève Fabry, „El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana. Esbozo de una tipología”, în *Cuadernos LIRICO*, no. 7/2012, p. 5.

Robert LAZU

Catolic, martir, aristocrat: Monseniorul Vladimir Ghika (1873 - 1954)

Noblețe și virtute

După secole de propagandă revoluționară, mentalitatea comună a îmbrățișat o imagine complet deformată a reprezentanților vechilor case regale și nobiliare*. Susținută atât de scandalurile în care sunt implicați, astăzi, unii dintre descendenții acestora, precum și de nenumăratele produse cinematografice recente, această imagine prezintă regalitatea și aristocrația ca fiind sinonime cu decadența și viața trăită sub semnul hedonismului. Rar, foarte rar, străbate până la mințile moderne ideea înveșmântată în haina cuvântului „aristocrație” (Gr. *aristokratia*) care, din punct de vedere etimologic, înseamnă „guvernarea celor buni”, a „celor virtuosi”. Ori virtutea poate avea fie forma ascetică și contemplativă a călugărilor, fie pe aceea cavalerescă a eroilor războinici - remarcabili prin faptele lor de arme. În ambele cazuri, calitatea de a fi bun/virtuos implica un devotament ce culmina prin jertfa propriei vieți, așa cum se poate vedea atât în cazul lui Socrate, Ioan Botezătorul sau Iustin Martirul și Filosoful, dar și în cazul Regilor Ludovic al IX-lea sau Carol I al Austriei. Doar practica susținută a virtuților poate fi considerată marca distinctivă a nobleței. Descendent al unei familii princiere din care au provenit nenumărați suverani ai Valahiei și Moldovei, Fericitul Vladimir Ghika este unul dintre acele modele de virtute care arată ce înseamnă, cu adevărat, aristocrația.

Povestea unei convertiri

Născut la Constantinopol în decembrie 1873, Vladimir Ghika studiază în Franța, unde urmărește, în paralel, cursuri de medicină, științe politice și artă, filosofie și istorie. Încă din această perioadă, cuprinsă între anii 1890 - 1900, el citește literatură catolică și, asemenea unor John Henry Newman sau Vladimir Soloviov, se convertește fără a cunoaște influența directă a vreunei personalități catolice. După profesiunea de credință făcută în 1902, la Roma, în prezența Cardinalului Fröhlich și a Părinților Lepidi O.P. și Emmanuel Bailly, va explica rudelor și cunoscuților decizia sa spunând că a devenit catolic spre a fi „mai ortodox”. Sfătuit de părintele său spiritual, Cardinalul Vivès, începe studiile de filosofie și teologie la Angelicum, unde obține licența, apoi, în 1906, doctoratul în teologie. Percepând puternica sa atracție către ritul Roman (i.e. Tridentin), Papa Leon al XIII-lea îl va tempera cerându-i, direct, să nu abandoneze ritul oriental. După ani buni de apostolat

laic va fi hirotonit, în 7 octombrie 1923, de către Cardinalul Dubois, primind permisiunea specială de a celebra atât ritul latin cât și ritul oriental. Întemeietor, la Paris, al asociației fraților și surorilor Sfântului Ioan, se va dedica slujirii celor săraci. Încă din 1903 își crease propria regulă inspirată, deopotrivă, atât de regula franciscană cât și de cea dominicană. Ca un amănunt particular ce probează zelul său, merită amintit faptul că Vladimir Ghika aparținuse, ca terțiar, ambelor ordine. Dintre punctele cheie ale convertirii și spiritualității proprii trebuie să menționăm, în primul rând, profundul său atașament pentru autoritatea bisericească și pentru infailibilitatea papală. Subliniind importanța crucială a autorității suveranului pontif, el afirma că „pentru definirea adevărului, în funcția papei nu se află un om, ci însuși Christos.” Avem deci, de-a face, cu unul din acei convertiți care vor fi gata mai degrabă să-și sacrifice propria viață decât să renunțe la calitatea sa de mădular al Bisericii celei „una, sfinte, catolice și apostolice”.

Spiritualitatea unui vizionar

Convertirea sa a fost însoțită de daruri spirituale cu totul speciale, precum capacitatea de a „citi” în ochii unei persoane starea sa spirituală. După mărturiile unor apropiați a fost auzit murmurând, ca pentru sine, propoziții stranii: „Omul acesta are ochi buni” sau „Nu. Nu are ochi buni”. Întrebat, într-o zi, care este noima unor asemenea afirmații, a răspuns: „Ori de câte ori sunt în fața unei persoane în păcat de moarte, în locul ochilor văd două mari găuri negre. Nu vă puteți închipui ce durere este aceasta pentru mine. Să ai în fața ta un suflet care, dacă ar muri în clipa imediat următoare, ar fi condamnat în veșnicie.” Iată, deci, care era sursa principală a formidabilului zel apostolic al acestui nobil devenit sărac pentru Christos: teama de pedeapsa veșnică, susținută de credința sa puternică în „lumea celor nevăzute” cât și de profunda dragoste pentru Adevărurile revelate ale credinței catolice. La fel ca în cazul marilor sfinți pentru care meditația asupra „lucrurilor din urmă” este vitală, pentru Vladimir Ghika fundalul întregii sale misiuni a fost reprezentat de conștiința faptului că lumea spirituală este cu mult mai reală și mai importantă decât lumea noastră văzută, trecătoare.

O alta trăsătură a spiritualității Monseniorului a fost, neîndoiește, relația sa specială cu doctrina Providenței divine. Fără excepție, ori de câte ori cineva îi cerea sfatul, răspunsul său făcea apel la încrederea neștrămutată în guvernarea divină: „Să ne rugăm, să vă rugați și dumneavoastră ca Sfânta Providență să ne arate ce este bine să facem, ce trebuie să alegem”. Totodată solicita o doză maximă de prudență: „Niciodată să nu te limitezi la primul răspuns pe care socotești că ți l-a

dat Providența. Fii foarte prudent și mai așteaptă și alte indicii, pentru că Providența își va completa răspunsul cu alte semne”. Când era vorba, însă, despre convertirea cuiva, cerea acțiuni ferme, fără amânare, arătând că asemenea haruri pot fi retrase la fel de neașteptat precum au fost primite. În astfel de cazuri cerea ca orice catolic să insiste și să încurajeze convertirea necatolicilor, fără precipitare, dar cu fermitate. În mod evident, o asemenea atitudine nu are nimic comun cu „ecumenismul” sau cu „inter-culturalismul” devenite ideologii dominante după Conciliul Vatican II.

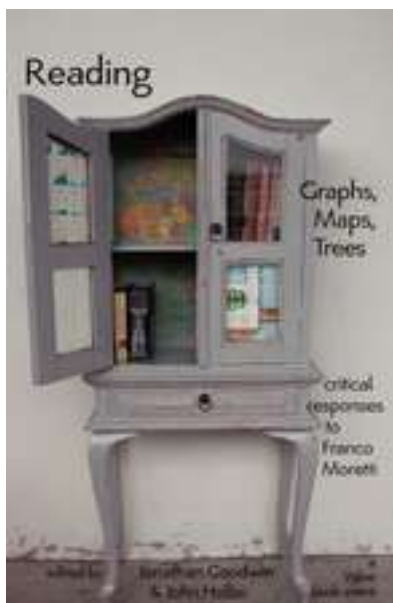
Martir în România

Culmea vieții Monseniorului o reprezintă apostolatul încheiat prin moartea sa, în luna mai a anului 1954, la infirmeria închisorii Jilava. Totul a început cu un refuz: acela de a părăsi România la invitația casei regale. Această decizie a fost legată de o scrisoare adresată Cardinalului Jean Verdier, căruia îi spunea că ar fi mai util în România decât în Franța. Cardinalul a încuviințat întărind astfel decizia Monseniorului de a rămâne în țară. Arestat în urma unui proces intentat Părintelui Hieronymus Menges, în noiembrie 1952, sub acuza de subminare a regimului comunist, el a răspuns printr-un act de ascultare desăvârșită față de Papa Pius al XII-lea care, în scrisoarea apostolică *Veritatem facientes*, cerea catolicilor români să nu-și trădeze credința rupând legătura cu Scaunul Apostolic. O dată ajunși la discreția autorităților comuniste, Vladimir Ghika și frații săi de suferință trec prin toate supliciile închisorilor roșii. După cum au mărturisit puținii supraviețuitori, prima etapă consta în refuzarea celor mai elementare condiții de viață. Chiar și igiena minimală le era interzisă. Se urmărea dezumanizarea completă a deținuților care, adesea, renunțau la orice rezistență. În ciuda vârstei sale

înaintate (79 de ani), Vladimir Ghika este bătut fără milă și supus celor mai atroce torturi. Descoperind teama sa față de moartea prin spânzurare, tortionarii îl supun de 83 de ori așa-numitei „spânzurări electrice”. Mărturiile depășesc orice închipuire: „Pe Monsenior îl duceau în camera de tortură și-l supuneau la spânzurătoare electrică. Două jumătăți de inel care-ți strângeau gâtul și te ridicau în aer. Pentru Monseniorul Ghika, totuși, se făcea în mod constant un scurtcircuit, de fiecare dată când inelele se strângeau și începeau să-l ridice. El era convins că Dumnezeu n-a permis să moară spânzurat, pentru că îl implorase pentru aceasta.” După luni de zile de chinuri decizia sa de a primi moartea din mâinile lui Dumnezeu a devenit nestrămutată. Era gata să accepte chiar și moartea prin spânzurare... Înscenându-i execuția prin împușcare, după cum a relatat preotul greco-catolic Matei Boilă, comuniștii nu au reușit decât să pună în evidență forța credinței sale. După încheierea acestui episod el spunea: „Îți dai seama (...) cât de ridicoli și cât de obtuși erau acești oameni care mă amenințau tocmai cu ceea ce constituia cea mai fierbinte dorință a mea”.

Mărturiile privitoare la caritatea lui Vladimir Ghika sunt nenumărate. Iată una care surprinde apostolatul său cutremurător: „În fiecare zi Monseniorul Ghika spunea rozariul cu un grup de deținuți. La fiecare decadă făcea o scurtă meditație. În anumite zile făcea Calea Crucii. Acolo își exprima toată tandrețea, toată afecțiunea pentru <Omul durerii>. Acolo a încercat să-i încurajeze pe cei care sufereau, îndemnându-i să suporte totul din iubire pentru Iisus. Calea Crucii a fost devoțiunea ce i-a atras întotdeauna cel mai mult pe deținuți. Duminica făcea rugăciuni speciale și ținea o predică. (...) A vorbit despre importanța suferinței și despre Providența lui Dumnezeu: <Avem în Cer un Tată care ne iubește, care are grijă de noi și caută binele fiecăruia în parte. Dacă Dumnezeu ne-a adus aici, înseamnă că a vrut să ne ispășim păcatele și să ne sfințim, să ieșim de aici alți oameni, oameni mai buni...> Toți l-au ascultat cu o reculegere sfântă”.

După relatările ultimilor săi însoțitori, Monseniorul a încetat să mănânce în data de 13 mai 1954 când, de asemenea, a spus cu suprafirească încredințare: „În 4 zile mor.” Așa a fost. Patru zile mai târziu, înfășurat într-o pătură, cadavrul său a fost scos din infirmerie. Nici o propoziție nu poate fi mai potrivită pentru încheierea unui articol dedicat sfântului nobil Vladimir Ghika decât cuvintele prin care toți cei ce l-au cunoscut transmiteau vestea sfârșitului său: „A murit un sfânt”.



* Toate citatele sunt preluate din lucrarea de referință semnată de Horia Cosmovici, *Monseniorul. Amintiri și documente din viața Monseniorului Vladimir Ghika în România*, Ediția a II-a, Galaxia Gutenberg, 2011.

Sighismund KRJIJANOVSKI

(1887 – 1950)



Este autorul care se reînfașează, ca din anonim, avidului, curiosului public cititor din epoca „perestroika”, exegeții constatând, atât în Rusia, cât și peste hotarele ei, că ar fi vorba de un mare scriitor, în primul rând – nuvelist ce poate sta alături de Borges sau Kafka.

În ce privește poetul Sighismund Krjijanovski... S-o luăm din altă parte, „în răspăr” cu o formulă general acceptată: dacă, de regulă, se vorbește de „proza poezilor”, iată un caz „perfect”, în care se poate discuta, pe invers, despre poezia unui mare prozator.

Versurile lui Krjijanovski datează, în mare, din al doilea deceniu al secolului trecut, anii 1911–1918, și aveau să apară în volum aparte – „Suflet din cărți” (*Knijnaia dușa*) – abia la început de secol XXI, în 2007. E o poezie... interstițială, aș zice, plăsmuită la hotarele simbolismului lui Briusov și akmeismului lui Gumiliov.

Scriitorul s-a născut la Kiev, într-o familie de polonezi. Licențiat în drept al Universității din orașul de pe malurile Niprului. În anii 1912–1913 locuiește în Franța, Italia, Elveția și Germania. Din 1922 se stabilește la Moscova.

Debutul în presă – 1912. Ca prozator se realizează în perioada 1920–1940, după care nu mai scrie mai nimic demn de atenție, în țara în care un oarecare redactor îi putea striga: „Dar înțelege odată, cultura dumitale ne jighește!” Într-adevăr, a fost un intelectual de excepție.

A tradus din literatura poloneză, din dramaturgia occidentală. Ruinat de alcool, moare în sărăcie și uitare.

Prezentare și traducere de Leo BUTNARU

Amurgul

Se îndeasă amurgul. Se târăște-n minte ziua obosită
Cu negurile sale umede și reci,
Împletiri de sentimente gri și inelări de gânduri pale...
Vreau să le împrăști cu libere eforturi – dar voința
Doarme a prostie. Pe amurgul tot mai dens pe o, deja,
Nevăzută vale...

În suflet înserarea cântă tânguios și mohorât.
Și dintr-o dată izbucnesc lumini necunoscute!
Dar toate astea, îmi amintesc... – au mai fost...
Și-n suflet iar se înstăpânește el –
Amurgul tot mai dens
Și tot mai fără rost.

* * *

În suflet, ca în odaie neîncălzită.
Căci viața-i totuși inconfortabilă chestiune:
Astăzi alean, mâine plictiseală...
Cam astea ar fi, s-ar putea spune.

Stau plecat peste carte, rebegesc ca și cum moral:
Parcă prin rânduri scrise-i posibil a exprima ceva?
– Se poate minți, sigur... se poate minți cu talent –
Cam asta e, sau așa ceva.

Atât se mai frământă, se zbate „stilul” nostru!
Atât de nemișcată sufleteasca-ne acalmie.
Atât de aptere ne sunt și tristețe
Și veselie...

Însurăței

Tinerii însurăței (cu ochii ca prunele în
beatitudine de compot),
Cu ei e mămica într-un pătat capot:
Intrat-au în cupeu.

Cu geamandanele m-au înghesuit în ungher,
Pe polițe – cutii, sub divane – boccele fel de fel.
Ne urnim. Plecăm.

El șoptea ceva, ea hohotea
Și, întorcându-se cu spatele, mama mușca
Dintr-o pară palidă.

El îi strângea ușor mâna, ea se jena...
Barem de s-ar fi înecat cu-mbucătura maică-sa!
O, dacă s-ar întâmpla!...

Scotocesc în rucsac: „un dicționar – scris-oral”,
Cărți: iluzii în pătrățele de percal...
Ce plictiseală...

Vagoanele-și cântau melodia fără cuvinte.
În jur amurgul se așternea cuminte.
Plic-plictiseală...

Tăcut, priveam spre stinsele depărtări.
„Pentru ei”, seara aprindea stele și arătări...
Bineînțeles, „pentru ei”!

Liziera cu vile

Printre stupid-vopsite vilișoare
Scrâșnet de pian, lătrat de cățelandri,
Pe șerpuitoarea potecă lutos-cleioasă,
Prin băltoace fleșcăindu-mi pantofii,
O iau spre pădure.
O, tu, tristețe-a lizierei cu vile!
În hamacuri dorm trupuri de bătrâne palide.
Prin iarbă tinichele, luciul sticlelor sparte,
Ceafa oareșicui încremenită peste carte;
Sforăie botoșii mopși sătui;
Peste hârtie trag cu verde *a là* Șișkin* –
Cu galben – *a là* Rops**.
Alături piscui o păsărea. Enervant bate ciocănitura.
Înserarea le scarpină copacilor prin verzile plete.
Otova printre tulpini se-mpurpură-albăstresc capoate.
Și amar îmi este, mă-aplec peste-o mică băltoacă.
Ah, peste băltoacă atât de dulce-i mahnirea –
Stând pe un umed buștean.

*Este vorba de pictorul Ivan Șișkin (1832-1898), peisajist celebru.

**Félicien Rops (1833-1898), pictor și grafician belgian.

Strindberg

...El ura viața și blestema omenescul gând,
Respinse iubirea pământului, călcând credința-n
picioare.
Cu dor de Adevăr își arse, dureros, sufletul pe care
Fără-a-l afla, murea-n tăcere, cum se moare.

Și doar în ultimele clipe pre-letale
Din sufletul în stingere răbufni o tainică lumină.
El spuse: „În sicriu pună-mi-se Cartea Revelației.
Poate că doar din ea, una, răspunsu-ar putea să vină...”

Scolaștii (Sec. XIII)

În gri și negru, Bonaventura și D'Aquino,
Prin ofilite ierburi tăcuți intrară-n vernala grădină,
Aceasta întinsă-n preajma capelei Saint-Denis.
Negru și gri, printre roze și nuferi pășeau tăcuți
Prin adumbrita lumină.
În bătrânul stejar prinseră-a cânta păsări.
Și-abia auzit, D'Aquino zise:
„Ce e cu comentariul dumitale, dragă frate, la
Sententiarum”?
Inspirând aroma nufierilor în floare, el spuse:
„Gândurile sau florile – totul, vegetând, spre
Dumnezeu țin drum”.
Și, dintr-o dată, plecându-se, zâmbind întristat,
Fratele Giovanni rupse o floare.
„Astfel și pe tine...”, gândi cel în negru, dar nu
deschise gura.
Cărăruia-i tot mai îngustă, umbrele mai întunecate,
grădina tot mai deasă.
Gri și negru tăceau în lungul aleii: D'Aquino și
Bonaventura.

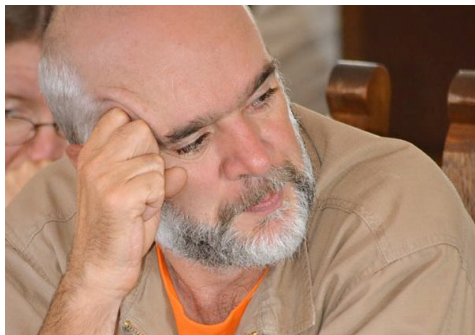
Presimțire

Curând te voi auzi, Lebădă Neagră, în sufletul meu
pustiu –
La acea oră îmi vei cânta despre demența unei țări
necunoscute.
Gândul, ca sclipiri din focul altor rătăciți în mlaștini
acaparatoare,
Vor urma chemările aceluia cânt și vor dispărea în
flăcări mute!
În nopți de insomnie deja aud de aripi fâlăit:
Se-apropie, lent, zborul Păsării Negre, purtătoare de
tristeți, înmiit...

Epitaful meu

Când va fi să mor, dar fi-va în curând,
Nu voi să fiu depus sub plângăcioase sălcii,
Nici flori să mi se-aducă, violete de faianță;
Ține minte, curând se va-ntâmpla, s-o știi, –
Fie ca ghimpoasa urzică să crească la creștetul meu
Și înțepe-i pe toți, pe care cu gândul i-am tot înțepat:
Și fie-mi, precum mi-a fost, pământul – greu.

VIDA Gábor



Literatura

Niciodată n-am reușit să-i explic tatălui meu ce înseamnă scriitorime. Nici pe mine însumi n-a fost ușor să mă conving că sunt unul dintre ei, deși mă pregătesc pentru asta din copilărie, dar nici acum nu știu ce mă determină să-o fac, am tot felul de explicații, care-mi servesc pe moment, dar. Când am hotărât în primăvara anului 1985 că nu voi fi geolog, ci voi da examen la limba maghiară, aveam deja două caiete umplute cu texte așternute cu scris înghesuit, mărunț; de doi ani de zile, în loc să învăț, la *silentium* nu fac altceva decât să-mi mângâiesc *memoriile*, iar după aceea – pentru că mi-am epuizat toate amintirile – un roman. Nu mă gândeam atunci că ar trebui să-l public, încă nu-mi trecea prin cap nici că voi scrie cărți, sau că aș putea să scriu. Nici nu-mi mai amintesc cum a început, care i-a fost aporoul, era de parcă aș fi scris întotdeauna în caiete pe jumătate goale. Nu vreau să-l arăt nimănui, dar nici nu interesează pe nimeni, nu se bagă de seamă.

În roman am scăpat elegant de părinții eroului meu adolescentin, ca Dragomán György¹ în *Rugul*, deoarece nu poți să faci cu adevărat nimic dacă părinții – mă gândeam eu – îți stau în cale într-o povestire: să ții, de pildă, cai, câini, pisici. Nu poți să scoți de sub podeaua scârțâitoare pușca din al doilea război mondial a bunicului. Nu putem să trecem înot pe insulă, împreună cu sora mea, prin Crișul umflat, pentru că cei mari îmi spun că acolo nu există niciun fel de insulă, dar văd, treizeci de ani mai târziu, pe o hartă militară, că există, și exista nu numai la vremea revărsărilor. Nu putem să-l doborâm pe primul și ultimul cerb al vieții noastre, pe care ar trebui să-l prăjim pe frigărui, dealtfel e boală curată să mănânci carne prăjită fără pâine, așa știu părinții mei. Și trebuie să pui capăt acestei sumedenii de visări zadarnice, ai de lucru și trebuie să înveți, trebuie să trăiești în realitate, îmi spune mereu mama. Tehnica romancierului pentru depășirea acestei situații e accidentul de mașină, n-am avut niciodată mașină, și nu am nici soră, sunt singur la părinți, maghiar, nu există pușcă, nu trecem înot, friptură de cerb nici de-atunci.

Și romanul vorbește despre cu totul altceva, pentru că nu-l scriu eu, ci se scrie pe sine, nu-l interesează schița meticolos executată, numai că atunci încă nu înțeleg de ce se comportă proza ca un râu capricios, nu știu că limba e, de fapt, o vîetate colosală, dar o simt. Nu cred nici că aș fi în relații proaste cu părinții, pentru că fac totul pentru mine, m-au crescut, m-au dat la școală, îmi satisfac nevoile, tata nu m-a lovit niciodată, și mama numai cât o las, dar nu-mi place, din cine știe ce motiv, să fiu cu ei vreme mai îndelungată, și am pentru asta muștrări de conștiință. Sunt adolescent, deși n-am habar despre asta, în familia noastră încă nu se descoperise

la vremea aceea vârsta adolescentină, numai dincolo (în Ungaria), la televizor. La noi sunt copii buni, ascultători, sau răi, nesupuși, hoinari. Ar fi de-a dreptul neplăcut să apară de undeva romanul acela și cineva să spicuiească din el, deși atunci am fost foarte mândru că am umplut caietul cu el. Mă agasau întâmplările neverosimile, asta nu-i în regulă, mă gândeam, mă neliniștea fantezia mea, faptul că eroii și naratorul sunt preocupați de un singur lucru important: de evadare.

Am rătăcit textul scrierii memorialistice începute anterior, deși mi-ar fi esențial acum, deoarece acesta e, de fapt, o continuare, pentru că, după numeroase întorsături, mi-am dat seama că întotdeauna scriu despre mine. Părea că sunt conștient de lucrul acesta cu maximă acribie, deși uneori îmi reușea să mă păstrez la o distanță plăcută sau agreabilă de mine însumi, dar după aceea a ieșit la iveală că, de fapt, nu. Am devenit o vecinătate apăsătoare, asemănare obositoare, repetiție, manie, deoarece se intruziona mereu sinele meu, acela cu care nu-mi palce să fiu împreună, și-acum atât de multe mărunțisuri nu mi le mai amintesc precis, atât de mult le-am povestit, am fabulat, adăugit și trecut sub tăcere încât am ajuns să mă îndoiesc și de mine însumi.

Atunci o să mă descriu pe mine însumi acum, mi-am spus în martie 2015, când am pus deoparte primele capitole ale unui roman și m-am simțit brusc ușurat, precum unul care s-a dezbărat de-un rol inconfortabil. Am fost la ruinele castelului din Troița (curia Berecky) în care bunicul meu era tocmai pe pragul de a se instala ca personaj de roman în anii treizeci, castelul l-am strămutat lângă Miercurea Nirajului într-o vale minunată, să nu fie departe de vatra locuită și să nu trebuiască, totuși, să zugrăvesc întregul univers al satului, pentru că voiam să scriu un roman și nu o monografie, deși cea din urmă n-ar fi o sarcină ingrată. Miercurea Nirajului e un vechi oraș de câmpie care seamănă în multe privințe cu Chișineu, unde am crescut. Cu decădere și dispariția industriei, așezarea a devenit un fel de sat cum n-a mai fost niciodată înainte, pătura mobilă a emigrat, a luat cu ea cultura și memoria. Cei rămași pe loc își cultivă pământurile redobândite și se ciondănesc pe leziunile trecutului, viitorul e nesigur, ca întotdeauna, ocărăsc România, îi suduie pe țigani și Europa, toată lumea ar vrea să trăiască în Ungaria, sau cel puțin ungurește. Relațiile umane sunt rurale, cine nu-i neam, nu-i vecin, e străin, nu mi-ar fi de-ajuns nici o viață ca să pătrund, să le înțeleg legăturile, în parte pentru că aici nu-i sunt nimănui apropiat, iar pe de alta pentru că mi-e greu să stabilesc relații, așa mi-e firea, educația, sau pentru că sunt veșnic preocupat numai de mine însumi.

Bunicul meu din roman e un secuieci destoinic, umblat prin lume, care se va muta în conacul rămas fără stăpân al unei moșii de optant, pe care el îl numește castel. A lucrat la Galați și la București, a revenit cu o mică sumă de bani în Transilvania în 1933, anul este simbolic. Se abate întâmplător pe valea Nirajului, în trecere, îndrăgește locul, iar moșia părăsită îi redeșteaptă visurile tainice, poate deveni propriul stăpân. Îi place împrejurimea, dar situația îi provoacă rețineri, casa, moșia sunt prea mari. Ca mulți alții la vremea aceea, și el se confrunta veșnic cu aceeași problemă, anume că dacă pământul e prea mult, nu se poate lucra, dacă-i prea puțin, nu poți trăi din el. Se zgârcește la plata muncitorilor tocmiți, pentru că o consideră o cheltuială, nici așa nu lucrează bine, o să-și hăituiască deci familia până la epuizare. Își poate imagina doar o gospodărie țărănească autonomă, nu vrea să intre în niciun fel de asociere, uniune, cel mai bun vecin e pădurea. Nu vrea să fie domn, nici întreprinzător sau speculant, e un om simplu, de la țară, care a avut parte de

destule necazuri, consideră de primă importanță traiul sigur. Chiar dacă pecuniar ar putea atinge un anumit nivel, nu va fi niciodată membru al clasei moșierilor, nici măcar al marilor bogătași. O să mănânce întotdeauna cu briceagul, nu și supa, desigur, asta ar fi o exagerare ironică. Umblă și vara încălțat cu cizme sau desculț, pantofii îi jenează picioarele și nu-i țin gleznele. Dacă îi merge bine, mănâncă friptură, dacă și mai bine, atunci mănâncă două, dar preferata a rămas tot mămăliga, cu lapte, cu brânză, cu orice, și-ntotdeauna cere și ceva *măncare de lingură*, să aibă varză, cartofi sau fasole, cu carne, sau măcar slănină prăjită.

Ar avea rețineri față de castel, așa cum am și eu față de rolul ce i l-am dat, se simte ceva fals și forțat în toate acestea. Adevărul meu bunic m-ar trimite la naiba dacă aş încerca să-l mut în castelul acesta, ar locui cu plăcere în șopron sau în grajd, eventual și-ar încropi un bordei la marginea pădurii, ori s-ar aciua în vreo cameră pentru slugi, ca să ierneze. Despre asta scriu și eu, că are rezerve, o să-l azvârle afară de pe moșie, mai întâi ungurii care vor reveni glorioși în 1940, apoi sovieticii și mai glorioși, iar la sfârșit comuniștii infami, dar știa pe veci. Nu vreau să-l supăr pe bunicul meu secui, ar fi avut un rol într-o istorioară tipic transilvăneană, cu mici ajustări, am vrut să-l împing în sus pe ierarhia socială, pentru că familia noastră se străduiește neconștient să urce, are pentru asta avânt, minte, voință. N-are răbdare și comprehensiune.

Problema e că n-am scris despre bunicul real, nici despre vreunul imaginat, nici măcar despre posibilul bunic din roman, ci neconștient despre mine. În tot acest timp eu eram și bunicul, iar asta mi-a depășit toate aptitudinile scriitoricești, mă dumiresc cutremurat că nu mi-a spus niciodată nimic despre el, pentru că nu era obișnuit să povestească despre sine și nu l-am întrebat nici eu, nici altcineva. Am încercat să mi-i imaginez că sunt oamenii de care am nevoie pentru romanul meu, dar n-am reușit. Au trăit o viață autonomă, după aceea au evadat din lumea creată de mine, m-au lăsat singur între culise. Bunica n-ar fi impresionață de conac, ar avea rețineri numai pentru că-i afară, la capătul lumii, măcar că preajma e pitorească, liniștită și relativ sigură. Ea provine dintr-o familie de industriași, tatăl ei a învățat cizmăria la Brașov, nu-i cârpaci, au puțin pământ, nici nu-l cultivă ei, bărbații vor fi stăpâni, meșteri, dacă reușesc, dacă nu, atunci vor lucra la fabrică, pe șantierele de construcții sau în mină, dar nu vor fi țărani, acesta e un element important al conștiinței de sine, nu vor accepta traiul acela nici dacă vor fi mai săraci. Surorile ei mai mari, dacă nu vor reuși să se mărite la timp și bine, vor intra slujnice la Brașov, Budapesta sau București, sunt crescute în așa fel încât din slujnice poată deveni stăpâne, dacă le surâde norocul sau sunt destul de destoinice. Numai bunica se mărită cu un țaran, posteritatea nici n-a înțeles, multă vreme, de ce. Din dragoste, asta este varianta agreabilă. Nu s-a găsit altcineva, așa că s-au îndrăgît, asta e realitatea, dar cele două alternative nu trebuie neapărat confruntate. Am fost rude cu baronii Daniel când nici ei nu erau încă baroni, spune bunica într-un alt roman, asta am întrebat-o și în realitate. Pentru ea n-ar fi o problemă să țină în mâini un astfel de conac transilvănean sau spațiul interior al unei vile, să-l folosească, să conducă gospodăria, să supravegheze slujitorii, căci a fost crescută pentru așa ceva, numai că eu nu văd asta din interior, pot să citesc oricât despre el, nu va fi al meu. Pentru ea cultivarea pământului reprezintă un chin, deși în timpul războiului iese cu bivoli și cu copiii mai mari la arat, ca toate țărăncile, mai târziu face adevărate minuni în grădina de legume și naște o grămadă de copii. Are știre despre porțelanul lucrat cu artă, dar nu-i poate scoate prețul,

sunt bune și blidele de lut și oala cu sârmă sau cea de tablă. Știe cu ce se lustruiește argintul, deși noi nu avem decât alpaca, are un singur cuțit cu mâner de argint, cu care taie prăjitura, află apoi că e doar nichelat. E totuna, băiete, nu-i important mânerul, ci tăișul. Îi place ceaiul englezesc, mai târziu cel rusesc, cu mult zahăr, ca să aibă ceva gust. Când se poate, gătește după cartea tipărită în 1934 de Zelth Mancî, Zathureczky² după soț, îi place să mănânce bine, deși o necăjește fierea, cămara e adesea goală, dar dacă trebuie să tai ceva în nouă părți egale e tot atât de precisă de parcă ar fi numai patru. Are față de masă de damasc, combinezon de mătase și o pălărie incredibilă din anii treizeci, de care poartă Greta Garbo într-un film, multă vreme nici nu știu la ce-i bun fetru acestă care amintește de anticele căști grecești.

Ar fi fost un roman de familie pitoresc, în care se întâlnesc, se ciocnesc o lume țărănească ambițioasă și cea mai joasă treaptă a universului orășenesc, între timp va fi război, lumea maghiară și holocaustul, pe urmă teroarea comunistă, Regiunea Autonomă Maghiară, familia n-are timp să se plictisească. Castelul, ce a fost și ce a mai rămas din el, plus întreaga anexă de istorie locală – am strâns o documentație voluminoasă –, le foloseam mai bine sau mai prost doar ca decor, mă slujeau pe mine, cel care mă jucam de-a ce-ar fi fost dacă eu aș fi fost acela, acolo și atunci. Aș putea să mă transpun, s-ar putea creiona o întreagă poveste, dar pe măsură ce măzgălesc rândurile, totul se îndepărtează tot mai mult. E o temă de casă plictisitoare, asta pe care mi-am dat-o singur, pentru că sunt scriitor ardelean, pe raft opera mea de-o viață, deși, așa cum a spus o dată tata, e doar o jumătate de operă. Mă și surprind zâmbind, dacă s-ar întâmpla să mor acum, asta ar fi toată.

Nu pot să scriu nici acum *Marele roman al Transilvaniei*, pentru că prin cap îmi mișună cu totul altceva, cu o treaptă sau două mai profund. Și dealtfel, astăzi Transilvania nu mai e decât un roman mic, se comprimă, și plictisește pe toată lumea, îi iese pe urechi, e obositor, ciolan ros, și-n timp ce scrutăm viitorul bazat pe trecut și pe tradiții, toată lumea se îndreaptă spre ieșire. Aici nu mai există de o sută de ani viitor maghiar, poate n-a fost nici mai demult, doar părea, nici nu mai trebuie să recunoști, am trecut și de asta, deși tocmai despre asta scriu, că nu vreau să fiu atât de facil dincolo de asta. Acest Ardeal *doar maghiar* a și fost dintotdeauna fals, din o sută de ani de literatură transilvănească abia se poate afla că aici au trăit și trăiesc și români, germani, evrei, armeni, țigani. Noi ne săltăm capul numai dacă cineva a uitat de maghiari sau spune ceva ce nu se potrivește cu așteptările noastre. Un roman mare se poate scrie despre orice, dealtfel, dar cel mai important nu-i să scriu și eu unul și încă unul, deși ar fi bine dacă aş scrie un roman adevărat. O treabă ca asta trebuie lăsată în seama profesioniștilor, care știu ce-și doresc cititorii, pentru că și cititorul știe că pe pagina următoare nu se întâmplă ce-și dorește el, va lăsa cartea din mână, dar, minunea minunilor, nu se întâmplă lucrul acela, ci ceva mult mai interesant, la ce nici nu s-a gândit. Eu sunt amator, doar bricolez, de fapt, asta e metodă și concepție, nu sunt destul de silitor, nici smerit, în timp ce-i invidiez, pare-se, pe cei ce sunt de mai mare succes decât mine, dar eu nu simt c-ar fi așa. Sunt un scriitor mic, spun în chip de apărare. Recitesc aproape în fiecare zi ceea ce am reușit să storc din mine și-mi place tot mai puțin, adică îmi place numai ceea ce vine din profunzime, fie că-i un rol cu care m-am identificat, fie întunecata realitate pe care am trăit-o.

Să ajungi la sfârșitul unui deceniu și ceva de la primul război mondial la un castel părăsit, răvășit, să-l cutreieri, să-ți

imaginezi cum au trăit aici și ce s-a întâmplat, din ce cauză azi nu mai sunt, sau ce ar trebui să faci ca să fie iar. Pe ultimul stăpân al castelului l-au omorât în bătaie țărani din sat în toamna anului 1918, mobilierul și acareturile le-au cărat pe la case, statul român a confiscat pământul, cineva îl arendează de la cineva care îl arendează la rândul lui, aproape că nici nu-l mai cultivă. Nici nu-i un castel, numai bunicul îl vede astfel, e un conac mai mare, dar în Transilvania poate să treacă drept așa ceva. Atunci, aici, românii încă nu se vor stabili în masă, dar oricine vine de altundeva e suspect. Cei de origine română se dumiresc atunci în ce avantaj se poate converti asta, toți îi consideră trădători, dar îi invidiem un pic pentru ralierea egală cu un succes. O să mai iasă de-aici necazuri, deopotrivă haos etnic și de conștiință. Pentru mine e o sarcină mult prea grea să concep profesionist acest castel, mă uit degeaba la desenele detaliate ale proiectului de reabilitare, n-a ieșit nimic nici de-aici și nu văd nici desfășurarea acelui mod de viață. A existat aici un generator de curent pe care obștea l-a cumpărat în 1925 de la Ganz și comp. cu aproape o mie de dolari americani, au existat o batoză, cazane de fierț țuică, moară de apă și cu aburi, cale ferată îngustă, judecătorie de plasă, ansamblu coral, cazinou nobiliar și secuiesc, club industrial și club de vânătoare, bibliotecă și teren de popice, piață săptămânală, iar dacă târgul național (1 august) cădea într-o zi de sâmbătă, se muta, din considerație pentru comercianții evrei, într-o altă zi, o dată a aprobat asta și ministrul român al comerțului. Încă era vie în sate o tradiție culturală populară, căreia etnologia nu i-a dat prea mare atenție. Prin aceste locuri a umblat și Bartók, din muzica populară de-aici a rămas ce a cules el, atunci oamenii deja preferau mai mult stilul șramli³, și nici de-atunci nu le place muzica populară, pentru că-i prea țărănească. Comuna e mai urbanizată decât multe alte orașe din vremea aceea, deși trotuar și stradă pietruită abia dacă existau. Nu se face un vin bun, dar toată lumea cultivă viță-de-vie, nu contează cum e. Și grăul produce puțin, dar de pâine e nevoie, albă dacă se poate, acela-i bărbat care își coace pâinea din făina proprie. Cine-i sărac e sărac, și cine-i bogat se chivernisește modest. Reforma agrară română din 1921 e un fiasco, ca toate celelalte, anterioare sau ulterioare, marea proprietate transilvăneană are de suferit, în realitate nu iese nimeni câștigat, dar pe-aici n-au existat niciodată moșii cu-adevărat mari, structura de proprietate s-a modificat foarte puțin până la colectivizare.

S-ar mai putea analiza pe-ndelete detaliile acestei lumi pline de culoare, interesantă, găsim numeroase amănunte care merg la inimă, dar realitatea brută poate fi rigidă. În România anilor treizeci a bătuit un război civil latent, s-au petrecut multe sute de crime politice, haosul era total. Când era, când nu era rege. Când era, când nu era democrație, tot mai puțină, statarii când și când, din asta se naște dictatura, rege, *Conducător*⁴, partid, cine și când îl dirijează. Politica economică e liberală, corupția împânzește într-o măsură năucitoare cotidianul, pe noi, maghiarii, ne îngrozește la început, dar ne învățăm repede cu situația, are și avantaje certe. Există și libertate a presei, și cenzură, nu trebuie să ceri aprobare pentru publicații, dar nu-i permis, de pildă, să pui în circulație cartea lui József Attila, *Nincsen apám, sem anyám*,⁵ nu știu dacă în această chestiune autoritățile române s-au consultat cu cele maghiare. Crizele guvernamentale se succed una după alta, necontenit, iar noi, maghiarii, nu știm la care parte ar fi bine să ne raliem. Nici nu înțelegem ce se petrece, știm doar atât că vom pieri repede, despre asta vorbește lumea, pentru că întemeierea statului român nu se poate încheia atâta timp cât vor trăi maghiarii în Transilvania. Politica se face acolo jos, la București, după harta mentală asta se află în

străinătate, pentru noi nu poate veni de-acolo decât împilarea, în ciuda unui relativ reviriment economic. Așteptăm revizuirea graniței, războiul, dacă altfel nu se poate, iar în presă scriem cel mai mult despre hărțuiala din școli, pentru că asta e singura cauză colectivă care îi leagă pe maghiarii de la Timișoara până-n Maramureș, de la Satu Mare la Brașov. Tinerii doritori de învățătură se lovesc de o seamă de nedreptăți, la fel și cei ce vor să trăiască ungurește în Transilvania, lista ofenselor a sporit de-atunci continuu, nu s-a rezolvat nimic, deși o parte a problemelor s-a perimat. Din când în când, statuia lui Bocskai István⁶ trebuie băgată în biserică, apoi se poate scoate iar, asta arată cum bat vânturile politicii. Lumea aceea de vis, compusă din amestecul de nostalgie față de Monarhie și etosul supraviețuirii, e o poleială frumoasă, dulce, dar falsă, scorodită, e obligatorie pentru fiecare maghiar rămas pe loc, în timp ce elita cu mai mare dare de mână se repatriază pe furie, pentru că patria se proclamă de la Pesta. Acolo *urcăm*, și asta devine încet străinătate, nu numai ca geografie politică, ci și afectivă, deși *Imnul Secuiesc*⁷ a fost scris acolo, unde altundeva putea fi scris? Ce vede bunicul din toate acestea, și ce-l fac eu să vadă, partea asta e lăsată în seama mea, pot să fiu vizionar și atunci când sunt cu totul obiectiv și profesionist, aș putea construi din generalități și aș putea presăra curiozități. Ar trebui să depun o muncă epuizantă, colosală, ca să află ce anume e această Transilvanie, niciodată nu-i ceea ce am crezut până acum. Bucuria descoperirii și disperarea mă sfâșie simultan, într-o zi îmi dau seama că le-am înțeles, iar a doua zi mă-ntreb: ce?

Lumea, poate în întregul ei, aș putea s-o gândesc relativ ușor, dar pe mine însumi e colosal de greu. Viața mea nu vorbește despre stabilire, ci despre migrație, e căutare, dar nu întemeiere, eu nu mă mai pot statornici nicăieri pe termen lung, totul trece la modul condițional, nu am nici pământ, nici avere, cunoștințele îmi valorează tot mai puțin, adesea simt că am rămas împotmolit aici și nici nu mai știu încotro am pornit inițial. Bunicul știe că revine tot acolo de la București, din război, din prizonierat și locurile altor experiențe dramatice, eu nu mai știu câte lucruri s-au schimbat de când am chiulit undeva, nici chiar femeia, care așteaptă probabil să mă întorc acasă, deși ea ar trebui să fie adevăratul centru al lumii. Întotdeauna mă întorc de pe câmpul de luptă, fie acesta real sau simbolic, dar a fost un câmp de luptă și aici câtă vreme am lipsit, sau dacă nu, atunci l-am adus cu mine. Nici proprietatea, pământul, pădurea nu mai înseamnă stabilitate, se schimbă și oamenii, legăturile umane, relațiile, mult prea repede ca să le poți urmări, dar așa-i epoca asta. Nici cum nu ne putem moderniza pe măsura ei.

Să iernez într-o încăpere, treacă-meargă, să faci focul în soba subredă de teracotă, gata să cadă, să prăjești slănină și să răsfoiești o carte veche ce s-a păstrat înainte de a mă înfășura noaptea în pătură. La fel ar face și bunicul, el ar pune pe picioare o gospodărie întocmită pentru supraviețuire, apoi ori l-ar suporta, ori l-ar alunga, dar la prima strigare ar intra în colectivă, pentru că pământul nu-i ajunge pentru putea trăi din el, poate nici nu are pământul lui. În partidul comunist n-ar intra, nu pentru că n-ar lega speranțe de justă împărțire a bunurilor, însă pentru el propaganda ateistă este scandalosă, în adâncul lui e un om sincer religios, Isus Cristos poate să apară în orice clipă la colț, de epoca mitică nu-l despart decât cele patru clase elementare și felul în care își numără banii în necontenită împușinare. Poate ar și braconat la început, e un păcat scuizabil în vremuri de mare strâmtoare, deși atunci în Transilvania vânatul e puțin, fiecare împușcă ce vrea, dacă are pușcă, desigur. Până în 1935 nu există o lege a vânătoriei în România, iar întrebarea e dacă trebuie respectată legea

maghiară, și dacă da, de către cine?

Pe prăvăliașul evreu, la care bunica a făcut o vreme ucenicie într-ale comerțului, îl duc la Auschwitz, numele i se păstrează pe o filă de recensământ, prăvălia a fost prădată de localnici, sinagoga a fost demolată, nici urmă n-a rămas din ea. Bunica a făcut tot ce a putut ca să-l salveze măcar pe unul dintre copilași, dar n-a reușit, sau n-a făcut nimic, pentru că așa erau vremurile. Ar fi trebuit, desigur. Sau să mă împac cu gândul că nu se putea? Le pot pretinde bunicilor mei ca în anumite situații să se fi lăsat mai bine împușcați și nu doar să asiste la funcționarea terifiantă a istoriei? Dacă eu aș fi fost acolo, s-ar fi întâmplat totul altfel? Să se rezolve totul fără execuție și cu onoare, fără compromisuri, pentru că din asta s-ar putea croi un roman bun! N-am devenit bogați, dar ne-am păstrat onoarea, sau nu ne-a rămas nici ea, nimic nu-i durabil, pentru asta lipsesc premisele. Nu se poate afla precis nici ce s-a întâmplat în 1944, când bunica s-a pitit în pivniță, pentru că tocmai trecea frontul. Schia implantată în tăbia mesei nu s-a păstrat, dar încă i se vede urma. Un soldat rus l-a azvârlit pe copilul din brațele ei între tufele de coacăze, a trebuit să-l readucă la viață stropindu-l cu apă. După legenda familiei, de la lăntșorul de aur al bunicii a dispărut medalionul în care era reprezentată Fecioara Maria, un vechi cadou de confirmare, e absolut sigur că l-a șterpelit mahalagioaica aia prăpădită care se hârjonea cu soldații ruși, dar cel puțin bine că bunicii nu i-au făcut nimic, a scăpat...

Sub părul bătrân din spatele castelului trebuie să se afle o comoară îngropată, colcăie în Transilvania comorile îngropate. Dacă găsim ceva, împărțim frățește, apoi ne denunțăm reciproc. În nopțile de toamnă, din pădure coboară ursul ca să mănânce pere, sunt o sumedenie de urși pe la noi, dar nu ne temem, și chiar dacă da, nu recunoaștem. Întotdeauna, la câțiva pași de casa noastră începe sălbăticia, poate pentru că așa trăim, poate pentru că numai asta ne-a revenit. Trebuie să se găsească în casă o pușcă, dacă nu, atunci facem una din pilă, e bricolaj și treaba asta, dar asta e povestea celui alt bunic al meu. Aș mai putea-o continua pe asta, am multe lucruri la îndemână, sumedenie de morți sau o istorie creată de mine. După o scurtă tărgănare, sau în mijlocul unor chinuri groaznice, am decis că vreau acum să fiu nepotul bunicului meu real și fiul adevăratului meu tată, chiar dacă sunt scriitor, dacă mă joc de-a scriitorul, nu pentru că ar fi mult mai simplu să fi fiu și nepot, cum dealtfel nu-i ușor nici să fi tată sau bunic. Însă cel mai greu e să fii mamă. Aici nu-i loc de ironie, în lumea asta e greu să trăiești ca femeie: e multă vreme frig, așa e clima, așa ni-e sufletul. Și degeaba descriu eu totul fidel, așa cum s-a întâmplat, sau așa cum știu eu că s-au petrecut lucrurile, pentru că devin de îndată ficțiune, scorneală, care atrage după sine altele noi, avansează spre finalul întâmplării totdeauna pe marginea a ceea ce se poate relata, care ar putea fi adevărul, dar cine poate promite așa ceva acum?

Tata nu avea de unde să știe ceva despre toate acestea în primăvara anului 1985, nici eu nu știam încă. Va avea loc un meci de calificare pentru campionatul mondial, se va transmite la televizor, sau numai la radio, nu-mi mai amintesc, tata găsește că-i straniu că nu vreau să trec în camera cealaltă, deși e o chestiune de viață și moarte, de meciul acesta depinde soarta echipei maghiare, urmează Mexico și mai sperăm, pentru ultima oară. Abandonez selecționata maghiară, luăm bătaie de la olandezi, dar asta n-a fost decât o poticneală de moment. Scriu un articol pentru ziarul *Vörös Lobogó* (Drapelul roșu) din Arad, al treilea din viața mea, dacă număr bine, atunci această numărătoare și articolul încă aveau o miză serioasă. Nu știu de ce-mi doresc asta atât de mult, învăț autocenzura,

mă pregătesc să fiu ziarist sau vreau doar să-mi dovedesc că-mi termin textul până se lasă seara? Merge greu, tata mă întreabă cum voi putea trăi din această activitate dacă merge atât de greu? Nicicum. Adică bine, așa spune, pentru că și acum trăiesc din toanele mele, nu din ceea ce scriu, ci din faptul că încă există literatură. I-aș putea răspunde și că nu știu cum va fi cu asigurarea traiului, iar am ciopârțit cu toporul un roman. Casă n-am construit, existență n-am întemeiat, în preajma mea totul e în aer, deși părinții mei și-au dat și sufletul ca să ajung cineva, dar eu nu ajung, iar asta nu-i o teză, ci o stare. Eram într-o situație asemănătoare și cu treizeci de ani în urmă, atunci încă nici nu aveam pe raft jumătate din opera vieții, dar exista fotbalul maghiar, scrisul nu mergea, sau foarte greu, târâș-grăpiș, forțat, a trebuit să mă confrunt cu mine însumi și cât de cât și cu lumea.

Cu mine lucrurile se desfășurau atunci rapid, mă luptam cu o gravă deficiență de vorbire, mă bâlbâiam, asta mi-a amărât peste poate viața, nu numai chestiunile cu femei, abia dacă aveam chestiuni cu femei, și pe deasupra începeam să mă dumiresc că am citit cam prea puțin din ceea ce mi se va cere la examen, n-am nicio șansă să intru la secția maghiară-franceză de la Cluj. În Transilvania, omul intră la facultate, în Ungaria e admis, o măruntă diferență de limbă pentru a semnala o mare problemă. După examenul nereușit te duc la armată, sau mă înrolez, apoi voi lucra într-o fabrică de conserve, așa a început și Steinbeck, cel ce n-a fost soldat nu va fi niciodată bărbat, așa se credea la noi. Nu mă admit ani de zile, nu intru, dar încerc, pot să fiu extrem de îndărătnic când este vorba despre toanele mele. Realitatea e că nici n-am fost eu cel ce s-a pregătit pentru facultate, ci m-a pregătit mama, ceea ce-i firesc, mi-a băgat-o în cap, asta e sigur, asta și-a dorit se pare la nașterea mea, pentru că obișnuiau să-și dorească ceva, cum ar fi să învăț bine și să nu beau. Îi continui programul de viață, dar și problemele de viață, cred. Într-o perioadă, să mă duc la facultate părea un fel asemănător cu pregătirea de a urca pe Everest, sau cel puțin pe Mont Blanc, ceva atât de greu, îndepărtat și lipsit de speranță, așa ne și raportam toți la el.

Atunci lumea era simplă: dictatura lui Ceaușescu tocmai se pregătea să lichideze ceea ce mai rămăsese din cultura maghiară transilvăneană, nu numai facultatea de litere și literatura, dar și să schimbe dramatic părți întregi de orașe, sate și viața a milioane de oameni. Programul de demolare a satelor încă n-a fost anunțat oficial, dar se desfășura în toi, orașele au fost deja rezolvate, raportul etnic a fost definitiv înclinat în favoarea românilor în toate orașele importante din Transilvania. Maghiarii, germanii, evreii emigrează în masă, în locul lor sunt colonizați oameni de altă cultură și mentalitate, români și țigani, se distrug ținuturi întregi cu efect până-n ziua de azi, dispar pe veci moduri de viață, tradiții, universuri. Nu-i deloc ușor să separi modernizarea socialistă care transformă întreaga Românie de politica naționalistă, nici dacă, e bine de știut, în anii cincizeci-șaizeci în Secuime erau maghiari și secretarul de partid și securistul, dar aceștia erau mai zeloși, de cele mai multe ori mai nemiloși decât românii, și mai ales consecvenți. Ce anume a mai distrus acel sistem în afară de cultura maghiară, pe noi, maghiarii transilvăneni, nu ne prea interesa atunci, și nici de-atunci nu ne preocupă cu adevărat, pe acelea să le înfiereze românii, să le fută, așa spunem în realitate, dacă e să fim sinceri. Nu ne place să ne gândim că majoritatea victimelor socialismului din România au fost totuși românii, așa le trebuie, idem și cei ce au tras foloase, asta o pizmuim, totuși, pentru că nu-i drept.

În secolul al XX-lea, toate relele din Transilvania au fost făcute de români, asta e un postulat. Niciun maghiar

nu discută asta, maghiarul ori se opune, ori nu are ce face. A contribuit și prin faptul, adică neavând ce face, că a lăsat baltă totul, s-a stabilit în lumea liberă, fericită sau măcar maghiară, pentru că acesta era primul punct de vedere, nu interesa pe nimeni că și acolo e dictatură, n-avea de unde să știe, pentru că atunci presa română a azvârlit asupra Ungariei acuze otrăvite, dar nimeni nu spunea că (și) acolo e dictatură. În 1985 se știa că socialismul va cădea cât de curând, toată lumea se pregătea pentru prăbușirea asta, o aștepta, dar știam că încă poate dura oricât și întrebarea era dacă îi vom supraviețui. Nici de-atunci nu-i sigur că i-am supraviețuit, după părerea unor n-ar fi fost permis, după a altora nu puteam pieri nici dacă am fi vrut peste măsură de mult. Asta e o exagerare, mulți au murit, nenumărați și anonimi, nici azi nu știe nimeni, precis, câți. Nu știu dacă în Europa a existat o țară mai întunecată decât România. Nu știu dacă a existat o profesiune mai lipsită de perspectivă decât să fii profesor de limba și literatura maghiară în România de atunci, sau să te pregătești pentru asta, nu spun asta de parcă eu m-aș fi pregătit, aproape nimeni nu mai voia atunci să fie nici profesor, deși la vremea aceea pedagogul încă nu se afla atât de jos în ierarhia socială. Nu pot înțelege nici astăzi de ce a fost o concurență de zece la unu. Din urmă, mie mi se pare a fi fost singura formă inteligentă de împotrivire, un fel de sfidare, de disperare, de totuna, și-atunci de ce nu? A existat un fel de unitate comunitară, sau nevoia de așa ceva, ca noi toți, cei care dăm examen la secția maghiară, deși suntem concurenți, alcătuim o mare echipă, fix împotriva celor din pricina cărora suntem constrânși la acest examen de multe ori umilitor.

Ce-o să fie cu tine la examenul oral, întreabă tata, așa cum mă întreabă toți cunoscuții apropiați, pentru că mă bâlbâi disperant, groaznic, dezamăgitor. Nimeni nu despică firul în patru dacă de aici mi se trage spaima de examen sau de la frica neîntreruptă mi se trage bâlbâiala. Sper că mi-o voi putea stăpâni. Deoarece comunicarea orală m-a pus de multe ori în fața unei sarcini de neînvins, mi-ar fi fost mai la îndemână soluția scrisă, dar lucrul acesta nu-i adevărat, nu trebuie să fac un efort prea mare ca să recunosc că pentru mine bâlbâiala nu-i o simplă problemă de articulare sau respirație, ci o stare psihică, tulburare de personalitate, o problemă cognitivă pe care am învățat, de bine, de rău, s-o ascund, însă nu mi-a reușit s-o și rezolv. Mă bâlbâi și în scris, deodată mi se oprește suflul, gândul, propoziția, dar eu nu tac, spun ceea ce pot să spun, și de-acolo încolo nu mai sunt eu cel ce vorbește sau cel care tace, și nu mai știu cine sunt, de ce vorbesc când ar trebui să tac, sau de ce nu spun când ar trebui să vorbesc, de ce numai din urmă, ce înseamnă acest mod repetat de a bate câmpii, ritmul prost, temporizarea atât de rea, deși sunt în stare să scriu și un text ritmat, dacă îmi dau seama că tocmai atunci i-a venit momentul.

Sunt scriitor, în criza de creație din ultimii treizeci de ani am avut, de-a valma, o pauză de circa o mie de pagini, când nu m-am bâlbâit, sau abia-abia, insesizabil pentru alții, dar și-atât e de-ajuns ca să tot amân însușirea unei profesii serioase, civile și mature, până deja e tardiv. Îmi place, e adevărat, să bricolez, nu mă feresc nici de muncile grele sau de jos, dar deja mi-e dificil să-l fac pe oricine să creadă că sunt în stare să bat ca lumea un cui, pot să strâng un șurub sau pot săpa o grădină, mai ales dacă respectivul speră un folos pe care să-l tragă din munca mea. Nu de parcă scrisul n-ar fi o muncă adevărată, și este o muncă adevărată, numai că, spre deosebire de cele mai multe munci, aici nu ești condus spre țelul ce trebuie atins de un șir de operații repetate cu precizie, ci se produce o regândire a țelului printr-un șir de operații ce nu se pot repeta cu precizie. Să reformulezi totul în fiecare propoziție. Să pui la încercare

în fiecare propoziție autenticitatea narațiunii, a rostirii. Ce fel de meserie e asta? Omul se prefacă că ar ști ceva, dar nu poate fi sigur că-n propoziția următoare nu iese la iveală că asta e tot ce știe. Și ce se întâmplă dacă nici nu se află, sau numai la finalul mai multor sute de pagini, dacă nu cumva abia după apariția cărții? Ce se va întâmpla dacă îmi dau seama că e o carte proastă, falsă, necredibilă? Dar dacă mici nu-mi dau seama? Ce se întâmplă dacă mă schimb în timp ce scriu? În parte, asta și e scopul, și totuși. Ce se întâmplă dacă mă schimb într-atât încât nu mă mai pot identifica cu ce am scris? O iau de la capăt sau încep ceva nou? În definitiv, omul se scrie pe el însuși, se risipește ori se adună, nu-i același lucru, dar conduc la aceeași finalitate, de fapt. În timp ce scrii, simți că limba este mult mai mult decât tine, te poți cufunda liber în această vastitate, te poți abandona în ea. Cine a resimțit-o, dorește mereu să revină aici, e ca dragostea și vinul, se poate trăi fără ele, dar nu merită.

De când am devenit atât de mare și citesc despre astfel de lucruri, pe tata nu-l mai interesează literatura, doar în mică măsură și cultura scrisă. A auzit, totuși, de Szilágyi Domokos⁸, s-a sinucis, era alcoolic. Nu-și amintește să fi fost la teologie un om numit Bodor Ádám⁹, sau dacă da, e cumva rudă cu Bodor Pál¹⁰ Nici numele nu mai înseamnă nimic pentru el, poate doar cele care sunt rostite la Europa Liberă. A auzit de Sütő András,¹¹ își amintește precis că în 1958 a scris un articol fulminant împotriva operetei, care ar trebui, după părerea lui, interzisă. Tocmai fusese invitată la Cluj Honthy Hanna cu Teatrul de Operetă din Capitală, jucau *Regina ceardașului*.¹² Nici tata n-a găsit bilet pentru premieră, ca multe alte mii de virtuali spectatori, a citit în schimb articolul. Amintește totdeauna de situația asta când, la sfârșitul anilor optzeci, Sütő e ridicat la cer în Ungaria, *Lócsiszar* și *Anyám könnyű álmat ígér* nu-l interesează. Îi urăște pe tovarășii comuniști avansați la domni, pe scriitorii foști cadre, nu crede în disidenți și nu crede în opoziție, în opoziția scriitorilor niciun pic. Să fi rămas tovarăși; sau să nu se fi înrolat niciodată. În legătură cu Illyés Gyula¹³, odată au prins ochii să-i lucească, pentru că a luat vinul din fața cuiva care și golea paharul dintr-o sorbitură. Păcat să torni în tine, i-a spus. Asta da, a spus tata. Răsfoiește o vreme cartea lui, *Puszták népe*, apoi o pune deoparte, da, așa am trăit și noi. Se simte în el o renunțare obosită, nu vrea să mă determine să renunț, nu-mi spune să mă fac mai bine agronom sau inginer horticol. I-ar plăcea dacă m-aș duce în Germania sau în America, n-are importanță în ce meserie. Știe foarte precis că nici în România și nici dincolo (în Ungaria) nu va fi nimic, o economie normală, nu va exista niciodată o viață demnă de om, pe el nu l-a amăgit nicio clipă bunăstarea epocii Kádár, iar pentru el și schimbarea de regim a venit prea târziu. Împilații vor să devină împilători, spune, protestez pe loc că nu și eu. Dacă nu, atunci vei fi exploatat, încheie el schimbul de replici. Nu există și altceva, l-aș întreba, dar atunci nu-l întreb, pe urmă știu ce mi-ar răspunde, adică nu mi-ar răspunde, ci s-ar apuca să caute un articol de ziar, după care, pentru că nu-l găsește, vom vorbi despre altceva, despre varza creată din China, pentru că are un conținut mare de zinc, sau că și egiptenii mâncau usturoi, e bun împotriva tuturor bolilor, cel puțin așa scrie în *Kertészet és Szőlészet* (Horticultură și Viticultură), asta e la îndemână.

Am sorbi vin cu tata și așa putea spune că-i bine așa, de fapt. Din când în când, mama ar interveni, zicând că bem din nou. Se neliniștește și ea pentru viitorul meu, pentru ea literatura e un lucru îndepărtat și frumos, îi place foarte mult să citească, romanele care o impresionează și poeziile emoționante, pe care le înțelege sunt preferatele

ei, *Réztábla a kapu alatt*¹⁴ și Reményik Sándor¹⁵. Asta e, desigur, o simplificare, dar niciodată n-a reușit să înțeleagă poezia modernă, n-au învățat-o la școală cum s-o citească, iar în roman povestea să fie clară, ușor de urmărit, să nu existe cadavre, rebusuri și cuvinte vulgare. În decembrie 1989, de când nu mi-am mai ras fața și pe Ceaușescu l-au împușcat ca pe-un câine, mama mi-a spus cu exaltare că de-acum o să merite să fii profesor de limba maghiară în Transilvania. E un gând frumos, ea e întotdeauna optimistă, și-n plus sunt și talentat și, după părerea ei, mă exprim bine. Nu înțelege că nu voi putea fi niciodată profesor, mă bălbâi și în continuare, deși m-au admis la facultate, pentru ea scrisul e un hobby agreabil, cum ar fi macrameul sau croșetatul. Da, îi spun, numai că pretinde un om întreg, nu o masă, hârtie, liniște, ci înainte de toate timp mental, ca să nu trebuiască să te gândești la nimic altceva, ci numai la ceea ce tocmai mă gândesc. Când citesc vreuna dintre cărțile lui Nádas Péter, remarcă în trecere că a existat în anii șaizeci un fotograf cu acest nume, se bucură că-l cunoaște de undeva. Dacă-l citesc pe Nádas, face întotdeauna remarca, deoarece primeam *Nők Lapja* (Revista femeilor), până autoritățile române au permis să se facă abonamente, și cu asta e plină o ladă a recamierului. În 1985, tata știe cu maximă precizie că, dacă voi fi student la secția maghiară, o să-mi sporească necazurile cu Securitatea, o să ni-i aduci pe cap, îmi spune o dată cu reproș. Mama e convinsă că dacă nu faci nimic rău, nu te necăjesc, la auzul acestora tata dă din mână, iar eu mă gândesc că dacă omul, fără nici un motiv, îl poate bate măr pe milițianul de la colțul străzii, atunci nu mai contează nimic. Tata se teme, pentru că știe în ce lume trăim, mama nu se teme, pentru că nu înțelege precis, iar eu nu vreau să mă tem, vreau să-mi înving teama, acum, din urmă, așa sună cel mai bine. Atunci, Cs. Gyimesi Éva¹⁶ îmi scrisese deja scrisoarea către Ceaușescu, în care îi aducea la cunoștință principalului responsabil situația nefastă a repartizării profesorilor de limba maghiară, știam și despre *Ellenpontok* (Contrapuncte)¹⁷, a anunțat Europa Liberă, vorbea fără încetare. CseGye mi-a spus și mie că speră că mă voi duce la secția maghiară, dar e posibil ca asta să fi fost în '86, când am luat parte la o oră, pentru că profesoara mea avea examen. Firește, i-am spus doamnei Éva, pentru că atunci treaba asta era deja decisă, dar mi-a căzut bine invitația. Simt și acum, după atâta vreme, că nimeni n-a crezut serios că pe acest teren voi reuși să dau în minge, tuturor acelor care nu știau ce vreau li se părea îndepărtat, nerealist, mi-era aproape cu neputință să le povestesc atât celor ce știau, cât și celor ce nu știau. Să citești și să urci pe munte, toată lumea înțelegea asta, în schimb nu eram eu dispus să înțeleg cealaltă întrebare, cum îmi voi câștiga pâinea. Profesor nu pot să fiu, fie și numai din pricina bălbâielii, asta era clar. Iar restul se va aranja cumva, mă gândeam.

(fragment din romanul autobiografic *Povestea unei bălbâieli*, în curs de apariție)

Note:

¹ Scriitor maghiar contemporan (n. 1973 la Târgu-Mureș). În limba română i-au apărut: *Regele alb*, Editura Polirom, 2017, trad. de Ildikó Gábor-Foarță, *Rugul*, Editura Polirom, 2015, trad. de Ildikó Gábor-Foarță.

² Carte de rețete cu preparate specific secuiești, care a facilitat cunoașterea culturii gastronomice zonelor harghitene și covăsnene, cunoscând șase ediții în perioada interbelică. A fost reeditată la Baraolt în 2018, Editura Tortoma.

³ Stil de muzică cultă promovat de cvartetul Schrammel, fondat de Johann Schrammel la Viena ca trio în 1878, împreună cu fratele său

Jozef, fratele lor vitreg, Anton Strohmayr, la care s-a raliat în 1884 Georg Dänzer, dobândind celebritatea într-un timp foarte scurt.

⁴ în limba română în original

⁵ *Nincsen apám, sem anyám* (Nu am tată și nici mamă), 1929, volum în care apare celebra poezie *Tiszta szívvel* (*Cu inima curată*), care a provocat protestele dreptei și pentru care a fost constrâns de profesorul Horger Antal să se retragă de la facultate și să plece la Viena, apoi la Paris, unde și-a continuat studiile.

⁶ Bocskai István (Ștefan Bocskai, 1557-1606), principe al Transilvaniei (aprilie 1605-noiembrie 1605, apoi rege al Ungariei, din noiembrie 1605).

⁷ Imnul secuiesc a fost scris în 1921 de Csanády György, pus pe muzică de Mihály Kálmán. Intenția autorilor n-a fost să creeze un imn, ci o cantată care să fie interpretată cu ocazia prinosului din mai. Muzica a fost compusă pentru un cor feminin, bucata fiind interpretată prima oară la reuniunea corală de la Aquincum la 22 mai 1922. Bucata muzicală interzisă însă decenii la rând a dobândit o popularitate crescândă în Transilvania, devenind ceea ce este azi. Se cunoaște și un imn secuiesc „vechi”, care în realitate este o compoziție a lui Bartók Béla, care respectă ritmul muzical arhaic, intitulată *Este a székegyeknél* (*Seară la secui*), al cărei text îi aparține unui autor anonim. Prințul Csaba este o figură legendară, mezinul lui Attila.

⁸ Poet transilvănean de o extraordinară expresivitate, n. la Șomcuta Mare în 1938, d. la Cluj în 1976, sinucidere.

⁹ Scriitor, n. la Cluj în 1936. În limba română i-a apărut *Zona sinistru*, Editura Humanitas, trad. de Marius Tabacu, 2010, și *Mirosul pușcăriei*, în colaborare cu Balla Zsófia, Editura Curtea Veche, 2010, trad. de Marius Tabacu.

¹⁰ Prozator, poet, ziarist maghiar (1930-2017).

¹¹ Sütő András (1927-2006), prozator, dramaturg și redactor din Transilvania, laureat al premiilor Herder și Kossuth, autor a numeroase cărți de proză pe linie proletcultistă la începutul carierei, după care scrierile sale se radicalizează și devine în final un opozant al regimului, scrierile sale nemaiputând fi publicate în România. *Anyám könnyű álmat igér*, Editura Kriterion, 1972 (tradus de Romulus Guga cu titlul *Un leagă roșu pe cer*, titlul unui pasaj) este o carte de selecții dintr-un jurnal, iar *Lócsiszar* (titlul integral: *Egy lócsiszar virágvasárnappal – Floriile unui geambaș*, 1975) este una dintre cele trei drame care i-au adus celebritatea, reunite în volumul *Trei drame* – celelalte două fiind: *Cain și Abel* și *Stea pe rug*, traducere de T. Z. Páskuy, Editura Kriterion, București, 1979, cu o prefață de Ion Ianoși.

¹² *Csárdáskirálynő* – *Regina ceardașului*, operetă de Kálmán Imre, libretul în limba germană de Leo Stein și Jenbach Béla, premiera a avut loc la 13 noiembrie 1915 la Viena.

¹³ Illyés Gyula (1902-1983) este unul dintre cei mai importanți poeți maghiari din secolul al XX-lea, suprarrealist la debut și evoluând spre orientarea poporanistă a liricii maghiare, autor și a celebrei biografii a lui Petőfi Sándor (1936). *Puszták népe* (*Poporul pustelor*) a apărut tot în 1936.

¹⁴ Sub acest titlu (*Plăcuță de aramă la poartă*) a apărut în limba maghiară romanul lui A. J. Cronin, *Citadela*.

¹⁵ Reményik Sándor (1890-1941), important poet maghiar din Transilvania, alcătuind trioul de aur al liricii transilvănene interbelice, alături de Áprily Lajos și Tompa László.

¹⁶ Cs. Gyimesi Éva (1945-2011), profesor, lingvist, istoric literar, eseist.

¹⁷ *Ellenpontok* (Contrapuncte) este publicația samizdat redactată de Szócs Géza, Tóth Károly, Tóth Ilona și Ara-Kovács Attila, între 1981-1982, la Oradea.

S-a născut la 4 martie 1968 la Chișineu-Criș. A absolvit Facultatea de Filologie a Universității Babeș-Bolyai din Cluj, secția maghiară-franceză. A publicat volumele *Bűcsű a filmtől* (Adio de la film), 1994, *Rezervátum – történetek és hézagok prózában* (Rezervație – întâmplări și lapsusuri în proză), 1998, *Fakusz három magányossága* (Întreita singurătate a lui Fakusz), 2005, *Nem szabad és nem királyi* (Nu-i liber și nu-i regal), 2007, *Noé, az indiai meg a dinók* (Noe, indianul și dinozaurii), 2009, *A kétely meg a hiába* (Îndoiala și zădărnicia), 2012, *Ahol az ő lelke* (Unde sufletul lui), 2013, *Egy dadogás története* (Povestea unei bălbâieli), 2017. A tradus romanul lui Eugen Uricaru, *Așteptându-i pe barbari*.

În prezent este redactor-șef al revistei de literatură *Látó*.

traducere și note de KOCSIS Francisko

Giuseppe UNGARETTI

Unul dintre cei mai importanți poeți ai secolului XX, Giuseppe Ungaretti, s-a născut în anul 1888 la Alexandria (Egipt) din părinți emigranți italieni. După studii în orașul natal, în 1912 pleacă la Paris. La universitate are câțiva profesori iluștri: Bergson, Bédier, Lanson. Cunoaște numeroși reprezentanți ai avangardei literare și artistice: Apollinaire, De Chirico, Braque, Modigliani, Picasso ș.a. Odată cu intrarea Italiei în război (mai 1915), se înrolează. Este trimis pe frontul din Cars. Acolo scrie poemele adunate în 1916 în volumul „Il porto sepolto”. După război, la Paris, publică volum de versuri intitulat „La Guerre”, în franceză, iar în Italia, „L’Allegria di Naufragi”. Republică, la Roma, volumul „Il porto sepolto”. Corespondent al mai multor ziare călătorește în diferite țări. În 1933 publică volumul „Il sentimento del tempo” urmat de altele: „Il Dolore”, „La Terra promessa”), reeditări, traduceri, volumul de proze „Il povero nella Città”. În 1960 iese „Il Taccuino del Vecchio” volum antologic care cuprinde poeme și proză. În 1966 câștigă premiul Internațional de poezie Etna-Taormina. Moare în iunie 1970.

12 settembre 1966

Sei comparsa al portone
In un vestito rosso
Per dirmi che sei fuoco
Che consuma e riaccende.

Una spina mi ha punto
Delle tue rose rosse
Perché succhiassi al dito
Come già tuo, il mio sangue.

Percorremmo la strada
Che lacera il rigoglio
Della selvaggia altura,
Ma già da molto tempo
Sapevo che soffrendo con temeraria fede,
L’età per vincere non conta.

Era di lunedì,
Per stringerci le mani
E parlare felici
Non si trovò rifugio
Che in un giardino triste
Della città convulsa.

12 settembre 1966

Ai apărut la ușă
Cu o haină roșie
Să-mi spui că ești foc
Ce mistuie și iar aprinde.

M-a înțepat un ghimpe
De la rozele tale roșii
Ca din degetul ca și al tău,
Să sug propriul meu sânge.

Am străbătut drumul
Ce sfâșie vigoarea
Înălțimii sălbatice
Însă știam deja de multă vreme
Că suferind cu îndrăzneță credință
Vârsta ca să-nvingi nu nu-i importantă.

Era o zi de luni,
Ca să ne strângem mâinile
Și să vorbim fericiți
Nu am găsit unde să ne retragem
Decât într-o grădină amărâtă
Din orașul agitat.

È ora famelica

È ora famelica, l’ora tua, matto.
Strappati il cuore.
Si fa suo sangue di sale
E sa d’agro, è dolciastro essendo sangue.
Lo fanno, tanti pianti,
Sempre di più saporito, il tuo cuore.
Frutto di tanti pianti, quel tuo cuore,
Strappatelo, mangiatelo, saziati.

Ceasul flămând

Nebunule, e ceasul flămând, ceasul tău.
Smulge-ți inima.
Sângele tău se face de sare
Are gust acrit, fiind sânge e dulceag.
O fac, atâtea plânsete,
Tot mai gustoasă, inima ta.
Rod al multor plânsete, inima aceea ta,
Smulgeți-o, mănânc-o, satura-te.

Dono

Ora dormi, cuore inquieto,
Ora dormi, su, dormi.

Dormi, inverno
Ti ha invaso, ti minaccia,
Grida: „T’ucciderò
E non avrai più sonno”.

La mia bocca al mio cuore, stai dicendo,
Offre la pace,
Su, dormi, dormi in pace,
Ascolta, su, l’innamorata tua,
Per vincere la morte, cuore inquieto.

Dar

Dormi acum, inimă neliniștită,
Dormi acum, haide, dormi.

Dormi, iarna
Te-a cuprins, te amenință:
Strigă: „Te voi ucide
Și n-o să mai ai somn”.

Gură a mea, inimii îi spui,
Îi oferă pacea.
Hai, dormi, dormi în pace,
Ascult-o, hai, pe-ndrăgostita ta
Ca să-nvingi moartea, inimă neliniștită.

Il lampo d'una bocca

Migliaia di uomini prima di me,
Ed anche più di me carichi d'anni,
Mortalmente ferì
Il lampo d'una bocca.

Questo non è motivo
Che attenuerà il soffrire.

Ma se mi guardi con pietà,
E mi parli, si diffonde una musica,
Dimentico che brucia la ferita.

Străfulgerarea guri

Pe mii de bărbați înainte de mine,
Și mult mai încărcăți de ani ca mine
I-a rănit de moarte
Fulgerarea unei guri.

Acesta nu-i motiv
Că se va domoli suferința.

Dar dacă mă privești cu milă,
Și îmi vorbești, se răspândește o muzică,
Uit că pârzolește o rană.

Hai visto spegnersi

A solitudine orrenda tu presti
Il potere di corse dentro l'Eden,
Amata donatrice.

Hai visto spegnersi negli occhi miei
L'accumularsi di tanti ricordi,
Ogni giorno di più distruggitore,
E un unico ricordo.

Formarsi d'improvviso.
L'anima tua l'ha chiuso nel mio cuore
E ne sono rinato.

A solitudine che fa spavento

Offri il miracolo di giorni liberi.

Redimi dall'età, piccola generosa.

Ai văzut cum se stinge

Singurătății îngrozitoare îi dai
Puterea de fugă în Paradis,
Iubită donatoare.

Ai văzut cum se sting în ochii mei
Acumularea atâtor amintiri,
Fiecare zi tot mai distrugătoare,
Și doar o amintire.

Formându-se pe neașteptate.
Sufletul tău a închis-o în inima mea
Și-am renăscut din ea.

Singurătății care înspăimântă
Îi dăruiești minunea zilelor libere.

Eliberează-mă de vârstă, generoasă mică.

La conchiglia

1.
A conchiglia del buio
Se tu, carissima, accostassi
Orecchio d'indovina,
Per forza ti dovresti domandare:
„Tra disperdersi d'echi,
Da quale dove a noi quel chiasso arriva?”

D'un tremito il tuo cuore ammutirebbe
Se poi quel chiasso,
Dagli echi generoso, tu scrutassi
Insieme al tuo spavento nell'udirlo.

Dice la sua risposta a chi l'interroga:
Insopportabile quel chiasso arriva
Dal racconto d'amore d'un demente;
Ormai è unicamente percettibile
Nell'ora degli spettri.”

2.
Su conchiglia del buio
Se tu, carissima, premessi orecchio
D'indovina: „Da dove - mi domanderesti -
Si fa strada quel chiasso
Che, tra voci incantevoli,
D'un tremito improvviso agghiaccia il cuore?”

Se tu quella paura,
Se tu la scruti bene,
Mia timorosa amata,
Narrestesti soffrendo
D'un amore demente
Ormai solo evocabile
Nell'ora degli spettri.

Soffriresti di più
Se al pensiero ti dovedse apparire
Oracolo, quel soffio di conchiglia,

Cochilia

1.
Dacă tu, cea mie foarte dragă, ai apropia
De cochilia întunericului
O ureche de ghicitoare
Ai fi obligată să te întrebi:
„Printre răspândiri de ecouri
Din care unde ajunge gălăgia aceea la noi?”

Inima ta ar amuți de-un tremur
Dacă acea gălăgie
Cu ecouri generoase ai pătrunde-o cu ochii
Odată cu teama ta de a o auzi.

Spune răspunsul celui ce întreeabă:
Acea gălăgie ajunge de nesuportat
Din povestea de iubire a unui nebun;
De-acum e singura care se mai percepe
La ceasul vedeniilor.”

2.
Dacă pe cochilia întunericului
Tu, cea mie foarte dragă, ți-ai apăsa urechea
De ghicitoare: „De unde - m-ai întreba -
Își face drum acea gălăgie
Care, printre glasuri plăcute,
Cu un tremur neașteptat îngheață inima?”

Dacă tu acea teamă,
Dacă tu o pătrunzi bine cu ochii
Iubita mea temătoare
Ai povesti suferind
Despre-o iubire nebună
De-acum numai de amintit
La ceasul vedeniilor.

Ai suferi mai mult
Dacă în gând ți-ar apărea
Oracol, acel suflu al cochiliei,

Che annunzia il rammemorarsi di me
Già divenuto spettro
In un non lontano futuro.

Care anunță amintirea mea
Vedenie deja devenit
Într-un viitor nu prea îndepărtat.

Superstite infanzia

1.
Un abbandono mi afferra alla gola
Dove mi è ancora rimasta l'infanzia.

Segno della sventura da placare.

Quel chiamare paziente
Da un accanito soffrire strozzato
È la sorte dell'esule.

2.
Ancora mi rimane qualche infanzia.

Di abbandonarmi ad essa è il modo mio
Quel fuori di me correre
Stretto alla gola.

Sorte sarà dell'esule?

È per la mia sventura da placare
Il correre da cieco,
L'irrompente chiamarti di continuo
Strozzato dal soffrire.

Copilărie supraviețuitoare

1.
O părăsire mă strânge de gât
Acolo unde încă mi-a rămas copilăria.

Semn al ghinionului de potolit.

Chemarea aceea răbdătoare
Dintr-o îndârjită suferință gătită
Este soarta celui exilat.

2.
Îmi mai rămâne încă un pic de copilărie.

Să mă las în seama ei este felul meu de a fi
Acel afară de mine să aleargă
Strâns de gât.

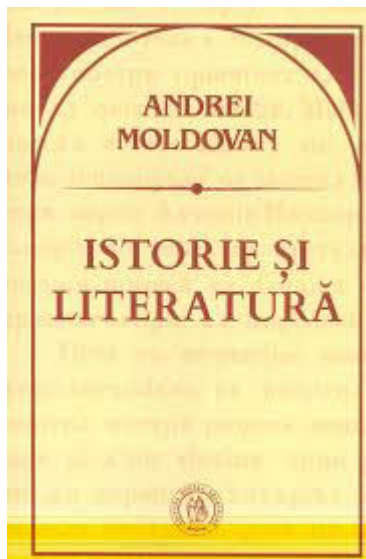
Soartă să fie a celui exislat?

E pentru nenorocirea mea de potolit
Alergătura orbește,
Să te chem năvalnic tot mereu
Gătit de suferință.

În românește de Ștefan DAMIAN

Monica GROSU

Istorie și literatură



Prețuit pentru capacitatea de a pune în mișcare acțiuni sau inițiative cultural-literare de amploare, ca și pentru rigoarea cercetării, profesorul Andrei Moldovan își dovedește multitudinea preocupărilor prin cărțile publicate, de la monografii la volume-sinteză ce dau seamă de parcursul străbătut. Cartea recentă, *Istorie și literatură* (Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2019), cuprinde, în evantaiul atenției, autori și scrieri din epoci diferite, pe considerentul că: „În curgerea și influențarea istoriei, literatura a dovedit că are un potențial mare. Literatura poate mult!” (p. 9). Grupate în cinci secțiuni, conform principiului diacronic, eseurile și consemnările de istorie literară ale autorului aduc însemnate lămuriri privind contexte culturale, apariții de reviste, colaborări și, mai ales, privind conținutul unor scrieri sau destinul unor mari personalități ale neamului românesc.

Autorul pledează implicit pentru o memorie justă, pentru adevărul mărturisit fără patimă, pentru luciditate și, acolo unde se poate, pentru o privire tolerantă. Tocmai de aceea, nu emite condamnări irevocabile, mai ales că societatea de astăzi e plină de așa ceva, îndemnând la responsabilitate și cunoașterea adevărului, la coroborarea informațiilor în vederea obținerii unui tablou complex și, prin urmare, concludent. Istoricul literar, conștient și responsabil de cele scrise sau rostite, se dezice de radicalismul etichetărilor ce a urmărit, în ultimii zeci de ani, condeie mari ale literaturii noastre (dacă ar fi să-l amintim și numai pe Mircea Eliade), preferând reflecția detașată și atent

documentată. Recunoașterea valorii și corectitudinea actului critic rămân dimensiuni fundamentale ale comentariului practicat de autor.

Sub un spectru larg din punct de vedere tematic, volumul profesorului Andrei Moldovan stăruie asupra unor epoci cu realizările lor, cu personalitățile lor, oferind indicii și lămuriri noi, dar și covârșitoare amănunte de istorie literară ce echilibrează balanța aprecierilor în favoarea unor aspecte sau nume insuficient (re)cunoscute. Pornind de la vechile publicații pașoptiste, de la destinul fast al poeziei *Un răsunet*, în contrast evident cu sfârșitul deloc glorios al autorului ei, trecând prin realizările perioadei junimiste cu reprezentanții săi excepționali, dar și prin interbelicul eterogen și provocator, comentariul critic se apropie de prezentul cu o coloratură incertă, fapt pentru care și tonul observațiilor devine mai vehement și adeseori ironic: „Oare să fim noi acea generație de epigoni, profețită de poet, menită să-și îngroape neamul și țara? Mult m-aș bucura ca anii ce vor urma să nu îmi dea dreptate.” (p. 248).

Condeiul autorului nu vizează aspecte generale din activitatea scriitorilor comentați, ci supune atenției segmente sau aspecte ce necesită o clarificare suplimentară și face acest lucru, aducând dovezi de ordin documentar, apelând la arhive sau consultând presa vremii. Totodată, demersul criticului Andrei Moldovan din acest volum are un profund caracter restitativ, fiindcă readuce în atenția istoriei literare și a publicului destinele unor scriitori cu o contribuție remarcabilă și o prodigioasă activitate culturală, pe nedrept căzută în uitare. Este cazul lui Grigore Silași (1836-1897), personalitate de o rară ținută morală, cu studii de Teologie la Viena unde s-a implicat în diverse acțiuni culturale, ca și mai apoi la Cluj, în calitate de profesor, prodecan și decan al Facultății de Filosofie. În aceeași notă poate fi perceput efortul Reginelor României care au avut o relație apropiată cu literatura și ale căror „prestații culturale fac parte din valorile trecutului nostru, dar mai ales ale generațiilor care vin, și nimeni nu își poate aroga dreptul să îl șteargă sau să îl înlocuiască.” (p. 153). Rânduri frumoase îi sunt dedicate Reginei Elisabeta, soția lui Carol I, „scriitoare și mare amfitrioană a culturii, sub pseudonimul de Carmen Sylva.” (p. 141). Aceasta a fost o mare admiratoare a lui Eminescu și un ambasador cultural al României în lume, așa cum a fost și Regina Maria.

În economia prezentării, nu se poate cuprinde, la justa sa dimensiune, demersul inițiat de profesorul Andrei Moldovan prin volumul *Istorie și literatură*, însă se poate sublinia cunoașterea în profunzime a fenomenului cultural românesc, în etapele sale distincte, crezul puternic în literatură ca formă de rezistență (însemnările pe coajă de mesteacăn de la Oranki), precum și apelul permanent la memorie și reevaluare.

Maria ZINTZ

**Angela Tomaselli și invitații ei:
Expoziția *Muntele / Copacul*
(Muzeul de Artă „Casa Simian”
din Râmnicu-Vâlcea, octombrie 2019)**



Angela Tomaselli a dorit să aducă un omagiu *muntelui*, care a inspirat-o încă din copilărie, legând această idee de cea a *copacului* (inspirată de măslinii văzuți în insula Creta), într-o expoziție în care i-a avut invitați pe Maria Constantinescu, Gheorghe Dican, Florin Șutu, Petti Velici și pe mai tinerele artiste Andreea Hereșanu, Georgiana Poenaru și Aurelia Sanda.

Artista a avut șansa să-și facă studiile în arta plastică între anii 1961-1967, când începuse, urmând tendința generală a acelor ani, „dezghețul cultural”. Numărul cărților despre artă, al albumelor de artă europeană crescuse considerabil. Aerul de libertate artistică era prezent și la cursurile din Institutul de Artă „Nicolae Grigorescu” din București, profesorii înscriindu-se firesc în curentele noii avangarde din România. Apoi, după absolvire, a avut prilejul să lucreze la Muzeul de Artă Modernă și Contemporană din Galați, care tocmai se înființase (în 1967). În această perioadă a avut expoziții personale, participând și la expoziții de grup, începând cu Expoziția Republicană de la București (1969), aceste acțiuni însemnând mult pentru tânăra artistă. A simțit că trebuia să intre în legătură cu arta plastică într-un mod mai aplicat și s-a hotărât să intre în învățământ ca profesoară de arte plastice la Liceul de Artă din Galați. A creat, a expus, aflându-și propriul drum, inconfundabil ca artistă. Criticul de artă Maria Magdalena Crișan observa în 2007 că „cei care au urmărit de-a lungul anilor plastica Angelei Tomaselli s-au obișnuit cu expresia ei fabuloasă, inspirată din medii și regnuri diferite”.

Muntele (muntele Țuțurdan din locurile natale ale Vâlcei, de la Brezoi) i-a stârnit imaginația de-a lungul timpului. A venit momentul să-l anime, să pătrundă în adâncurile lui ori să-l facă suport sau lăcaș pentru oameni și vietăți, unele imagini fiind impregnate de fantastic. Asemenea lucrări se

înscriu într-un realism magic, în care e prezent mitul (mitologii personale), fantasticul datorat acumulărilor într-un imagism bogat. Muntele poate fi generos. În inima lui își găsesc loc menestreli cu țiterile lor, mai luminoși sau mai umbriți, se metamorfozează uneori în personaje umane (fantastice și, în același timp, foarte reale), în bărbați puternici, paznici ai locului cu trăsături și expresii implacabile, în eroi mitici ori aparținând istoriei locului, domnițe ce-și așteaptă aleșii sau damnate să trăiască perpetuu în poveștile muntelui ce se înalță, monolitic, hotărât să dăinuie în ciuda oricărui opreliști.

În astfel de lucrări planurile se suprapun, se întrețes, uneori apar mici semne de sugerare a adâncimii spațiale, dinamica este accentuată, pentru că toate sau aproape toate formele antropomorfe, animaliere, florale, hibride, își trăiesc viața intens. Coloritul este și el intens, predominând culoarea vieții, roșul, în numeroase tonalități și nuanțe. Angela Tomaselli preia motive din alte cicluri și teme abordate de ea, florile, vegetația care acoperă muntele generos, îmblânzind pantele abrupte ale muntelui, chitariștii prezenți în mod constant în creația sa de-a lungul timpului, muntele însuși, a cărui formă se antropomorfizează. Vedem și alte chipuri care-l sălășluiesc, ale căror ochi par să vegheze de peste tot și în toate direcțiile, aparținând unei lumi frenetice, dornice să-și trăiască existența. La fel cum vin și amintirile, unele puternice, tulburătoare, mai clare ori mai estompate, linia este și ea nuanțată, când energetică, puternică, agitată, când gracilă, abia ivită, o țesătură fină, susținând însă traumele, viața mai tumultuoasă sau mai discretă a personajelor ce trăiesc în corpul puternic, fabulos al muntelui.

Privindu-i *Muntele*, ai revelația „corolei de minuni a lumii”, exprimată imaginar, dar atât de real încât devine o promisiune de fericire. Sunt instituite relații între elementele componente, încât, oricât de diverse ar fi, compozițiile sunt unitare, în fuziunea concentrică a corolelor florale. Angela Tomaselli își înfăptuiește universul sub semnul, parcă, al celebrului adagiu al lui Paul Klee: „Arta nu redă vizibilul, îl face vizibil”. Etapele demersului nu sunt tranșant delimitate, ci se întrepătrund în evoluția lor firească. Observăm că tot ce se întâmplă se petrece în natură și prin natură, în condițiile unui proces de osmoză și metamorfozare a regnurilor, natura (*muntele*) nefiind numai mediu ci și personaj / personaje, iar prezența umană este purtătoare de semnificații, ne îndreaptă spre fantezie – muntele fiind un spațiu umanizat, un loc trăit, memorat, visat, băntuit, cu povești datorate istoriei locului ori imaginarului artei, în care ne invită să pătrundem, el fiind încărcat de poezie, de muzică.

Pictura sa a devenit o țesătură și o construcție a unei proliferări, a expansiunii explozive de forme modulare. Modulul este preluat din natură, cu calități simbolice uneori (ochiul, triunghiul), sau inventat prin aplicarea brevetelor naturii – *frunza*, iar modelul de articulare a modulelor este *planta*, cu energia sa de creștere. Există în mai multe lucrări o diversitate de module, sugerând bogăția inepuizabilă a naturii, a existenței, a posibilităților de configurare și de transfigurare prin artă. Muntelui, în forma sa conglomerată, puternică, dar și vegetalului li se conferă sensibilitate și forță ori capacitatea de a exprima simbolic stări și sentimente omenești (între care și stări conflictuale și ale echilibrului antinomiilor). De observat și faptul că spiritul geometric este și el o prezență implicată de la sine înțeleasă, în natură și în lumea vegetalului aflându-se

sălașul său de obârșie. El nu întârzie să apară ca intervenție ordonatoare, asigurând osmoza regnurilor, ivirea simbolurilor, a poveștilor coborâte și din mituri, sugerând o aspirație spre spiritualitate și unitate universală. Prin elementele constructive introduse în câmpul proliferării vegetalului și a omenescului, a formelor de viață secretă ce implică imaginarul, cu energiile lui, se realizează o poziție creatoare modernă.

Impulsurile afective și deciziile de la obârșia paletelor sale cromatice sunt primite și influențate deci de muntele pe care l-a privit din anii copilăriei până în prezent, stimulându-i imaginația. Uneori, lucrarea, imaginea pare să emane lumina din interior într-o trans-realitate elaborată și de fantezia stratului arhaic al mentalității populare, mitul fiind înțeles ca rezultat al puterii imaginativ-creatoare a artistei, ca reprezentare figurată și posibilă a realității. Astfel este sugerată o întreagă populație de basm, datini, eresuri, printr-o sinteză între culori și formă, între rigoare și libertate, desenul și culoarea fiind constant complementare într-o înlănțuire de relații între elementele componente, inventate și reinventate mereu.

Angela Tomaselli face din pictură o ideogramă a imaginarului său, a impulsurilor lăuntrice, urmărind concordanța dintre ele și structurile esențiale ale arhitecturilor naturii ca fundament al picturii sale. Este aceasta o pictură care are privilegiul de a exprima muzica, poezia, mitul sau, poate, este un fericit moment de confluență a picturii cu muzica și poezia. Un univers de euforică frumusețe, fără să excludă tragicul, un univers bine structurat, evocator, încărcat de simboluri și investit cu un autentic câmp de reverberație poetică.

Forma este eliberată de servituțiile mimetice, amintindu-mi de o frază spusă de Mikel Dufrenne: opera de artă, „această realizare prin calitatea sa intrinsecă, venind din propria-i adâncime, se fixează asupra realului, iluminându-i adevărul”.

A doua temă a expoziției Angelei Tomaselli este *copacul*. Artista s-a lăsat inspirată de măslinii văzuți în Creta, cu trunchiurile noduroase, cu crengile care determină un ritm agitat, un fabulos incitant pe care artista l-a valorificat creator. Pornește de la o realitate pe care o animă, o umanizează, transformând-o în oglinda senzorialului său. Libertatea cu care lucrează provine din atracția de a trăi în intimitatea acestor forme ale naturii. În trunchiuri pare să viețuiască o lume pe care fantasticul și-a pus amprenta. Unele personaje sau vietăți păzesc locul, altele sunt ascunse sub scoarța copacilor, în lemnul lor, sub frunze și altele parcă vor să iasă de sub vraja unor descântece pentru a privi și a ieși într-o lume reală. Au forme agitate, tensionate, cu deformări ce ascund drame. Sunt forme ce par că se antropomorfizează, se metamorfozează în bătaia vânturilor, aducând un plus de expresivitate. Astfel de lucrări se înscriu într-un realism magic, la granițele suprarealismului și ale expresionismului liric. Angela Tomaselli s-a folosit de linie, accentuând grafismul, modelând linia cu ușurința și expresivitatea datorată unui mare profesionalism. Ritmul este dinamic, cu accente dramatice adeseori, iar culoarea contribuie la expresivitatea imaginilor ce animă compozițiile.

Pictorița ne restituie o fascinantă continuitate a vieții secrete a lumii, presărată de miracole, relevând forța sa vie, ascunsă privirii grăbite. Acceptă multiplicitatea, mirajele

inepuizabile dincolo de aparențe, fervoarea de a dezvălui frumusețea, dar și dramatismul existențial. Iar fantasticul se constituie în funcție de un proces de simbioză între pictural, imaginar și muzical.



Ceea ce individualizează pictura Mariei Constantinescu este modul firesc, bazat pe aprofundarea continuă a tehnicilor tradiționale, în care –, apelând la pictura pe sticlă populară, la icoanele pe sticlă, la iconografia postbizantină, asimilând influențe care nu exclud arta modernă ci contribuie la expresivitatea compozițiilor – a ajuns la o creație originală, apreciată de fiecare dată cu prilejul expozițiilor sale. Artista și-a exprimat crezul artistic, motivația care o îndeamnă să picteze pe sticlă: „(...) Mă obsedează sticla, deoarece pot să pictez bidimensional și să realizez a treia dimensiune; lăsând spații transparente, unde desenez sau pun pe hârtie, care să te ducă cu gândul la ceva... mișcare, curgere, liniște, neliniște... la un spațiu magic, îmbogățit cu foiță de aur și argint. Nu întâmplător, ramele sunt ca niște casete. Realizez instalații. Compoziții spațiale, cu lumină. Prin sticla transparentă pot să intru cu gândul în spațiul interior și să privesc spre exterior; pot să inventez povestea mea, ferestre către sufletele oamenilor și nu numai... către Lumina Divină. Se spune că unde este gândul suntem și noi, sufletul și spiritul nostru. Am constatat că după rugăciune, mintea coboară în inimă, în suflet, se poate spune că pictăm cu sufletul, nu cu mintea; așa făceau și țărani iconari. Există rugăciunea iconarului. Câteodată mătuiesc o parte din sticlă, unde ceva nu trebuie să se vadă în totalitate, ci discret, puțin, rafinat. Îmi place jocul dintre translucid și semiopac, între văzut și nevăzut, între arătat și ascuns, între mărturisire și tăcere. Oglinda și lumina mă ajută să împlinesc spațiul magic... este un joc minunat”.

Luiza Barcan, bună cunosătoare a creației artistei Maria Constantinescu apreciază că: „Relația specială a pictoriței cu expresiile și suporturile tradiționale, îndeosebi cu sticla, una dintre cele mai fascinante materii, interpretarea formelor consacrate, într-un asumat spirit modern, la nivelul structurii obiectelor-instalație pe care le creează, interesul neobosit față de spiritualitate, în sens larg, reprezintă principalele direcții ale artei sale. O artă vie, care comunică mai subtil sau mai explicit un mesaj profund ancorat în trăiri și convingeri formate prin meditație asupra lumii nevăzute sau

prin observare atentă a celei vizibile. „Cortina” diafană dintre ele, s-ar putea spune, reprezintă, de fapt, tema centrală a picturii Mariei Constantinescu. Arta ei este o artă a „pragurilor” dintre lumi, a spațiilor spirituale unde trăiesc îngerii și toate făpturile cerești. Pe acestea artista permanent încearcă să le facă vizibile, imaginându-le în ipostaze izbăvite de materialitate, fiindcă ele sunt alcătuite din lumină. Lumină căreia artista îi adaugă, cu generozitate, din belșug, și culoare”.

Despre creația Mariei Constantinescu au scris nume importante ale culturii românești și internaționale, ca Giulio Carlo Argan, care a afirmat că îi apreciază creația „atât pentru calitățile ei picturale, cât și pentru faptul de a fi reluat și interpretat în mod original semnificația picturii românești vechi pe sticlă”. Academicianul Răzvan Theodorescu a spus despre artistă că „(...) a inventat un stil unic – inconfundabil. A plecat de la tradiție și a ajuns la modernitate, la simbol. Acest fapt îl recunosc toți criticii de artă care au scris despre ea și despre lucrările ei, Vasile Drăguț, Nicolae Steinhardt, Cornel Antim, Luiza Barcan, Horia Roman Patapievici și alții. (...) Are onoarea de a fi academician Burchardt și membră a Academiei artelor tradiționale din România. A expus în muzee importante din țară și străinătate și are lucrări în colecții de stat și particulare, cum ar fi, de exemplu, o compoziție zodiacală la Casa Regală a Spaniei, despre care Regina Spaniei a spus: iată ceva nou sub soare!”. În catalogul expoziției de la Palatele Brâncovenesti, de la Mogoșoaia, Bogdan Tătaru Cazaban a scris că: „universul picturilor pe sticlă ale Mariei Constantinescu, prin însăși materialitatea sa strălucitoare, translucidă sau diafană, e ca o parabolă a părții nevăzute sau, mai bine zis, lăuntrice a creației. (...) Elementele de basm și cele ale iconografiei creștine tradiționale sunt prinse într-o sintaxă deopotrivă personală și transpersonală, nouă și totodată arhetipală, descriind miracolul întâlnirii cu un cosmos teofanic”.

La aceste comentarii pertinente, să mai adăugăm mențiunea că în pictura Mariei Constantinescu sunt importante și modalitățile de integrare a luminii care are un rol binefăcător, potențând, alături de culorile pline de vitalitate, sugerarea celei de a treia dimensiuni, adâncimea spațială. Aceste lucrări, cum este și *Sfântul Gheorghe cu Pomul Vieții*, lucrare prezentă în expoziția *Muntele și copacul*, manifestă activ o matrice stilistică perfect coerentă, ușor de surprins prin amprenta sa personală, cu deschideri simbolice și metaforice, emanând o senzație de atemporalitate. Pomul Vieții se înalță puternic, victorios deasupra scenei cu Sfântul Gheorghe care a învins răul – și astfel, viața datorată credinței va putea continua veșnic. Artista are vocația conjugării rafinate a unor elemente decorative, transgresate în „realitatea” picturii pe sticlă, cu trimiteri la icoana pe sticlă, la simboluri creștine. Uneori, ea ansamblează mici compoziții în jurul unei imagini centrale, cu preocuparea de a obține o compoziție unitară, vibrată de energii care conferă privitorului echilibru, armonie.

Corneliu Ostahie observa că „Gheorghe Dican este unul dintre cei mai vizibili, mai originali și mai bine cotați pictori români din generația care a ajuns acum la ceasul deplinei maturități creatoare”. A fost considerat de criticii de artă când „gestualist”, când „neoexpresionist liric abstract”, când „peisagist” la limita dintre figurativ și nonfigurativ. Pictorul spune despre sine că este un pictor realist, deoarece

utilizează în demersurile lui creatoare „toate regulile naturii și nu mai puțin pe cele ale armoniei și contrastelor cromatice”. Pictorul spunea că nu pornește de la realitatea unei priveliști decât pentru a ajunge la o reflectare a acesteia, sub formă de peisaj, fie el și artistic; „Ceea ce caută artistul este să ajungă la o realitate estetică prin mobilizarea unor imagini semnificative, arhetipale, rămase remanente în memoria sa după consumarea experiențelor senzoriale concrete și după uitarea efectivă a acestora” (Ostahie). „Gheorghe Dican a încercat cu perseverență și a reușit să-și ridice discursul plastic la un asemenea nivel conceptual și la un asemenea grad de puritate a expresiei încât acestea să nu mai depindă de pretensele facilități ale concretului. Făcând așadar pasul de la reflectare la exprimare, continuă să evite capcanele discursivității și ale narativului”. Admițând, alături de Gheorghe Dican, că gestualismul rămâne curentul cu cea mai potrivită valoare de gen proxim pentru propria pictură, trebuie să observăm că alternează în majoritatea compozițiilor sale zonele aflate sub certă supraveghere rațională cu cele datorate gestualismului, la originea lucrărilor sale putându-se identifica de fiecare dată o structurare logică a alfabetului plastic.

Este de remarcat și cromatica frenetică, plină de vitalitate, în care contrastele piezișe și tușele fierbinți, magmatice, caracterizează peisajele, oferindu-ne construcții conceptuale și sensibile în același timp, de o mare coerență, rigoare și expresivitate. Pictura sa înseamnă și eliberarea unor tensiuni, dar și dorința de exprimare a impulsurilor, a vizibilului, a tumultului existențial, a energiilor lumii în care se include, desigur, pe sine. Înseamnă o provocare lansată materiei picturale care în multe lucrări se îndreaptă spre sinteză, pictorul aspirând la disciplinarea fluidului pigmentului, cu o intensitate uneori chiar exaltată a culorilor. Dar, chiar dacă își dorește o comprimare a viziunii, artistul se simte bine prin abandonul sinelui în tumultul existențial, iar mijloacele de exprimare sunt adecvate trăirilor sale, artistul fiind mai curând un risipitor al eului său, dăruindu-se frământărilor artei, ale culturii în general. În tablourile sale domină sonoritatea calităților picturale. Parcă ar vrea să simtă temperatura specifică pentru a provoca sonoritatea ascunsă în gestul creator, într-un registru al vitalității cromatice și al gesturilor vehemente.

Despre Florin Șuțu s-a scris că „este în structura sa definitivă, care nu se mai schimbă ci se perfecționează, un continuator al creației interbelice de referință (...). Măiestriile sale de șevalet țin de o linie înaltă, venind dinspre Eustațiu Stoenescu, Băieșu, Bălțatu și alți câțiva asemenea acestora. (...) Estetica picturii lui Florin Șuțu se legitimează nu numai din aceea a creației de vârf interbelice de la noi, ci și din esteticile europene durabile care au generat-o în epocă. Cu un plus însă de expresie în pânzele sale de dimensiuni medii spre mari, cu o devenire emblematică a unor teme tradiționale (...)”. (Tudor Octavian). Istoricul de artă Doina Păuleanu spunea despre Florin Șuțu: „știe să parcurgă drumul de la realitatea care irumpe sub forma acestor descărcări de materie până la peisaje în care formele efectiv au dispărut. Rămâne doar acea stare extraordinară de poezie în care cerul, pământul, apa și în general văzduhul sunt adunate laolaltă sub o lumină care este, dealtfel, unul dintre subiectele centrale ale tablourilor sale”. Consemnez și cele spuse de istoricul de artă Mihai Plămădeală:

„Dacă la nivel de subiect putem lua în considerație funcția de pretext pictural a acestuia, temele presupun saltul în metaforă. Florin Șutu este preocupat de relația *unu-multiplu*, de ideea cuplului, a singurătății, de legăturile nevăzute dintre ludic și monumental (...)”.

În peisajele lui Florin Șutu motivul nu este doar descris în structura sa, în particularități de ecleraj și atmosferă, ci este *aprofundat*, are mereu o legătură cu viața, cu sentimente, cu amintiri, cu meditații asupra a ceea ce este efemer, dar și peren. Copacii pictați de Florin Șutu devin și ei metafore, sunt chiar metamorfozați, au legătură cu tema cuplului, a continuității ori destrămării, a despărțirii. Ei sunt legați într-o unitate de climat vizual-afectiv, care devine, în final, coerență picturală relativ autonomă, datoare nu atât referinței cât sensului. Cei doi copaci din tabloul expus de Florin Șutu au trunchiurile puternice, pictate într-un gri prețios cu relexe argintii, luminoase, dar crengile sun retezate (ori poate ascunse) aproape în totalitate. Totuși, cele câteva frunze în verde tonic ne asigură că viața continuă, că există speranță.

Uneori, el „tulbură” imaginile, le conferă o anumită ambiguitate, datorită propriilor trăiri, reveriei care acoperă formele realului cu vâlvuri semitransparente, apropiate chiar metafizicului. Artistul se folosește de un desen cu o linie fină până la evanescent, uneori cu accente mai acute pentru a conferi dramatism și un colorit care contribuie, prin asocierile temperate, iarăși, cu accente mai intense ici-colo, la expresivitatea lucrării, la prezența ivirii metafore dorite de el.

Criticul de artă Luiza Barcan scria că „arta lui Petti Velici face notă distinctă prin două trăsături ce-i sunt proprii: pe de o parte experimentarea diferitelor tipuri de suprafețe convenționale sau neconvenționale, menite picturii sau graficii, precum și utilizarea mai multor tehnici ce concură la realizarea obiectului artistic, pe de alta, interesul profund pentru structurile de tip vegetal, ce constituie motivul lucrărilor sale. Explorările lui Petti Velici merg în adâncime spre alcătuirea discretă a suprafețelor alese, iar rezultatul este, întotdeauna, o epurare de materialitate atât la nivelul volumelor cât și la nivel cromatic. Tocmai de aceea suprafețele pictate, desenate ori obținute prin tehnici mixte (colaj, intervenții pe print, desen, serigrafie, gravură) au ca notă particulară nuanțele fine de culoare, amestecuri delicate de tonuri și o lumină tainică ce iriază din interiorul și din exteriorul structurilor plastice întruchipate de Petti Velici. Observarea naturii și misterul creației rămân două dintre preocupările constante ale acestui artist care, în timp, a evoluat către o stilizare din ce în ce mai accentuată a motivelor și spre alcătuirea unor structuri interesante, provocatoare de reflexie asupra tainicei alcătuirii a materiei”. Iar Corneliu Antim considera că „spectacolul cordial de lumini și penumbre, vibrații liniare și tandre, vâlvurit de culoare și lirism oferit de lucrările lui Petti Velici, despre culorile surdinizate: culorile nu țipă, nu ard, nu se destramă ci numai murmură, oglindindu-l în sensibila lui înălțare pe artistul însuși. (...) Cunoscut mai mult ca gravor, pasionat de rigoarea și dantelăria pedantă a ductului linear pe o suprafață, din care și-a făurit în timp o statornică și unanim prețuită carieră profesională (...) arta sa se situează prin reflexivitatea cordială a dialogului vizual, ce-l provoacă fără ostentație sau emfază retorică discursul său pictural, undeva în descendența bune și statornice tradiții a postimpresionismului autohton.

Prin eleganța și echilibrul compoziției, prin transparența diafană a tentelor de culoare, prin afânarea infinitezimală a tonurilor și armonia calmă a raporturilor cromatice, pictura lui îmi evocă lirismul consistent și atmosfera de adâncă serenitate și contemplație poetică și senzorială a unor mari sacerdoți ai penelului din a doua jumătate a secolului trecut – precum au fost un Catul Bogdan, un Henri Catargi, un Popescu-Negreni sau, mai aproape de noi, un Gabriel Catrinescu ori Constantin Flondor...”.



În expoziția *Muntele și copacul* au participat și mai tinerele artiste, membre ale UAP Vâlcea: Andreea Hereșanu, Georgiana Poenaru, Aurelia Sanda, toate trei intrând în atenția iubitorilor de artă din județul Vâlcea încă de la debut, aflate în plină perioadă de căutări, de experimentări. Nu ignoră realitatea, peisajul, portretul, dar sunt interesate, pornind chiar de la un motiv real, să abordeze și forma abstractă. Cred că pictura pictoriței Andreea Hereșanu se remarcă prin barochism, printr-un tumult formal, prin eliberarea unor tensiuni, cu o provocare dansantă a materiei picturale, sugerând mișcarea, energii în desfășurare, spații imense. Artista încearcă și disciplinarea fluidului pigmentului, fără să reziste însă tentației de a exalta intensitatea culorilor. Folosește o matrice dominată de intuiții spațiale vaste, de o monumentalitate viguroasă a percepției realului, cu zone largi, centrifuge ori, dimpotrivă, spații verticale și alveolare. O expoziție personală a Andreei Hereșanu s-a numit *Vegetalia*.

Georgiana Poenaru a optat pentru trupul uman, cu dispariția și apariția contururilor și imaginii, apelând la serializare, cu aluzii la alienare, la relația omului ca ființă sensibilă, individuală, cu mulțimea, la pericolul pierderii identității, la destrămare. La fel procedează cu peisajul unde apar pasaje mari de forme geometrice, cu o țesătură dinamică, acaparatoare datorată unui desen rafinat, dar cu sugestii de spațializare. Monumentalitatea cuprinderii lumii se ordonează astfel în arhitecturi grafice și geometrice simple.

În unele lucrări ale Aureliei Sanda am surprins o caldă notă lirică, culorile fiind caracterizate prin fluiditate, iar un suflu animist ce ne învâluie ne îndeamnă să fim mai atenți la frumusețile din jurul nostru. Uneori, motivele din natură par că se metamorfozează, primind asemănări antropomorfice (*Cuplu – Copaci*). În alte lucrări recurge la stilizări, la forme simple ori simplificate până la minimal.

Gabriela VIERU



Gabriela Vieru este studentă (anul I) la masterul de Studii francofone al Facultății de litere din cadrul Universității ”Al. I. Cuza”, Iași.

inima mea
un crin imperial alb
toxic
lîngă care nu ai voie să te culci decît cu fereastra larg
deschisă
ca să poți fugi
în caz că parfumul devine prea nociv
un crin alb pe care îl vei aduce bucuros
de fiecare dată acasă
& de lîngă care vei pleca
la lăsarea nopții

Realitatea e înecăcioasă
cum e o bucată uscată de carne de pui
pe care-o molfăi minute-n șir
pe care limba o mută de colo-colo
într-un soi de amînare superficială
(așa cum bolnavii de cancer își amînă moartea prin
chimioterapii)

într-un final (învelită în salivă submandibulară) carnea
alunecă ușor
zgîrie pereții gîtului la fel cum uneori (& numai uneori)
unghiile zgîrie kilometri de piele înroșind-o

lucrul ăsta deranjează
dar împotrivirea e-n zadar

în fond există chestii mult mai importante care mă
macină
cum ar fi misiunea apollo 11 & tristețea inexplicabilă
de la întoarcerea echipajului pe Pămînt

cele două minute de conexiune întreruptă
care pe Lună ar fi putut însemna ore-ani-decenii
sau chiar moartea lui Armstrong
care nu a elucidat nimic din toate astea

în fața stolurilor negre-gălăgioase
eu încerc să fac carnea
cît mai ușor de înghițit
prin mișcări sfioase & nesigure
ca o gimnastă începătoare pe bîrnă.

Fata Morgana

o caniculă groaznică de iulie
la fel de groaznică cum sunt protestele
sau cum era nepăsarea părinților
cînd citeau scrisorile mele de rămas-bun de la 6 ani
cînd îi păcăleam că plec de acasă
și mă ascundeam în curte
doar ca să văd dacă le pasă de mine

stau pe scaunul din spate și mă uit la drum
văd întinderi mari de apă
văd o șosea udă
proaspăt plouată
mă gîndesc la André Breton
care spunea că în fiecare chip de femeie
bărbatul interesat vede de fapt
ultimul *chip iubit*

asta mă doare mai tare decît iluzia apei
decît iluzia ploii & a răcorii
sau decît orice altă iluzie

a-ți fi frică e diferit de a avea frică
cum zic francezii *avoir peur* pentru că atunci cînd o ai
devii invalid
cu trupul înfășurat în gips

atunci cînd o ai simți cum te sugrumă
(doar cît să nu mori)
cum te dă cu capul de pereți pînă te înveți cu ea
pînă o accepți & trăiți împreună ca într-o căsnicie
toxică
pînă cînd relația voastră intră în normalitate

fiindcă normalitatea nu e decît prezentul trăit prezentul
asumat
normalitatea e deictică

normalitatea e *acum*.

Serate culturale Vatra în online

Începând cu luna septembrie, Revista *Vatra* va derula, pe platforma zoom, o serie de serate culturale în cadrul programului *Poezia 3G: versuri peste gen, granițe, generații*, realizat de revistă cu sprijinul AFCN. Prima întâlnire, care va avea loc pe 9 septembrie, de la ora 19, îi va avea invitați pe poeții Gabi Eftimie și Tudor Pop (proaspăt publicați în volum la editura OMG), moderați de Andreea Pop. Peste alte două săptămâni, o a doua întâlnire îi va aduce laolaltă pe Elena Vlădăreanu și Ștefan Manasia, pentru un recital poetic și o discuție moderată de Senida Poenariu. Vă așteptăm. (A. C.)

TIFF 2020

Cea de-a 19-a ediție a Festivalului Internațional de Film Transilvania, organizat de Asociația pentru Promovarea Filmului Românesc și Asociația Festivalul de Film Transilvania, a avut loc între 31 iulie și 9 august 2020, la Cluj-Napoca. De această dată proiecțiile celor 157 de filme din 49 de țări au avut loc în aer liber și au strâns în jur de 45 000 de participanți. Selecția de filme românești a fost una bogată, incluzând 21 de lungmetraje și 16 scurtmetraje.

Comedia romantică *La Belle Époque/ Cei mai frumoși ani* a deschis Festivalul de Film Transilvania și, tot o comedie franceză, *Effacer l'historique/ Delete History* a închis TIFF 2020. Pe 8 august, în Piața Unirii din Cluj-Napoca, în cadrul Galei de decernare a premiilor Festivalului Internațional de Film Transilvania, filmul *Babyteeth: Prima iubire* (debutul regizoarei australiene Shannon Murphy și cu Eliza Scanlen în rolul principal) a fost răsplătit cu *Trofeul Transilvania* în valoare de 10 000 de euro. (S.P.)

Pentru o critică negativă

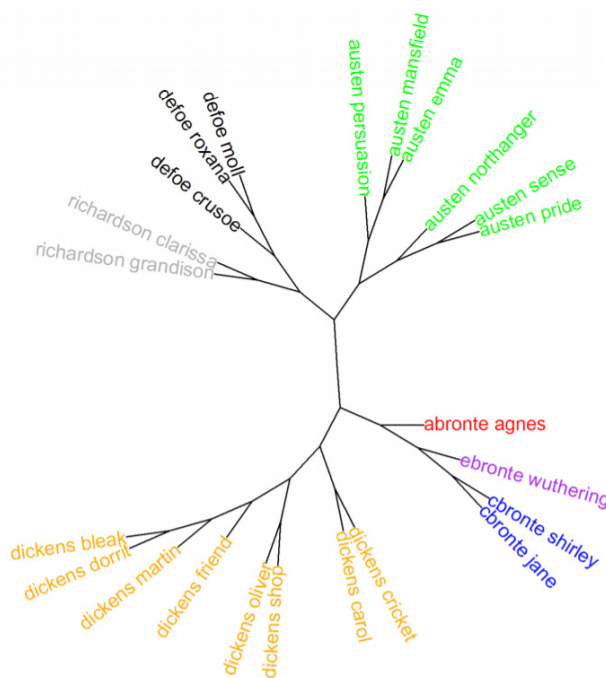
De la incidentul premierii lui Gabriel Chifu (Premiului Național de Poezie „Mihai Eminescu” – Opera Omnia pe anul 2014, G.F. fiind preferat în fața scriitorilor Mircea Cărtărescu, Liviu Ioan Stoiciu, Marta Petreu, Aurel Pantea, Ioan Moldovan, Lucian Vasiliu), lumea literară românească e mai scindată ca oricând. Și nu e vorba de scindarea firească, ba chiar necesară într-o colectivitate intelectuală, definită prin divergențe ideologice/estetice al căror fel de manifestare e totuși dialogul constructiv, dincolo de ironii, sarcasme sau malițiozități,

ci de una ce pare ireconciliabilă și distructivă.

Urmare a scandalului, mulți dintre tinerii membri ai USR au protestat și au demisionat, alții, alături de scriitori consacrați de mult timp, tot dintre contestatarii lui Gabriel Chifu și ai întregii „politici” a conducerii USR, au fost apoi dați afară din Uniune sub diferite pretexte, care nu au nimic a face cu calitatea operei lor. *România literară* și-a făcut un obicei din a-i certa pe toți cei care nu sunt de acord cu diverse acte ale conducerii USR. Contestatarii au dispărut din paginile *României literare* ca și când, dintr-o dată, tot ce scriu ar fi lipsit de valoare. Mulți se plâng că ar avea de suferit fie și pentru simpla exprimare de bine în legătură cu operele rebelilor. Situația este de un grotesc ce-i va lăsa perplexi pe urmași: e primit un om în uniunea de creație pentru valoarea operei, ceea ce-i va aduce la pensie și privilegii financiare, ca o recompensă a societății pentru plusul de valoare artistică sau culturală adus de operă, dar e dat afară pentru opinii „politice” contrare celor care o conduc vremelnice.

Ce-mi veni însă acum, când subiectul e demult răsuflat, să mă exprim în legătură cu el? Lehamitea de a vedea în continuare marginalizarea unor scriitori valoroși care s-au situat de partea contestatarilor. Lehamitea de a citi aproape zilnic înțepături, acuze și aluzii denigratoare și de o parte și de alta. Și transformarea USR-ului dintr-o asociație cu rolul de a căuta și promova

valoarea artistică sau culturală, în sens larg, într-un sindicat concentrat strict asupra obținerii ori conservării privilegiului pensiei mărite pentru toți cei care reușesc cumva să îndeplinească criteriile de admitere în Uniune. Pe cele formale și pe cele nonformale, desigur, între care se regăsește automat și criteriul fidelității/prieteniei față de conducerea centrală și față de cea locală. Este înfiorător numărul de nonvalori care se regăsesc în diferitele filiale din țară. Este înfiorător numărul de cereri imbecile ale unor mângălitore de a se scrie ceva de bine despre kilele de hârtie cu descriere CIP, pentru a îndeplini criteriile admiterii în USR. De obicei sunt ignorați, refuzați de criticii valoroși, dar îi găsim cumva pe alții dispuși să spună ceva de bine. Rezultatul e o societate tot mai confuză și un USR tot mai dispus la primirea adulterilor și la blamarea celorlalți. Acesta și este motivul pentru care cred că e momentul în care criticii să-și îndrepte atenția și înspre mediocritate, pentru a o dezvălui. Apare undeva un nou membru despre care X crede că n-ar merita statutul, atunci X s-o spună cu argumente, altfel, prin ignoranță, consolidează legitimarea unei nonvalori. Cred că Gabriel Chifu n-ar fi primit premiul bucluș dac vreunul dintre cei nemulțumiți ar fi scris ante factum un studiu credibil prin care să releve minusurile operei. Când armele sunt principii axiologice explicitate și aplicate, conflictul asigură un climat cultural sănătos. În absența lor, cred că rămâne ce avem acum. (C. C.)



Consensus Tree English Novels

Vasile IGNA**Regele melancolic**

Tot lui Liviu Suhar

Închideți-mă, rogu-vă-ntr-un loc,
m-am săturat de tot umblat prin lume
ca om de bază-ntr-al culturii joc,
cu-nsărcinări de rang înalt, anume.
Mi-e dor de un ospăț moroșenesc
în Ardusat, sau Sighet sau Vișeu,
cu oameni simpli care îndrăgesc
armele albe, dacă dau de greu.

Lehamite îmi este, chiar adâncă,
de naufragiați în bibliotecă,
de cel ce în provincii cărturar
se crede dacă scrie un ziar.

Milă de ei nu am, la fel nici voi
să nu aveți văzându-i printre noi.

Sunt călăuze oarbe pentru mulți,
nici un folos nu ai dacă-i ascuți,
ce să ascuți (habar n-au ce să spună)
lumină neagră-n jurul lor adună,
locuri pustii rămân în urma lor
și patimi vinovate, care dor.

Teamă nu mi-e, nici milă, cum spuneam,
am vrut să-i înțeleg, dar încă am
senzația că ei
năpăstuiți au fost de zei,
crescuți au fost în starea de urgență
și n-aveau cum să iasă-n evidență.

Mi-e somn, deja e ora morilor de vânt,
o, Doamne, timpul cum ne pedepsește,
dar nu mă culc, mi-e ora-nchiderii-n poeme,
despre un rege melancolic niște teme
mai am de scris, muza le pregătește
și, Dragă Liviu, de nu fi-vor rele,
ți le trimit să faci picturi după ele!

în lectura lui Lucian PERȚA