

Ion MUREȘAN

Poem cu tractor

Astă noapte am visat un vis pentru care nu am studii: am visat că sunt tractorist, dar eu nu am făcut niciodată școala de tractoriști.

Speriat, căci eram totuși la volan fără carnet de tractorist, cu motorul pornit, duduind, cu plugul cu trei brăzdare înfipt la mijlocul ogorului, am întors cheia în contact și am oprit motorul. Am coborât din pat, am privit în oglindă și m-am văzut: un copil de vreo șase ani, în pantalonii scurți, cu o mică pufoaică pe umeri, cu picioarele subțiri pătate de motorină și vaselină, ținând în mână cheia de contact a tractorului (cheia ca un penis mic și argintiu). Nu era țipenie de om pe tot ogorul. La urma-urmei, mi-am zis, tractorul este ușor de condus, că doar cel de la volan îi vede mereu roțile din față. Așa că nu-mi mai trebuie școală de tractoriști – mi-am mai zis. Am vrut să urc din nou la volan, dar m-am lovit la genunchi de marginea patului de care era prinsă o tăbliță metalică pe care scria cu litere înclinate *UNIVERSAL 450*, iar pe tăblia de la capătul patului am văzut un medalion emailat cu o inscripție în relief: *UTOS* (adică *Uzina de Tractoare Orașul Stalin*). Aici, pentru câteva clipe visul „mi s-a rupt”. Apoi, brusc patul meu a început să trepideze, să mă zgâlțâie, să mă zdruncine. M-am trezit și am văzut că roata volantă prinsă pe partea dinspre fereastră a patului a început să se învâртеască cu viteză. Peste ea era trecută o curea lată de piele, o curea de transmisie, ce ieșea pe fereastră șuierând. Cureaua de piele ce pornea de la patul meu pune în mișcare o batoză, mare, cafenie și foarte zgomotoasă. M-am urcat pe pervazul ferestrei și am văzut că la noi în curte pe lângă batoză trebaluiau o mulțime de bărbați și femei cu pălării de paie pe cap: unii ridicau cu furcile snopi pe batoză, alții trăgeau paiele de la gura batozei, iar femeile legau sacii cu grâu. Mătușa mea, Tinuca, m-a zărit în geam și a strigat speriată: „Du-te, măi copile și dormi, căci somnul tău e motorul ce pune în mișcare tractorul și batoza. Du-te, rogu-te și dormi ca să putem termina de treierat măcar stogul acesta!”. Așa că am pus capul pe volan și am dormit ca să-i ajut pe oamenii aceia. După un timp m-a trezit mama. Ea și tata erau îmbrăcați în haine de duminică. „Te rugăm frumos să ne duci la biserică, căci e tare departe – a zis mama – și deja a tras clopotul de slujbă!” Am prins o remorcă albastră, nouă-nouță, la tractor, ei s-au urcat în remorcă, am băgat în viteză și am pornit spre biserică. Am oprit în fața bisericii. Popa a adus un scăunel cu covoraș țesut cu motive naționale, l-a pus lângă remorcă și i-a ajutat pe mama și pe tata să coboare. Consătenii adunați pe scările de piatră din fața bisericii m-au privit cu admirație. De sus i-am făcut preotului o plecăciune, aplecându-mă peste volan. Scurt mi-a fost momentul de răsfăț! Căci din spatele bisericii, de după un prun, ai apărut tu, Ana. Erai îmbrăcată într-o rochiță albă cu buline albastre. Stăteai, mândră, la manetele unui tractor uriaș, galben, cu șenile (Doamne ce mai duduia motorul puternic al tractorului tău, tractor *Kirov!*). Cu multă gingășie și pricepere ai condus tractorul tău mare, cu șenile, tot în fața bisericii. Popa a adus același scăunel cu covoraș țesut cu motive naționale și i-a ajutat și pe părinții tăi să coboare dintr-o remorcă roșie, nouă nouță. Toate privirile m-au părăsit. Acum tu erai în centrul atenției. Umilit și nervos am pornit tractorul meu *Universal 450* cu plăcuță de *UTOS* (Uzinele de Tractoare Orașul Stalin) și ocolind casa parohială, am coborât pe uliță, iar când am ajuns în fața casei mele am adormit la volan. Cum nu am nici acum carnet de tractorist, povestesc visul acesta numai oamenilor în care am mare încredere.

Ana BLANDIANA



Sora Maria de la Providenza

Sora Maria de la Providenza a fost la început o poveste. O poveste pe care ne-a spus-o pictorul Eugen Drăguțescu în timp ce mâncam, în apartamentul lui din apropiere de Piazza del Popolo, niște enormi ardei umpluți, făcuți de poetul Ion Sofia Manolescu, care ni-i și servea cu un prosop legat peste pantaloni pe post de șort de bucătărie. Era o atmosferă de prietenie veselă, cu inima ușoară, ca de elevi în vacanță, deși între noi și amfitrion era o diferență de vârstă de cel puțin un sfert de secol. Dar empatia și senzația că suntem făcuți din aceeași făină și ne simțeam bine împreună fuseseră atât de spontane, încât aveam senzația că ne cunoșteam de o viață. De fapt, Ion Sofia Manolescu, pentru prima oară în străinătate, era musafirul fostului coleg de liceu, în casa căruia, în lipsa soției suedeze a acestuia, plecată pentru câteva săptămâni în țara de baștină, funcționa pe post de bucătar. În ceea ce ne privește, trebuia să îi predăm lui Eugen Drăguțescu o scrisoare din partea fratelui său bolnav de la București, urmând să ne întoarcem cu medicamentele cerute prin ea. Îi telefonasem, deci, ca să-i predăm mesajul și fusesem invitați la masă cu bucurie și cu precizarea că nu vom fi singuri, ci că ne vom întâlni cu un coleg. Un coleg a cărui voce nu o recunoșteam deși îi auzeam strigătele prietenești la auzul numelor noastre.

De poetul Ion Sofia Manolescu, agronom de profesie și autorul unui extraordinar poem care făcuse senzație „Între mine, omul, și voi, cartofii“, ne lega o simpatie reală și un fel de solidaritate care se stabilise, în pofida diferențelor de vârstă, pe baza unor afinități electice greu de definit doar prin admirația literară pe care i-o purtam, sfidători față de standardele lumii literare.

Pentru că agronomul care a continuat să muncească pe câmp până la ieșirea la pensie, venind în București rar și timid, intrând în restaurantul Casei Scriitorilor recules ca într-o biserică, făcea parte dintre acei rari oameni pe care modestia îi împiedică nu numai

să fie recunoscuți la adevărata valoare de ceilalți, ci chiar să se descopere ei înșiși. Nu suferea de lipsa de recunoaștere a lumii literare, dimpotrivă, avea un fel de veselie copilărească, expresie a unei bunătați aproape ciudate, fără motiv și scop și fără să fie conștient de ea. De altfel, bunăitatea părea să fie și trăsătura de unire cu fostul său coleg de liceu, ilustratorul Enciclopediei Italiene, despre care se spunea că are casa plină în permanență de români.

Poetul se învățea în jurul mesei cu cratița din care încerca să plaseze încă un ardei în farfuriile încă pline, ceea ce declanșa hohote unanime de râs, iar refuzul nostru îl făcea să intre în rolul artistului jignit că nu îi este prețuită opera.

- Râdeți voi, râdeți, Harapi Albi, dar nu vă gândiți ce rău o să vă pară când vă va fi foame că ați refuzat bunătațe de mâncare făcută cu dragoste, din toată inima...

Era destul să ne gândim la salamul de Sibiu și la brânza topită pe care le mâncam și aveam să le mai mâncăm și la prânz și seara încă o lună de aici înainte ca să îi dăm dreptate, ceea ce nu însemna că eram în stare să mai acceptăm încă un ardei umplut. Și, în hazul general, am povestit plină de mândrie operațiunea pachetelor trimise la *poste restante*, pe care tocmai o încheiasem cu o zi înainte. Iar succesul povestirii mele a avut darul să declanșeze nostalgia și amintirile lui Eugen Drăguțescu care a început să spună la rândul lui povestea Sorei Maria de la Providenza.

„Eram la Assisi, tânăr, căsătorit de mai puțin de un an, cu un copil abia născut și aproape fără mijloace de subzistență. Spun „aproape“ pentru că din când în când primeam câte o comandă de portret mai ales de copil sau câte o mică restaurare la mănăstire. Așa am cunoscut-o pe Sora Maria de la Providenza care avea, cred, vreo 20 de ani pe atunci și lucra la bucătărie. Ea a fost cea care a aflat că sunt român.

Odată, după ce terminasem ce aveam de făcut și fusesem trimis, înainte de a pleca, să mănânc în trapeză, în timp ce îmi umplea cu vârf o farfurie de minestrone, m-a întrebat cu voce mică, nesigură, aproape vinovată:

- Posso parlare romeno?

- Sigura că da, i-am răspuns în românește surprins și așteptând să spună și ea un cuvânt românesc.

Dar pentru că nu spunea nimic, ca și cum de emoție i-ar fi pierit glasul, am adăugat ca să spun ceva: De unde sunteți?

Nu era încă ora cinei și în trapeza spațioasă cu mese lungi și bănci așezate de o parte și de alta eram singuri.

- Doamne, măicuța mea, a spus călugărița și s-a oprit trăgând adânc aer în piept, mulțumescu-ți ție Isuse, a adăugat și s-a oprit din nou ca și cum n-ar fi putut și vorbi și respira în același timp. Dar în secunda

următoare a izbucnit în plâns și a început să vorbească repede, aproape încălecând cuvintele care reușeau să scape printre hohotele ce nu puteau împiedica ochii din care îi curgeau șuvoaie de lacrimi să zâmbească fericiți. Se așezase lângă mine pe bancă plângând, răspunzând întrebării mele și mulțumind Fecioarei Maria că i-a ascultat rugăciunile și aude iar vorbă românească. Apoi a început să povestească.

Era dintr-o familie de țărani săraci din Mircești, din acea zonă a Moldovei vizitată de călugări franciscani încă din timpul lui Alexandru cel Bun și, devenită catolică, fusese aleasă împreună cu alte câteva adolescente să fie duse la una dintre cele mai vestite mănăstiri din Italia. Avea ceva mai mult de 15 ani și era cea mai mare dintre cei 8 frați (6 fete și 2 băieți). Nu ieșise niciodată din sat, nu știa unde e Italia și nici ce înseamnă de fapt viața de mănăstire. A mers întâi în căruțe, apoi cu poștalionul, apoi li s-a spus că vor fi suite în tren. Nu știa ce înseamnă *tren* și nici nu avea cum să-și închipuie că așa ceva există pe pământ. Când a dat cu ochii de el a crezut că vede monstrul Apocalipsei. A împietrit de spaimă și când a fost băgată cu forța în burta lui de fier nu s-a îndoit că i-a sunat ceasul. Dar nu era decât începutul. Restul povestirii, pe care avea s-o reia cu noi și noi amănunte de-a lungul prieteniei noastre, era descrierea acestei călătorii care a durat mai multe zile și care era singurul lucru cu adevărat important care *i se întâmplase* Sorei Maria de la Providenza în cursul vieții sale. O ascultam nevenindu-mi să cred că acea povestire, cu vorbe țărănești din fundul Moldovei, într-o limbă veche, cu accent moale și legănat, era spusă de o călugăriță în impecabilul costum al ordinului ei francez de la Assisi și, privind-o, încercam să mi-o imaginez în ia și catrințele junei Rodica, din satul lui Alecsandri. Cele două înfățișări erau atât de incompatibile încât, după prima impresie de uimire amuzată, sentimentul care rămânea era un fel de compasiune neliniștitoare în fața singurății ei.

Mi s-a părut că tot ce puteam să fac pentru ea era să îi povestesc și eu despre mine, despre soție, copil, pictură, sărăcie, dor de părinți. I-am mulțumit pentru minestrone și am simțit că întâlnirea fusese ca o descărcare care ne-a făcut bine amândurora. I-am promis că o mai caut când voi mai veni să lucrez la abație și i-am dat și ei adresa noastră. Se făcuse târziu, trapeza începea să se umple de siluetele albe și negre ale călugărițelor. Țin minte că de la ușă am mai întors capul să îi fac un semn, dar n-am mai găsit-o în mulțimea ca un stol de rândunele printre care știam că una este din satul lui Vasile Alecsandri. Venea la noi cât putea de des, îi plăcea să se joace și chiar să-l îngrijească pe băiatul nostru care abia începea să umble, se împrietenise cu soția mea suedeză cu care

vorbea în italiană sau franceză, pentru că ordinul căruia îi aparținea, deși stabilit la Assisi, era francez. Cu mine vorbea, bineînțeles, românește și era ceva nu numai straniu, ci și tulburător, ducându-mă cu gândul la misterele ființei, felul în care italiana și franceza, limbi învățate în forma lor literară, le vorbea cu eleganță aproape intelectuală, în timp ce românește vorbea țărănește și dialectal, ca o țărancă, ceea ce, de fapt, și era. O ascultam fascinat vorbind cu soția mea, mirându-mă în ce măsură formele culte ale limbilor străine reușeau să o travestească, să o transforme în două ființe de existența cărora numai eu eram conștient.

Cum, de câte ori venea la noi, venea încărcată de tot felul de bunătăți, ne aducea sticle cu lapte și dulciuri pentru copil, câte o bucată de brânză sau de carne, câte un pachet de unt, ceea ce, trebuie să recunosc, în situația în care eram reprezentau adevărate daruri, nu am putut să nu tragem concluzia, care se impunea de la sine, că totul provenea din bucătăria abației, unde Sora Maria de la Providenza lucra. N-a fost ușor să ne hotărâm s-o oprim și pentru că ne era frică să n-o jignim și pentru că ele reprezentau pentru noi aproape o salvare.

Felul în care apărea iradiind de prietenie și de bucuria faptei bune pe care o făcea, cu obraji de față de la țară îmbujorați de alergătură, decupați de linia albă, subțire a veșmântului călugăresc, ne înduioșa pe amândoi, iar eu nu mă puteam împiedica să mi-o închipui la fel de încărcată și de grăbită, ducând merinde secerătorilor la câmp. Într-o zi mi-am strâns curajul, cu speranța că voi găsi un ton potrivit, și i-am spus:

- Sora Maria, așa nu mai poți continua, știu că o faci din dragoste și din bunătate, știm că fără ceea ce ai făcut pentru noi ne-ar fi fost mult mai greu, dar în același timp știm că toate aceste bunătăți pe care ni le aduci nouă le iei de la abație fără să știe nimeni și cine știe ce ar fi dacă ar afla. Nu mai putem accepta să îți încarci sufletul cu asemenea păcat ca să ne ajuți pe noi. Chiar dacă Dumnezeu sunt convins că nu te judecă, pentru că el nu judecă niciodată iubirea și bunătatea, superiorii Dumitale te-ar judeca și nu ai dreptul să-ți calci jurământul de ascultare și de supunere.

Nu-mi venea să cred că am reușit să duc până la capăt ceea ce-mi propusesem să-i spun, deși mi se rupea inima și mi se îneca vocea.

Sora Maria mă asculta cu capul plecat, aproape că nu îi vedeam fața și am știut că plângea doar pentru că pe veșmântul negru în poală am văzut câteva pete ude de lacrimi. M-a cuprins o sfâșietoare rușine, n-am știut ce să mai spun și aș fi dat orice să nu fi spus nimic. Ea s-a ridicat, și-a luat pe braț coșul pe care îl descărcase înainte și, fără să spună nimic, s-a îndreptat spre ușă.

- Maria, a strigat-o soția mea și a vrut s-o oprească, dar călugărița s-a ferit din calea ei și și-a continuat drumul. Copilul, care de câte ori o vedea scotea țipete de bucurie, a început, ca și când ar fi înțeles despre ce e vorba, să plângă, iar noi nu eram departe de a face același lucru.

În următoarele zile Sora Maria de la Providenza nu a mai venit. Absența ei lăsa peste noi o umbră care ne apăsa pentru că noi o produseseam. Ne părea rău că o jignisem și o făcusem să sufere. Apoi a început să vină din nou ca și înainte, dar fără să aducă nimic. Am răsuflat ușurați. Era un semn că înțelesese și nu se supărase chiar dacă o mică tristețe îi făcea zâmbetul mai neclar. Singurele momente penibile erau când, ca și înainte, cel mic întindea mâinile spre ea râzând cu gura până la urechi și cerându-i ciocolată. Cred că a trecut astfel o lună și începusem să uităm toată povestea când, într-o bună zi, a apărut radioasă abia respirând sub povara de coșuri, plase, pungi și bidonașe.

- Sora Maria, am exclamat eu, luat de pe picioare, credeam că ne-am înțeles. Ce-ar zice Padre Mateo să te vadă? Nu te gândești că faci un păcat?

Dar, spre surprinderea mea, Sora Maria nu numai că nu a fost impresionată de spusele mele, ci a început să râdă copilărește, puțin șmecherește chiar.

- Nu e păcat dacă îl mărturisești. Și pentru că vedea că nu înțeleg:

- M-am spovedit. Am spus tot, mi-am cerut iertare și Padre a spus „Bine ai făcut. Tot ce e făcut din dragoste e bine“. Atunci pot să le mai duc?, am întrebat eu cu suflul la gură. „Poți să le mai duci“, mi-a spus Padre și m-a binecuvântat.

Asta era Sora Maria de la Providenza, a încheiat Eugen Drăguțescu. De fapt, nu era, ci este. Dacă ajungeți la Assisi, s-o căutați neapărat să o cunoașteți. O să vedeți cum se va bucura. Veți face o faptă bună și veți rămâne cu un mare câștig: de câte ori vi se va întâmpla să fiți dezamăgiți de oameni, vă veți putea aduce aminte că există în lume și oameni buni.“

Cu o asemenea prezentare aveam toate șansele ca, atunci când am ajuns la Assisi, înarmați cu adresa abației, precedați de un telefon al lui Eugen Drăguțescu - să ne aștepte o deziluzie. Realitatea nu reușește de obicei să țină pasul cu amintirile nostalgice. De data aceasta însă nu am coborât spre realitate dinspre niște amintiri, ci am fost obligați să urcăm dinspre nostalgie spre realitate.

Între personajul din povestirea lui Eugen Drăguțescu și cel pe care l-am întâlnit noi trecuseră aproape 50 de ani. Sora Maria de la Providenza era o bătrânică mică de statură, aproape rotundă, cu obraji roșii, ieșind din voalurile negre tivite cu alb într-un fel surprinzător, așa cum ochii înconjurați de razele mărunte și minuțioase ale ridurilor păreau totuși,

oricât de neașteptat, ai unui copil. Când am sunat la poarta abației, a venit să ne deschidă chiar ea, ca și cum ar fi stat să pândească momentul când sosim ca să ne ducă direct în chilia ei, unde ne-a și explicat că vom locui. Nu ne așteptasem la asta, dar nici nu știam cum să reacționăm, era, evident, totul pregătit. Pe masă erau așezate un coșuleț cu mandarine, o farfurioară cu prăjituri și niște șervețele, iar Sora Maria se învârtea emoționată, netezind cuvertura, așezând micul scaun al încăperii mai aproape de masă.

- *Non ho avuto ospiti da molto tempo... Depuis des années...* murmura ca și cum ar fi vorbit singură sau ca și cum n-ar fi îndrăznit să ni se adreseze direct. Sfânta Fecioară o să-l răsplătească pe Domnul Eugeniu că mi-a făcut așa o bucurie...

I-am explicat că nu vom sta decât două zile, cât să vedem Basilica lui San Francesco și frescele lui Giotto, dar că Drăguțescu ne vorbise atât de frumos despre ea încât am vrut s-o cunoaștem, să ne povestească și nouă cum a ajuns din Moldova la Roma.

- Maică măicuța mea, da' asta-i poveste lungă, n-o să vă ajungă două zile s-o ascultați... și cuvintele moldovenești au rupt fără s-și dea seama plasa stânenelii. Dumnezeu și Domnul Eugenio v-or trimis să mai pot vorbi și eu în limba me, să nu mă uit di tăt... Că Domnul Eugenio îi cel mai bun om pe care mi l-o scos Dumnezeu în cale pe lumea asta, când eram mai singură și mai pierdută printre străini... *tellement jeune et autour de moi seulement des étrangers pour lesquelles les histoires de mon village et de ma famille ne signifiaient rien*. M-or învățat limbile lor și mi-or dat de toate, *molto meglio che a casa mia*, dar io simțeam că se uscă sufletul în mine dacă nu pot vorbi cu cineva. Și atunci La Vierge mi l-a trimis pe Dl. Eugenio, *poverello*, era tânăr, *un tout peut plus âgé que moi*, și slăbuț de-l bătea vântu' și avea două suflete de hrănit și n-avea nici un ajutor de niciunde, că meseria lui era să facă desene, dar nu i le cumpăra pe vremea aceea nimeni. Nu știu cum și când o venit el din România, că n-am avut curaj să-l întreb, da' era străin și pierdut în lume ca și mine. Și atunci am înțeles că Dumnezeu mi l-a scos în cale nu numai ca să mă ajute el pe mine, da' și ca să-l ajut io pe el, și că mi-o rânduit așa un rost pe pământ, să am grijă de trei suflete curate. Că aveau și un pruncuț care când mă vedea începea de bucurie să dea din mâini ca din aripi, de credeai că-i un *piccolo angelo*. Și-mi aduceam și eu aminte de frățiorii mei rămași acasă. Că noi am fost șase frați și eu eram mai mare și aveam grijă de cei mai mici, că mama era la strâns fânul, la săpat...

Se lăsase pe scaun și noi stăteam așezați alături pe marginea patului, privind-o, ca și cum am fi fost spectatorii unui *one woman show*. Ea avea însă aerul că vorbește singură, că își povestește ei înșiși povestea.

- Numa' o dată m-o supărat rău că mi-o spus că s-o gândit că ce fac eu nu-i bine, că nu-i îngăduit să iau de la mănăstire și să le duc lor, că-i păcat să-mi încalc jurământul și să mint ca să-i ajut pe ei și că să nu mai vin cu mâncare că-i ca și cum aș fura și el nu vrea să păcătuiesc pentru ei. M-am supărat rău că știam că n-are dreptate, că știam că Dumnezeu e bucuros când fac o faptă bună și o faptă bună nu poate fi păcat. Și m-am dus la Padre *e ho domandato confessarmi* și i-am spus tot și l-am întrebat dacă *c''était un peché* și el m-a binecuvântat și mi-a spus ca *posso continuare* și Dl. Eugenio n-a mai avut ce zice.

Am vrut s-o întrerupem, să-i spunem că știam întâmplarea de la Drăguțescu, dar nu eram siguri că n-ar fi fost o gafă.

- Dl. Drăguțescu ne-a spus să vă rugăm să ne povestiți cum ați ajuns în Italia, pentru că e cea mai extraordinară poveste pe care a auzit-o vreodată, i-am spus, știind că o să-i facem plăcere.

Extraordinar cu adevărat era că povestea ei - în care, în mod ciudat, nu mai amesteca limbile - nu era a unei femei de 70 de ani, chiar dacă stătea în fața noastră și vorbea cu mâinile în poală, ca o femeie bătrână. Povestea ei era o poveste spusă de un copil. Dar nu o amintire din copilărie văzută prin ochii copilului de atunci și spusă de un adult cu nostalgie sau tristețe, ci, pur și simplu, relatarea copilului de atunci care, în mod ciudat, își schimbase înfățișarea, dar nu și perspectiva asupra lucrurilor trăite, pe care timpul nu le estompase și nu le schimbase înțelesul. Prima concluzie care se impunea ascultătorului era că e vorba despre o călătorie inițiată, compusă din episoade simbolice, nu de un drum oarecare, oricât de neobișnuit, petrecut în realitate. Faptul că singurul lucru pe care eroina îl știa era că pleacă definitiv, că nu se va mai întoarce niciodată contribuia, evident, la încărcătura întâmplărilor cu sensuri greu de înțeles. De fapt, cel mai greu de înțeles era faptul că un asemenea punct de pornire putea intra în mintea unui copil. Iar singura formă în care putea intra era cea fantastică, semănând cu un basm. Pornind din acest punct lucrurile se petreceau pe alt tărâm, poate chiar pe celălalt tărâm. Nu numai că singura lume pe care viitoarea Sora Maria de la Providenza o știa era satul ei, dar ea nu știa nici că în afară de această lume mai există altceva. Drumul de câteva zile în căruță până la Iași nu o înspăimântase pentru că treceau dintr-un sat într-altul și singura uimire era că satul lor nu e singur în lume. Dimpotrivă, putea spera că Italia, locul în care știa că trebuie să ajungă, e tot un sat ca al lor, dar undeva mai departe. Un eveniment al acestui drum a fost că au trecut pe lângă un târg de vite, o mulțime de oameni și de vaci și de cai, cât vedeai cu ochii. Fratele franciscan le-a întrebat, pe

cele trei fete alese din satul lor pe care le conducea, dacă au mai fost vreodată la târg și, cum nici una nu fusese, s-au oprit și au umblat prin îngrămădeala de oameni și dobitoace cu frică să nu se piardă. Nu mai văzuse niciodată atât de mulți oameni la un loc, care se mișcau, vorbeau, țipau și se certau, râdeau și păreau legați între ei și cu animalele lor ca într-un vârtej care se frământa, chiar dacă nu se mișca din loc, într-un fel neînțeles aproape amenințător. Când au ajuns iar la căruța trasă de caii lor care îi așteptau răbdători, s-a simțit acasă. Au ajuns apoi la Iași, unde a înțeles că lumea nu este numai mai mare decât credea ea, ci și cu totul și cu totul altfel. A văzut pentru prima oară case așezate peste alte case, două și chiar trei una peste alta, fără să înțeleagă de ce se înghesuiau când era destul loc pe pământ, și oameni de piatră și călăreți de fier suiți cu cai cu tot pe câte o ridicătură de piatră să poată fi văzuți de departe.

Apoi ne-a povestit cum a apărut un balaur de fier care scotea fum și înainta spre grupul lor. A vrut să o ia la fugă, dar fratele franciscan a prins-o de braț și i-a spus să nu se sperie, că vor intra în el și el îi va duce până în Italia.

Călătoria în burta monstrului, care a durat mai multe zile, a avut în relatare toate caracteristicile unei călătorii pe celălalt tărâm din basmele românești. Dar, în mod evident, această asemănare nu era una stilistică, ci o redare a ceea ce în realitate fusese o ieșire în irealitate cu tot ce o asemenea întâmplare poate avea terifiant și uimitor.

O ascultam și noi așa cum se ascultă basmele: cu fascinație și înduioșare. Deși am fi putut să-i fim copii, ne simțeam infinit mai adulți.

- Cum v-ați obișnuit mai târziu să călătoriți, când v-a trecut spaima? - am întrebat-o zâmbind ca să revenim la realitate.

- Cu ce să mă obișnuiesc?, îmi răspunse mirată, ca trezită din transă.

- Cu mijloacele de transport.

- Da' de ce să mă obișnuiesc?

- Ca să călătoriți. Cu ce plecați acum într-o călătorie de la Assisi?

- Nu am mai plecat niciodată într-o călătorie.

- Vreți să spuneți că după ce ați ajuns acum câteva zeci de ani la Assisi, n-ați mai plecat niciodată de aici?

- Nu. Niciodată. Dar de ce vă mirați așa? Unde să plec? Eu am venit aici să intru în mănăstire. Și am intrat.

- Ați intrat, dar n-ați mai ieșit niciodată?

- Am ieșit, pe vremuri mergeam la Domnul Eugenio, am mai fost la Basilica San Francesco, dar rar, că noi avem aici, în mănăstire, biserica noastră unde ne

rugăm. Acum am găsit niște copilași fără mamă *con soltando il nonno*, la care mă mai duc...

Nu mai era nimic de spus. Așa cum ne povestise Eugen Drăguțescu, într-o viață de om ei i se întâmplase un singur lucru, călătoria din Mircești la Assisi. Restul era sfințenie, dacă sfințenia este o lumină lină și inanalizabilă, o stare de absență a vieții, dăruită altora și umplând golul rămas cu o bunătate și o pace aproape copilărești.

I-am sărutat mâna zbârcită de detergenții spălării vaselor și i-am mulțumit că ne-a primit și ne-a lăsat să o cunoaștem. Apoi ne-am dus să vedem viața altui copil nematurizat de 800 de ani, *il poverello*, în frescele lui Giotto.

A doua zi, înainte de plecare, i-am dat câte o carte de vizită.

- Ce să fac cu ea? ne-a întrebat.

- Să ne căutați dacă vă veți hotărî vreodată să faceți drumul înapoi - i-am spus puțin în glumă, convinși că asta nu se va întâmpla niciodată.

Și totuși...

După douăzeci de ani, printre nenumăratele surprize de după '89, într-o bună zi, dis-de-dimineață, la o oră la care soneria lui nu poate anunța decât o greșeală sau o nenorocire, a sunat telefonul. Sora Maria de la Providenza sosise împreună cu nepoții din Mircești și ne aștepta în Gara de Nord. Uluită, nevenindu-mi să cred, m-am îmbrăcat repede și am fugit spre gară. Uitasem să stabilem un punct de întâlnire și căutam pur și simplu, în disperare, prin mulțime, un costum de călugăriță. Era, însă, frig, iar costumul de călugăriță era ascuns sub un fel de fulgarin sau loden lung peste care era învelită cu o broboadă de lână, ca țărâncile bătrâne. Ne-am recunoscut și ne-am îmbrățișat ca și cum prezența ei acolo, pe peronul Gării de Nord, proaspăt coborâtă dintr-un tren, ar fi fost cel mai firesc lucru. De fapt, la început am descoperit-o numai pe ea și, deși îmi spusese că e cu nepoții, n-am înțeles că grupul de tineri de diverse vârste care se strânsese în jurul nostru o însoțea. Erau bărbați și femei, băieți și fete și, înainte de a realiza cu adevărat situația și înainte de a-i întreba ceva, i-am luat acasă.

Numai când ne-am pus în mișcare am descoperit cât de mulți erau și că, în afară de mașina noastră, a trebuit să mai luăm două taxiuri. Erau înfrigurați, obosiți, călătoriseră noaptea, dar erau bine dispuși și, chiar dacă puțin intimidati, veseli ca într-o excursie. Doar Sora Maria de la Providenza, fără să fie tristă, avea un aer abulic și pierdut, poate chiar jenat. Era evident că se simțea pe celălalt tărâm, iar faptul că în deceniile care trecuseră între prima și a doua călătorie sensurile tărâmurilor se inversaseră nu făcea decât să agraveze situația.

Biletul i-l plătitese Domnul Drăguțescu, mi-a spus din prima clipă ca și când ar fi vrut să lămurească dintru început un mister care credea că mă tulbură. Și văzând că nu zic nimic, a adăugat ca să mă lămurească:

- Știți, eu n-am avut niciodată nici un ban ca nici n-aș fi avut ce să fac cu ei. Și, oricum, ar fi trebuit să-i dau la Maica Superioară... Da' acum, dacă a trebuit să vin, i-am scris lui Domnul Eugenio și cu bunătatea lui mi-o și luat biletu'...

- Dar cum v-ați hotărât să veniți, să ieșiți din mănăstire, din Assisi? Cum v-ați hotărât să vă suiți în tren? Sora Maria avea aerul că aștepta de mult această întrebare. Și părea speriată că trebuie să răspundă la ea. Și pentru că întârzia, a răspuns în locul ei un nepot, un bărbat voinic de vreo 40 de ani, tehnician zootehnist, îmi spusese în drumul dinspre gară.

- Păi s-a hotărât greu, da' am căutat-o noi după revoluție, că știam că avem o mătușă călugăriță în Italia, da' era așa, mai mult o poveste, o legendă. Că nimeni n-o cunoscuse, numai Buna, da' ea murise de mult și apoi nici nu era bine să ai rude în străinătate. Da' după revoluție or vinit iar frații franciscani și i-am întrebat pe ei și ne-au făcut rost de numele mănăstirii și al localității. Și acum nici nu ne mai era frică, așa că i-am scris și-am chemat-o să vină să ne cunoască. Că ea credea că e singură pe lume și aici avea o armată de nepoți pe care nici nu știa cum îi cheamă.

- 18, spuse Sora Maria aproape în șoaptă, cu un fel de mândrie rușinată.

- N-am înțeles, am spus eu.

- 18 nepoți, a repetat ea mai tare, ca și cum s-ar fi mirat singură.

I-am numărat ca să văd de câte cești am nevoie pentru ceai sau cafea.

- Sunt numai 10, am spus.

- Păi da, că nu i-am luat la drum și pe cei mai mici, restul sunt la Mircești, rase o tânără în blugi, tunsă foarte scurt și cu un aer sportiv și continuă amuzată: Cred că nu prea înțelegeți ce-i cu noi toți aici.

- Recunosc, am spus, în timp ce mă întorceam cu o tavă cu ceai, cafea, pâine cu unt și ce mai găsisem prin frigider.

Oricum, ceștile nu încăpuseră toate și fata s-a repezit să mă ajute, aducând și a doua tavă.

- Iertați-mă, n-am știut că o să am musafiri - și toată lumea izbucni într-un râs care păru să facă lucrurile mai simple.

- De fapt, chiar nu înțelegem, a spus Romi - care până atunci adusese scaune de prin alte camere și încerca să mă ajute la distribuirea ceștilor - și vocea lui a sunat mai serios decât ar fi trebuit. Ne-am bucurat atât de mult, ne-am mirat atât de mult când am văzut-o pe Sora Maria de la Providenza, că la început nici nu am observat că nu e singură.

- Nu s-au lăsat până n-au venit toți cu mine până la București să mă conducă la trenul direct că, după aia, la Roma or să mă aștepte frații franciscani să mă ducă acasă - a răspuns Sora Maria în care duioșia și chiar mândria nu reușeau să acopere cu totul un fond de uimire confuză, puțin rătăcită.

- Ați spus să mă ducă *acasă* și de venit, veniți tot de acasă. Cred că n-a fost ușor să vă hotărâți să vedeți cele două capete ale drumului, i-am spus eu cu blândețe, în timp ce simțeam că în curând o să încep să plâng. Dumnezeu v-a dat o mare putere să vă întoarceți dintr-o lume într-alta și să vă păzească să nu cădeți între lumi.

- Nu știu dacă a fost putere sau slăbiciune, că n-am fost în stare să zic *nu* la chemările copiilorăștia care m-au căutat, umblând să mă găsească, măcar că nu veniseră pe lume când eu am plecat și atâta mi-or scris și mi-or spus că m-așteaptă să ne cunoaștem, că suntem din același neam, că să vin să-mi cunosc familia, încât mi-au topit inima și m-am întrebat dacă nu cumva am păcătuit că atâția și atâția ani eu nu mă mai gândisem la locul în care venisem pe pământ și la ei toți, că nici nu știam că există. Și l-am întrebat și pe Domnul Eugenio el ce crede, să mă duc, oare nu e păcat să mă las ispitită și să mă întorc pe urmele pașilor mei, când am știut de la început că am plecat de tot și Domnul Eugenio mi-a spus că nu-i păcat, că e mai mare păcat să îți negi rădăcinile, să nu-ți mai aduci aminte de ai tăi și, chiar înainte de a ști eu ce să fac, mi-o cumpărat și mi-o trimis biletul. Și atunci mi-am zis c-o hotărât Dumnezeu în locul meu și-am cerut aprobare de la Maica Superioară care n-o mai putut de mirare, dar n-o zis *nu* și m-or dus și m-or suit a doua oară în viață în tren.

Spusese ultimele cuvinte cu o mică ironie, zâmbind.

Și mie mi-a trecut prin minte că Sora Maria devenise, de când n-am mai văzut-o, o persoană adultă.

- Și cum a fost la Mircești? am schimbat vorba, curioasă de răspuns. Îi întrebam pe toți, dar aș fi vrut să-mi răspundă ea.

- A fost foarte bine, au dat să răspundă mai mulți dintre oaspeții mei. Și apoi, unul care părea un om mai simplu și ceva mai matur decât ceilalți a continuat:

- A fost pe rând în ospetie în toate casele familiei noastre, ne-a cunoscut pe toți, i-am făcut și o listă cu numele noastre să-și aducă aminte, să nu ne uite, am făcut poze și o să i le trimitem și-o să ținem și noi să le punem pe perete, să țină minte și copiii noștri că din familia noastră o ieșit o călugăriță. Și-am rugat-o să ne povestească despre viața ei de când a plecat de acasă și ea ne-a povestit drumul de la Mircești până la Assisi, în căruță, în tren...

- Și a fost la biserica nouă, pe care n-o știa - a continuat un altul, ca într-o piesă de teatru minimalistă

- și părintele franciscan a primit-o cu cinste și a pus un genunchi în pământ în fața ei și Sora Maria a început să plângă și am condus-o plângând, cu părintele în frunte, până la mormântul mamei, unde ne-am oprit și ea s-a oprit din plâns și s-a uitat de jur împrejur ca și cum s-ar fi trezit din somn sau ca și când n-ar fi știut cum a ajuns acolo. Și a îngenunchiat și noi am crezut că vrea să se roage singură. Ne-am dat mai la o parte când ne-am dat seama că nu se ruga, ci începuse să smulgă buruienile de pe mormânt, în timp ce noi ne uitam cum alte morminte erau îngrijite, cu flori și lumânări puse în candelapărate de vânt și ni s-a făcut rușine de paragina celui mormânt care spunea totul despre cum plecase, cum nu se mai întorsese, cum noi uitasem de ea. Și ne-am bucurat c-am reușit s-o convingem să vină, să-și descopere satul, să-l recunoască...

- N-am recunoscut nimic, s-a auzit vocea Sorei Maria neșovăitoare în liniștea care s-a lăsat. Totul e altfel, totul s-a schimbat sau poate eu nu mai țineam minte bine. Și nici pe mine nu m-a recunoscut nimeni, pentru că nu mai exista nimeni care să mă fi cunoscut înainte. Au fost toți așa buni cu mine și uite cum s-au obosit să vină cu mine până la București și mi-au împlinit visul să am cu cine vorbi românește și o săptămână întreagă am vorbit numai românește și mi-am adus aminte vorbe din copilărie pe care credeam că le uitasem. Și Domnul Eugen a fost bun cu mine că m-a ajutat să vin să-mi cunosc nepoții la care nu mă gândisem niciodată c-ar putea să existe. Am 18 nepoți și o listă cu numele lor ca să nu le uit, chiar dacă n-o să-i mai văd niciodată.

- Venim noi să vă vedem, s-au auzit mai multe voci protestând intimidat.

Dar ca și cum n-ar fi fost întreruptă, Sora Maria a continuat:

- Dar de recunoscut n-aveam ce să recunosc. E un alt sat, o altă țară și eu n-o știam nici pe cea dinainte... Acum, după ce mă întorc la mine în chilie, o să mă rog și o să mă gândesc la două țări fără să le cunosc pe nici una...

S-a ridicat de pe scaun și ne-am ridicat cu toții. Tinerii păreau descumpăniți, fără nimic din dispoziția festivă cu care veniseră. În ceea ce ne privea, înțelesesem tot ce spusese, chiar dacă nimic nu putea fi rostit de Sora Maria de la Providenza pe care o cunoscusem noi. Adolescenta de la Mircești, care rămăsese vie decenii întregi în călugărița franceză de la Assisi, se întorsese nu în țară, ci în timp și timpul căzuse peste ea acoperind-o ca o cenușă. Aș fi vrut s-o întreb dacă știe basmul „Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte“, dar n-am mai avut timp.

- Mă așteaptă trenul, a spus zâmbind, cu o mică ironie ca o concluzie pentru ea însăși.

Petru Cimpoeșu



Interludii (IV)

Uneori am impresia că îți scriu doar pentru a-mi citi trecutul. Dar cuvintele au niște pleoape care clipească pe neașteptate, rămânând apoi închise; tăcute, se duc pe alt drum. Și atunci, eu însumi orbesc printre ele căutându-le înțelesul, neînstare să-mi aflu locul de întâlnire cu cel despre care îți scriu. Pare că viața lui, alcătuită dintr-un șir de gesturi adesea lipsite de sens, îl căuta și nu îl găsea. De multe ori, gândindu-mă la anii aceia, mi se pare că tocmai eu lipsesc din peisaj. Se întâmplă câteodată ca într-o familie de muți să se nască un copil care aude și poate vorbi. Îmi imaginez că eu însumi aș fi acela, doar că nu părinții mei sunt muți, ci un anumit crâmpet din trecut, în care altcineva mi-a luat locul. Orice l-aș întreba, el nu mă aude, iar pe de altă parte, oricâte semne mi-ar trimite, nu le înțeleg, și din spațiul gol dintre noi se ivește pe nesimțite un fel de inadecvare în raport cu mine însumi. Încercând să ghicesc câte ceva din șirul de semne vehemente, dar mute, prin care încercă să ajungă la mine, mă împotmolesc de fiecare dată în aceeași poveste a unei vieți mereu amânate, pe care el o rezuma eroic în formula: trece și asta. Fiindcă astfel trăiam cu toții pe atunci, așteptând să treacă și asta. Îmi permit să presupun că este unul din motivele pentru care așa-zișii nostalgici ai regimului comunist repudiază cu atâta virulență prezentul. Pe de o parte, nu sunt pregătiți să-i facă față, din cauza reflexelor generate de viața lor diminuată de atunci. Pe de altă parte, își dau seama că cineva i-a păcălit. Încămenșiți ani la rând într-o așteptare fără orizont, ce părea că nu se va sfârși niciodată.

Nu e cazul să-ți spun, cel mult să-ți amintesc. Și, într-o oarecare măsură, să mă justific, pentru că de fapt am trăit ani la rând într-un fel de rezervație. Ani întunecați, pentru care propaganda de partid utiliza metafore de un triumfalism ridicol, cea mai sfidătoare dintre ele fiind: Epoca de Aur. Aparent, eram un privilegiat. Nu trebuia să stau la cozile exasperant de lungi la care se vindeau un kilogram de zahăr și un litru de ulei de persoană. În blocul unde locuiam, situat în zona centrală a orașului, aveam tot timpul apă caldă, iar curentul electric se întrerupea mult mai rar decât în cartierele mărginașe. Nu eram nevoit să mă înghesui zi de zi în vreun autobuz supraaglomerat, ajungeam la școală în mai puțin de un sfert de oră, mergând pe jos, iar dacă trebuia să parcurg o distanță mai mare,

tovarășul Doltu de la Comitetul județean de partid îmi trimitea mașina lui de serviciu, cu șofer. Cel puțin în primii ani după ce am obținut catedra la liceul din Bacău, eram ținut la distanță de colegi și tratat cu un fel de precauție vinovată, ca un bolnav căruia nu trebuia să-i vorbești despre boala lui. În realitate, deși trăiam într-un fel de carantină, eram contaminat de crisparea și marasmul care pluteau în jurul meu ca un abur infect, iar jalnicele mele privilegii se răzbuiau într-un mod insidios în aspectele private ale vieții. În raport cu vâlcăreala celorlalți, mă simțeam un exclus, pentru că nu le împărtășeam preocupările. A cumpăra un kilogram de carne, un pachet de cafea adevărată sau, pentru femei, ocazia de a primi cadou un săpun de calitate deveneau veritabile aventuri existențiale, comentate apoi minute în șir, cu o însuflețire trivială și uneori cu invidie, în cancelarie. Iar eu nu înțelegeam cum astfel de subiecte pot prileji discuții atât de animate între niște oameni ce se pretindeau totuși intelectuali. Atâta mai lipsea, să le fi pus la îndoială statutul de intelectuali, bovarismul lor ar fi suferit un grav afront! Părea că singura lor rațiune de a fi era supraviețuirea, pentru care se arătau dispuși să plătească orice preț, și chiar îl plăteau, lăsându-se scoși la muncile agricole, participând conștiincios la acțiuni inutile, precum cele de Pregătire a Tineretului pentru Apărarea Patriei, sau laudând în ședințele de învățământ ideologic politica înțeleaptă a Partidului. După ce, cu jumătate de oră mai devreme, se lamentaseră că în cartierul lor s-a întrerupt de două zile apa curentă și, ca să aibă cu ce se spăla, trebuise să care cu găleata de la o pompă din spatele blocului – ditamai profesorii!... Strâns uniți în jurul Partidului, al Secretarului său general. În urmă cu câteva zile, Vorel mi-a atras atenția că formula asta propagandistică are și o componentă erotică. Partidul le pretindea în fiecare zi noi și noi dovezi de supunere și devotament, pe care ei le ofereau cu asupra de măsură. Nimeni nu era dispus să-și sacrifice cariera, viitorul său sau al copiilor, ba chiar și cel mai mărunț interes material, de dragul vreunui principiu mareț, dar abstract, de natură etică, să zicem. Dacă făceai pe deșteptul, începeau șicanele. De la o simplă atenționare din partea directorului sau a secretarului de partid, la aluzii străvezii în ședințele de cerc pedagogic, apoi inspecții insistente la ore, urmate de rapoarte negative și punerea în dezbatere a activității didactice, în cadrul biroului organizației de bază sau chiar al adunării generale. La sfârșitul anului școlar te trezeai cu un calificativ nesatisfăcător care îți pregătea transferul la o școală de rang inferior. Am dat un exemplu la întâmplare. "Eroi" care au apărut după căderea lui Ceaușescu, clamându-și suferința și făcându-și un merit din umilințele îndurate în perioada dictaturii, merită disprețuiți exact pentru umilințele la care au consimțit, din lașitate, din calcul egoist sau din prostie.

În ce mă privește, admit că beneficiai de un regim privilegiat, nu în sensul că, în timp ce alții trăiau în lipsuri, eu aș fi avut de toate – într-o măsură sau alta, anumite lipsuri ajungeau oricum până spre vârful ierarhiei sociale –, ci întrucât, grație protecției tale, eram scutit de tributul de duplicitate pe care colegii mei de cancelarie îl plăteau aproape zilnic și, decurgând de aici, de ura surdă și neputincioasă care le otrăvea zilele. Probabil că, în baza unui principiu al transferului, se considera că plătește tata

și pentru mine, așa că eram lăsat în pace. Era suficient dacă nu le cream probleme suplimentare – asta îmi spusese și tata, îndată după ce îmi luasem în primire postul: atâta te rog, să nu-mi creezi probleme! Nu-mi puteam permite să-l dezamăgesc încă o dată. Fiindcă trebuise să facă un efort destul de mare ca să mă aducă la acel liceu “de elită” sau mai degrabă pentru elitele locale – copii de activiști de partid, medici, directori de întreprinderi și instituții, primari comunali sau măcar șefi de magazine. Era liceul cu cele mai bune rezultate la olimpiade și cu cele mai mari procente de admiși la facultate, dar și la care se intra cel mai greu. Chiar dacă predam un obiect mai puțin însemnat, un pic din prestigiul “celui mai bun liceu din Bacău” mi se repartiza și mie. La început difuz și abia întrezărit, sentimentul că nimerisem într-o capcană a dobândit treptat conturul unei certitudini, pe măsură ce îmi dădeam seama că asta era cam tot ce viața îmi va oferi de aici încolo. Altădată, când îl însoțeam pe Lalele la partidele lui de poker, se întâmpla să văd ce cărți primește și era suficient ca să-mi dau seama că nu avea nicio șansă să câștige, indiferent ce cărți ar mai fi tras după aceea. Ca să nu văd cum pierde, ieșeam din cameră, iar el începuse să învețe din asta și, dacă vedea că plec, juca pe sume mici sau ieșea din joc. Cam în același fel, ceva îmi șoptea acum că tot ce mai puteam face era să limitez proporțiile eșecului. După ce mă scăpase de închisoare, crezând că mă protejează, sau pentru a se scuti pe sine însuși de alte neplăceri, tata mă condamnase la o reclusiune insidioasă și cu efecte perverse. Un loc cald, unde să respir la limita de jos a metabolismului, o buclă închisă al cărei traseu urma să-l parcurg cuminte zi de zi, eventual în vârful picioarelor, ca să nu deranjez. Dacă aș fi avut mintea de acum, poate mi-aș fi dat seama că pretențiile mele erau exagerate, dar la vârsta de atunci încă îmi mai imaginam că mă așteaptă un destin și mă socoteam îndreptățit să-i pretind să mă găsească.

Oamenii tineri au un mod grăbit și brutal de a se raporta la propria viață, iar nerăbdarea și lipsa de modestie a cerințelor îi conduc nu de puține ori la soluții iluzorii sau decizii iremediabil stupide. Să fi fost acestea motivele pentru care m-am căsătorit aproape la întâmplare? Ca și cum aș fi îndeplinit o formalitate... Poate că m-am întrebat o clipă ce interes ar fi putut avea domnișoara Popov să mă însoare. Sau poate că are dreptate Vorel: multe din deciziile pe care le atribuim rațiunii aparțin de fapt gonadelor. O dereglare a sistemului endocrin, o carență de vitamine sau consumul exagerat de cafea îi împinge pe unii bărbați să caute soluția vieții acolo unde nu e.

Acum mă gândesc că atitudinea lor față de mine, duplicitară și ipocrită, era în multe privințe asemănătoare atitudinii față de Partid. Pe de o parte, se străduiau să-mi câștige bunăvoința, știind cine era tata. Pe de altă parte, în lipsa mea, mă bârfeau și se mirau în gura mare cum de ajunseseam, atât de tânăr, la liceul lor – fără a le păsa dacă, după aceea, domnișoara Popov, turnătoarea oficială a liceului, venea la mine să-i părăscă. Cei mai mulți dintre colegii de cancelarie erau în vârstă, trecuți binișor de cincizeci de ani, în alte școli liceul nostru era poreclit “cimitirul de elefanți”. De exemplu, profesorul de istorie Filipescu, acum căzut în dizgrație, fusese, pe vremea lui Gheorghiu-Dej, secretar cu propaganda la Regiunea

Bacău. Iar domnișoara Popov, care fuma mult și mesteca mai tot timpul bomboane de mentosan, servise câțiva ani Partidul ca șefă la UTC, pentru ca în cele din urmă să ajungă profesoară de filosofie și socialism științific. Era cu doar vreo cinci ani mai în vârstă decât mine, dar mă trata ca o mamă. În cancelarie, atunci când lipsea, i se spunea domnișoara Popou, derivându-i-se malițios numele de familie, din cauza popoului ei impresionant, ale cărui pliuri de grăsime se revărsau generos peste marginile scaunului, când se așeza. Feriți-vă de domnișoara Popou! Sau: să nu te audă domnișoara Popou! Erau formule avertisment, mai curând în glumă, dacă te apuca să spui vreun banc cu tentă politică. Fiindcă știau că turnătoarea noastră – spuneau asta cu un pic de afecțiune – nu va ezita să te „încondeieze”. De altfel, ea însăși m-a prevenit, din momentul când m-a luat sub protecția ei – să nu te gândești la cine știe ce, mi-ești simpatic, atâta tot, fiindcă ai o privire de copil orfan –, să am grijă ce vorbesc, ca să nu fie nevoită să mă denunțe, fiindcă a semnat angajament la Securitate. Mai curând, un mod de a se proteja pe sine. Faptul că avea unele veleități literare se poate să fi contribuit la apropierea noastră. Publica uneori în ziarul Steagul Roșu poezii omagiale închinat Partidului și Conducătorului iubit, pe care, îmi va mărturisi după ce va căpăta mai multă încredere în mine, de fapt îl disprețuia. Nu ură, fiindcă ura e un elogiu, draguță. Nu știu nici acum dacă ar fi trebuit să o cred sau nu, dar teoria cu care se justifica, încercând să mă inițieze în lectura poeziilor ei, era că hipersecreția de epitete și mai cu seamă emfaza lor agresivă trebuiau citite într-o cheie inversă. Scria acele poezii pentru a le provoca scârbă cititorilor. Studiase temeinic, acasă deținea numeroase icoane vechi și o bogată bibliotecă de filosofie, am împrumutat de la ea cărți care la biblioteca publică nu se găseau sau erau trecute la fondul secret, totuși era dispusă la orice compromis moral, în măsură să-i aducă un cât de mărunț avantaj. Semnase angajamentul de colaborare cu Securitatea, apoi lăsase dinadins să se afle că e turnătoare, devenind un fel de agent dublu, căci, deconspirându-se, își rezilia mandatul.

De la domnișoara Popov am învățat ceea ce ea numea rezistența prin cinism. Fiindcă se considera mediocră – oricum, pe colegii de cancelarie îi trata de imbecili – iar cinismul este un alibi al mediocrității, draguță (ar trebui să-i spun asta și lui Vorel). Puterea celor mediocri, sau mai degrabă surogatul lor de putere, este cinismul, un fel de nechezol. Vezi și tu cât cinism e în jurul nostru! După ce mă întrebase cum de l-am citit pe Nietzsche și îi vorbisem puțin despre domnul Catană și domnul Nae, numai atât cât trebuia, căci între timp devenisem mai prudent, sau așa îmi plăcea să cred. Mai târziu, când am descoperit că locuiam în același cartier, m-a invitat la ea acasă, și într-o astfel de ocazie mi-a vorbit despre copilăria petrecută la un orfelinat, unde învățase de mică două lucruri fundamentale: cinismul și ateismul. Dobândise exact ce îi trebuia pentru a face carieră politică și o vreme chiar a progresat, ajungând șefa UTC-ului județean. Apoi se întâmplase ceva, cineva o denunțase! Nu-i plăcea să-și amintească și nu-mi vorbi despre natura aceluia denunț. Urmarea a fost că Partidul i-a cerut să-și pună viața în ordine și se mărite, trecuse de treizeci de ani, iar ea a refuzat. Asta a fost tot.

(Din „Scrisori către Taisia”)

Ion POP



Fragmente de jurnal (XIV)

9 decembrie [1975]

Lucru intens la *Transcrieri*, între dactilografiera unor pagini deja scrise și umplerea cu alte vorbe a spațiilor albe. Comentariul la *Priveliști-le* lui Fundoianu crește greu, deși am impresia că știu exact ce vreau să spun. Citesc paralel și din Philippide și-mi dau seama că nu mi-e foarte la îndemână să scriu despre el. Revederea *Aurul-ui sterp* mă decepționează și un sentiment de non-adeziune pune stăpânire pe mine: prea multă retorică, enorm spectacol zgomotos și alegorismul greu de suportat. Ici-colo câte un poem frumos, de deformări expresioniste sau de satanism decorativ, post-baudelairian.

Câteva vorbe pentru introducerea la carte, sub titlul probabil *Un fel de a transcrie*, ce ar lămurii pe scurt o atitudine și un unghi al interpretării poeziei. Critica definită ca *de-scriere* (dezarticulare necesară a întregului comentat, în vederea reconstrucției lui „geometrice”) și *trans-scriere* (= tocmai spațiul de dincolo de operă, al amintitei reconstrucții, plus jocul determinărilor externe, situarea istorico-literară, afirmarea „stilului” critic etc.).

Mi-ar plăcea să adaug la sumarul de până acum și două note despre *poezia ca joc* la Arghezi și Barbu. Să văd de voi avea idei și vreme. Ceva se anunță deja.

Terminat lectura cărții premiate a lui Ajar: redresare spre final. Remarcabilă mai ales moartea lentă a bătrânei evreice Rosa.

Fragmente din *Morale élémentaire* a lui Queneau, din care mi-ar plăcea să traduc câteva piese (din poemele în proză, căci celelalte sunt produse „OuLiPo”, foarte reușite de altfel, dar pline de subtilități sonore).

Pentru întâlnirea stabilită pentru astăzi la ora 3 cu Philippe Soupault, - lecturi, în ultimele zile, din toată opera: *Les champs magnétiques*, poemele apărute în '73 la Grasset (Am tradus deja câteva, într-o primă formă) și cele din colecția Seghers, răsfoire a *Ultimelor nopți din Paris*, citite în toamnă etc.

La ora trei sunt pe rue Chanez, la Porte d'Auteuil. Numărul 11 e al unui soi de hotel cam rece, cu o sală de așteptare în care mai multe fotolii adânci stau aliniate. Aștept și eu, căci portarul mă avertizează că „Monsieur Soupault n'aime pas qu'on monte chez lui... il préfère accueillir en bas, dans le salon”.

Apare, într-adevăr, după câteva minute, un domn de vreo șaptezeci de ani, în costum și cravată, ușor uzate (sau mi se pare). Îmi întinde mâna, dar nu văd nicio intenție de a mă invita sus. Vom discuta în două din fotoliile moi, deranjați de niște cucoane bavarde, bătrâne și ele, accentuând aerul de azil al locului, în timp ce Monsieur Soupault va fuma țigară după țigară, stingând chiștoacele în scrumiera de porțelan așezată jos pe ciment, pentru comoditate. Nu știam că a fost în România, încă de două ori, acum vreo zece ani. A vizitat Bucureștiul, Mamaia, mănăstirile, chiar Clujul. Întrebări și răspunsuri înregistrate, cu microfonul în mână. Anii suprarealismului, câte ceva despre Tzara, Brâncuși, Voronca, - și despre sine însuși. O oră trece repede, deși incomod. Nu sunt nemulțumit, însă nici foarte încântat, în ciuda amabilității aparente a personajului. A primi pe cineva în hol este totuși o treabă foarte franțuzească...

13 decembrie

Spațiul de câteva zile - ocupat din nou cu scrisul. Am terminat articolul despre Fundoianu și sunt pe încheiate cu recitirea lui Philippide. Versurile unui mare poet, îndeosebi în *Stânci fulgerate*. Mai apoi, până la *Monolog*, apar iarăși, din când în când, discursurile. Iar *Monologul* e magistral: ce oglindă teribilă a vremii noastre!

Gânduri de vacanță. Aștept viza germană, pe care ambasada noastră mi-o refuzase. Era foarte greu să-mi dea acea scrisoare însoțitoare, când aveam vechea aprobare a extinderii. „Scrieți la București! - și surâsul cinic-„binevoitor”.

Astăzi am lucrat toată după-amiaza și seara, luând note din Philippide. Dimineața, însă, mi-am îngăduit vizitarea a nu mai puțin de patru expoziții: la Muzeul de Artă Modernă, *25 de desene de Brâncuși*, - s-au gândit, totuși, la centenarul ce se apropie. Aceeași stare de sfințenie pe care am trăit-o de fiecare dată când

am trecut prin Atelier. Câteva fotografii ale Bătrânului sunt extraordinare, cu fața lui de țăran senin și înțelept lucrător al materiei. Desenele sunt de o dumnezeiască simplitate: studii pentru *Cocoș*, pentru *Socrate*, schițe pentru *Poartă*. Capete de femeie - una amintind de *Domnișoara Pogany*, de o spiritualizare extraordinară. Și două portrete ale lui Joyce, - unul, celebra spirală. Va trebui să caut, săptămâna viitoare, pe câțiva dintre admiratorii lui Brâncuși, pentru „mărturiile” promise *Tribunei*. Deja la cursul de joi, Gaëtan Picon mi-a promis să-mi spună câteva vorbe.

Expoziția Sonia Delaunay - lucruri în genere știute, dar și câteva manuscrise interesante de Tzara, Cendrars, plus fotografii.

La Grand Palais, Millet, cu celebrul *Angelus*, cu *Les Glaneuses*. Foarte atașante tablouri ca *Primăvara*, *Măgarul*, *Curcanii*, câteva dintre *Anotimpuri*. Multe desene ce au și replica în pictură sunt mai bune decât pe pânză. Gânduri la Grigorescu, privind ciobănițele și femeile torcând ale lui Millet.

Fabuloasă expoziția *Aurul sciților*, rusească. Un pieptene de aur traduce o întreagă istorie, și apoi acei corbi culcați și animalele fantastice sculptate cu o măiestrie absolut uluitoare.

Spre miezul nopții, omagiu, La France-Musique, lui Dinu Lipatti și Clara Haskil. Sunt fericiți și invadat de poezie.

28 decembrie

În sfârșit! Am bătut la mașină ultimul rând din *Transcrieri* și sumarul cu cele optsprezece titluri, și prima pagină! La capătul drumului, îmi dau seama că singura adevărată satisfacție e de natură fizică: m-am eliberat de o *povară*. Se șterge sunetul monoton al mașinii de scris, se ordonează cărțile de pe masă, dispar notele și paginile scrise neglijent. Pot, adică, respira în voie. Nimic, sau aproape nimic, din plăcerea pe care o simt când închei un poem. Dimpotrivă, cumplită senzație de inutilitate și repetiții parazitare. Renunț la ideea inițială de a așeza în fruntea volumului câteva pagini ce trebuiau să se intituleze *Un fel de a transcrie*: cea mai scurtă definiție a criticii literare. Exercițiul critic, mai ales în cazul poeziei, - ca „scriere pe curat!”, geometrizare a tulburării poetului, schematizare inevitabilă. Dar și critica-trans-scriere, spațiu al reverberației sensurilor prime ale poemului, mediul lui de „refracție”, confruntarea cu timpul, cu istoria; receptarea și diferențele de interpretare. Și așa mai departe. Încă o dată mă gândesc cât de tristă meserie e aceasta, și cât de lipsită de *durată*. Și singura salvare, *scrierea poeziei*, cât de adânc inhibată de goana după

„comentarii”, pe care o trăiesc. Mi-e dor de o lectură simplă, foarte clasică, unde să se înece toate schemele complicate ale speculațiilor zilei. Însă știu că, inert, voi continua încă mult să înaintez pe același drum.

Se încheie și anul, cu un adaos, așadar, de „eseuri”: Pillat, Fundoianu, Philippide, Arghezi („ipostaze ale jocului”), și copierea benzii cu interviul lui Soupault. Pentru destindere, - câteva traduceri din acest poet - vreo patru-cinci - texte de mici dimensiuni.

A trecut și Crăciunul (seara la familia Baconsky), ziua la Notre-Dame și la Théâtre de l'Atelier, la spectacolul *L'Homme aux valises* de Ionesco, nu ieșit din comun. Și cantități de felițări, în toate direcțiile, mai ales în țară. Mă întreb, tot scriind formule, dacă are rost, într-adevăr, să-i oblig pe „prieteni” să cheltuiască cei vreo trei lei ai răspunsului. Și fac planuri de evadare din Paris: viza nemțească vine prea târziu, - deci să fugim în Bretania!

30 decembrie-3 ianuarie

Am pus la poștă interviul cu Philippe Soupault, pentru *Tribuna*. Pot pleca liniștit, uitând de încordarea nervoasă a săptămânilor din urmă. La Gare de Montparnasse, iau un bilet pentru Nantes. Trei ore de călătorie, ziua e însorită peste colinele blânde. Chartres - și mi-ar veni să cobor, să mai văd o dată catedrala aceea ca o imensă piață cosmică prin care treci, oricum, singur de tot, uituc de lumea din afară, aducându-ți aminte că mai există și altceva, adică *tu*, cel la care nu te gândești mai niciodată, măcinat cum ești de zgomotul zilelor pasagere. Las, însă, emoția asta pentru la primăvară, pentru un drum anume făcut, căci Chartres nu e un loc *turistic*.

La Nantes, mă instalez repede într-o cameră foarte albastră din Hotel du Chateau: o fereastră dă spre niște acoperișe de case vecine, cu simpatice burlane strâmbe. În fața unui geam e așezată o colivie cu doi papagali gălbui. Destindere, calm, înaintea luminii de după-amiază. Urc spre Catedrală, foarte înaltă, și intru pe o muzică tunătoare de orgă. Uluitoare geometrie a goticului celui mai pur: linia coloanelor urcă fără fisură până la înălțimi grozave, ca să se frângă în arcul suprem. Albeață sobră, maiestate a sunetului și pietrei, - paradoxală odihnă în Absolut. Aproape că nu regret absența din programul „turistic” a sarcofagului mult celebru al lui Francisc al II-lea: după incendiul din 1972, partea dinspre altar a bisericii e încă închisă, pentru reparații.

Vagabondaj prin orașul colorat și foarte viu pe arterele comerciale. Seară - și castelul ducilor de

Bretania, înconjurat la întoarcerea spre hotel, - e luminat feeric: se văd decorurile fine ale ferestrelor gotice și de Renaștere, cercurile donjoanelor, zidurile crenelate, cu masivitatea îndulcită de ceașie reflectoarelor.

A doua zi, vizită matinală la Castel: un tânăr ghid din aripa ce adăpostește muzeul de artă bretonă îmi dă câteva explicații foarte amicale. Costume, în general sobre, cu mult negru pe care albul „coiffe”-lor femeiești pune o lumină așteptată. Mobilierul e însă partea cea mai atrăgătoare: lăzile, ca cele de zestre, transilvane, cu motive de altminteri surprinzător asemănătoare, - simboluri „solare”, închizând un fel de rozete sau frunze stilizate. Breton, tânărul nu știe limba, - și de altminteri nimeni nu spune o vorbă alta decât franțuzească... Traversând curtea, intru în alte săli, consacrate unei expoziții de „ex voto” ale minerilor, închinat de obicei Maicii Domnului: machete de vapoare (unele purtate la sărbătorile tradiționale, „les Pardons”). Fotografii ale „zidurilor memoriale” din câteva porturi, foarte impresionante: cu fața spre mare, pereții acoperiți cu numele dispăruților, siluete negre de femei în dolii, în cimitire marine. Imaginez cerul sur, vântul și vuietul valurilor peste somnul adânc al epavelor scufundate. Un film despre ceremoniile religioase („les Pardons”) marinărești mă reține îndelung pentru culoarea stranie a imaginilor, dar mai ales pentru muzica de o melancolie de dincolo de timp, cum se mai aude doar în doinele românești. Voi purta aceste melodii imprimate în auz prin toate locurile unde voi rătăci în zilele ce vin.

A doua zi, 31 decembrie, pe la amiază, iau trenul spre Auray. Un autobuz mă duce spre Carnac, locul străvechilor „pietre mari”, megalitiilor din cărțile de istorie, menhirii din poeme. Vremea e sură, cu cerul jos. La Trinité-sur-Mer, în portul cochet, culorile bărcilor înviorază severitatea cenușii din aer. Carnacul, câțiva kilometri mai încolo, e o mică localitate posomorâtă, mi se pare, în aceste ore dinaintea sărbătorii: oamenii, puțini, fac ultimele cumpărături, hotelurile sunt închise - nu e sezon turistic. Nu voi reuși să văd nici „tumulusul” Saint-Michel, căci mi se spune într-o cafenea că ghidul nu mai e acolo. Cu sacul în mână, fac însă vreo doi kilometri spre unul din alineamentele de menhiri din împrejurimi. În spatele unei ferme amenințate de o șosea în construcție, se deschide un câmp întreg de stranii stele funerare - un cimitir fără morminte și fără morți, ca și cum golul însuși ar fi îngropat la picioarele pietrelor sure. E vânt și mă abandonez vântului, sunt singur mai toată vremea printre aceste prezențe secrete și am o clipă senzația că mă aflu în Lună. Extraordinar sentiment al rupturii și izolării de tot ce mai poate fi, aproape, departe, în lumea cu zgomote și mișcare. Stele funerare, - stinse stele, meteoriți ce și-ar fi ales să moară în geometrie, ca o amenințare a ordinii dintâi, astrale,

din cerul de sus. Pietre solemne, țepene ca un alfabet mut: Ion Pop locuind într-o limbă moartă. Mă gândesc că n-ar fi îngăduit să mori, tu, cel cu puțință de identificat, în asemenea locuri: o piatră cu inscripție vizibilă ar fi aici stridentă și ar deveni, totuși, dintr-odată ridiculă în derizoriul ei, - caricatură a unei eternități anonime.

La capătul rândurilor de pietre sunt, totuși, câteva case albe, cu ferestre verzi. Și trec, o clipă, niște vaci mâunate de o țarancă spre țarcul de pietre din apropiere, năpădit de ierburi sălbatică și spini stropiți cu galbenul unor flori târzii. În vânt simți mirosul mării ce nu poate fi departe. Și începutul lumii, ce nu poate fi departe.

Seara, târziu, sunt la Quimper, instalat în Hotel de la Gare. Sfârșește anul: la ora 11, acasă, în țară, e miez de noapte, începe anul cel nou. Într-o „crêperie” bretonă, bând cidru, închin un gând pentru cei de dincolo de hotare. Intru în 1976 dormind.

Dimineața, orașul e amorțit, burează. Mă plimb în jurul catedralei severe, pe străzi înguste ce mai păstrează ceva din pitorescul local de altădată. O piațetă se numește frumos „La Terre-au-Duc”, câteva case cu grinzi aparente mai afișează semnele meșteșugurilor vechi. Un canal trece pe lângă ziduri masive de piatră. Prea multă pustietate, totuși, - aș fi voit să ajung aici într-o zi de lucru, mișcată, vie. Nu e de stat. Primul tren mă duce spre Morlaix, în preajma satelor cu calvarele despre care am tot citit.

Orașul înnoptat e și mai pustiu, și mai rece, cu fantome deasupra apeductului în două etaje. O piațetă lungă pe care o străbat în zadar, în căutarea unui hotel. Fac cale-întoarsă și găsesc într-un târziu o cameră modestă, în hotelul zis „de la Poste”. E încă noapte când, la opt și un sfert, un alt tren mă îndreaptă spre Saint-Thégonnec. Ajung repede și mai trebuie să aștept până ce, după ora nouă, se face puțină lumină. Satul e la trei kilometri și jumătate de gară. Nimeni pe drum, țipete vagi de cocoși, vântul prin crângul de pini, același cer scăzut, greu, aproape negru.



Romulus BUCUR



recunoaște

măăăi hai recunoaște că ești mort
 și când mă culcam cu tine în sens literal
 firește
 adică dormeam cu tine sub plapumă
 nu erai altfel o carte niște semne
 negre pe niște pagini albe în cel mai bun
 caz o fantomă ce se ridica de-o șchioapă
 deasupra lor niciodată
 atât de aproape
 încît să mă atingă cu adevărat
 un foșnet al vîntului care o răsfoia
 și semăna vag a voce umană
 da ție aș avea curaj să-ți arăt sîinii
 pe care nu i-am arătat nici unui alt
 bărbat și-așa nu-i poți vedea
 o să vină și el mai devreme
 sau mai tîrziu
 într-o dimineață tîrzie & leneșă
 cu stururile trase
 pînă atunci
 primește pomană din partea mea
 un adorr
 și poate o îmbrățișare în aer

de fapt

tu nu exiști ești doar
 o superstiție
 un personaj de basm ce nu e
 bine să fie lăsat de capul lui
 ci închis într-un vas
 sigilat
 într-o lampă veche
 de aramă
 un inel ceva de utilitate
 limitată
 și de care e bine să
 te descotorosești
 imediat ce și-a făcut
 treaba

ca să fii sigur
 scrii povestea (asta sau oricare alta)
 pe o hîrtiuță o
 multiplici (să zicem)
 o ascunzi între paginile
 unei cărți dintr-o librărie
 unde o s-o găsească
 cineva

cîntecel

ești o greșeală ce trebuie ascunsă
 un căcat care țipă după ce a călcat
 cineva în el un maidanez
 care nici măcar la adăpost
 nu are ce căuta un aparat
 de o oarecare complexitate
 capabil să producă gesturi
 & cuvinte gen cutiuță muzicală
 stricată o curiozitate
 în stare la urma urmei
 să rețină atenția cam
 cinci minute un cuvînt
 nelalocul lui
 eliminat cu *autocorrect*

cîntecel. despre spleen

speranța este fata din tabloul
 lui munch
 speră că odată
 o să crească mare o să te ia
 de bărbat vîzîndu-te empatic
 draguț atent șel dacă nu
 speră că măcar bff
 îi pui o haină o pătură pe umeri
 o strîngi la piept ești
 speranța ei că pînă la urmă
 va fi bine
 și va fi ești bărbat faci zid
 din trupul tău îi smulgi angoasei
 steagul negru îi rupi coada
 o bați la fund cu ea

pandemia

și vacanța au o serie de lucruri în comun
 gen dragostea de vară
 ține pîn' la gară
 o întîlnire întîmplătoare dar cine mai crede
 în întîmplare
 a două bovarisme ce se amușină bot în bot
 el o adulmecă sub coadă ea
 mai nu vrea mai se lasă adică mîrție
 cînd amenințător cînd dulce
 apoi
 el ridică piciorul își marchează

teritoriul ea

se face mică pleacă
cu coada strînsă între picioare cu botul
în sus el nu înțelege o clipă
dă capul pe spate urlă
la o lună virtuală
un deget hotărît apoi tot mai șovăitor
scrie pe nisip **te iubesc** valul
ce-l șterge aduce o scoică din care auzi
marea o mînă de alge o sticlă de plastic nu
contează ce

cum ai mai spus

dragostea perfectă poate avea loc
într-o cameră de hotel ea zice
te rog nu aş avea senzația că
am făcut ceva pervers nu înseamnă
întotdeauna nu așa că te retragi în camera ta
cu coada între picioare mai tîrziu
îți va spune că a ieșit să te caute dar nu
știa numărul camerei tale oricum nu
mai contează cum nu a prea contat
nici atunci dragostea nu se încurcă
în detalii nesemnificative cum ar fi
realitatea a plecat & rămîne
plecată rămîn poeziile peste ani
ți se va spune îmi place de mor *frumos-tristă*
e mișto rău & nici nu vreau să știi
cum mi se plimbă ochii cînd îți citești poeziile
așa că mai scrii un rînd (de poezii) în cel
mai bun caz o să iasă două lespezi îngemănate
cu nume aproape șterse pe ele au trăit fericiți
ani eventual însoțite de o poveste exemplară
devenită best seller film serial studiată la școală
pînă cînd orice copil normal ajunge s-o urască

noroc că în chestii din astea ești ghinionist

1001 de nopți

susan descojit o expresie dintr-o poveste
te gîndești cît de bun o fi
(știi că e comestibil)
cum s-o mîncea

îngenunchezi pleci privirea șoptești
ca pentru tine *sesam deschide-te*
îți lipești fruntea de genunchii ei
nu pot să te pun jos și să te fut
nu-i genul meu

o cuprinzi în brațe privirile voastre
se încrucișează ca niște spade
care nu se frîng nu se ciobesc
se împletesc una cu cealaltă

te-ai jucat puțin zîmbește trist

zîmbești trist ieși de pe messenger

sudul

picioar peste picioar sîinii
aproape la vedere
privirea abătută
sau dezabuzată

(*ma sensualité qui énerve*)
privești din ușă
la mine nu s-a uitat niciodată
cu așa o privire, ca la el
(că tot ai citit de curînd jurnalul lui pușkin)

ajungi la ea din cîtiva pași
o iei în brațe se aude
în capul tău
un vag tango

șchițezi cîtiva pași bagi mîna
sub rochie o mîngîi pe cur

intri în ea te strînge
spasmodic

“a muri într-o luptă de cuțite sub cerul deschis”

fata săracului

poezia e o poză alb negru ca majoritatea
viselor

ți se vede fața și un veșmînt o cămașă largă
cu dungi imaginația (sau memoria) spune că
albastre dacă

ar fi fost una kaki
sau în culori de camuflaj
vorbeam de un outfit (un cuvînt
ca oricare altul) de comando așa
e doar o idee mai mult e
fata săracului nici călare
nici pe jos

nici pe drum nici
pe lîngă drum
nici îmbrăcată
nici dezbrăcată

safe sex

calendar coitus interruptus pastila
încă o pastilă (de a doua zi)
sterilet membrană vasectomie

perdelele trase mască pe ochi dopuri
în urechi întinzi mîna mîngîi
nu știi
dacă va mîrîi prost dispusă sau
va zîmbi tandru

oricum e duminică e dimineața tîrziu nu-i
mare lucru de făcut toată ziua

o iei în brațe se cuibărește poemul e
încă un număr terminat în prezervativ

Cătălin PARTENIE



Vizuiina de aur. Fragment

Într-o seară, cam la o lună după ce ne-am cunoscut, am deschis ușa și l-am văzut c-o sticlă în brațe.

- Vrei? N-am pahare.

Era o sticlă de Bastion, un așa-zis coniac românesc care te-ardea când îl dădeai pe gât.

- Semestrul ăsta îi facem pe greci. Niște ușchiți, toți. Dar niciunul nu-l ia pe Heraclit. Uite-o mostră din zicerile lui: „Oamenilor le scapă ceea ce e evident“. Ceea ce e evident, și totuși ne scapă.

- Nu înțeleg.

- Imaginează-ți că-ți ies în cale niște copii care-ți zic așa: „Ce vedem și prindem lăsăm în urmă. Ce nu vedem și nu prindem ducem cu noi“. Ce-au vrut să-ți zică?

- Habar n-am.

- Stai liniștit, nici Homer nu s-a prins.

- Cine?

- Homer, poetul orb și, potrivit lui Heraclit, cel mai înțelept dintre greci. Într-o zi, zice Heraclit, lui Homer i-au ieșit niște copii în cale care i-au spus ghicitoarea asta și el, cel mai înțelept dintre greci, nu s-a prins. Deși e absolut evident: copiii ăia vorbeau despre păduchi.

- Despre păduchi?

- Da, păduchi. Copiii aveau păduchi. „Ce vedem și prindem lăsăm în urmă. Ce nu vedem și nu prindem ducem cu noi“. Acum te-ai prins?

- Avea dreptate.

- Pentru Heraclit, zice Paul și îmi întinde sticla.

- Pentru Heraclit, zic și iau o gură și simt cum un râu de foc își face loc în mine.

- M-au exmatriculat, zice Paul.

- Cum adică te-au exmatriculat? Când?

- Azi-dimineață.

Râul de foc încerca acum să urce. Drumul în sus și drumul în jos erau la fel - ardeau.

- Doamne, Paul, de ce te-au exmatriculat?

- Ieri ne-au dus tot anul întâi la un studio din Televiziune. „Cursurile de azi se suspendă, poștiți în autobuz.“ În loc de figuranți la un curs despre Heraclit, figuranți la o emisiune despre Epoca de Aur.

- Și la studio ce s-a întâmplat?

- Acolo erau un tip cu papion negru, o cântăreață de muzică populară cu coc și basma și noi pe lângă ei. Play-back, bineînțeles. În stânga și-n dreapta, două snopuri imense de grâu. Absolut imense; nici nu cred că erau naturale. Și de fiecare era legată o seceră, din aia ca-n stemă. Și deasupra, mare, „Epoca de Aur“. Regizorul, în blugi și-n adidași, era agitat rău. Mergea întruna de la un cameraman la altul. Toți îi spuneau „Maestre“, în afară de asistenta lui, o tipă micuță, Margareta. Într-un final zice: „Atenție, filmăm!“. Și tipu' cu papion începe să cânte un cântec patriotic. Am crezut c-o să se termine repede, nu era decât un play-back, dar după nici patru măsuri Maestrul se duce la un coleg de-al meu care avea barbă și începe să urle.

„Cum a venit ăsta aici? Ieși afară! Cum n-a văzut nimeni c-are barbă? Margareta!“

„Maestre, îl scoatem“, zice Margareta, „nicio problemă, sunt destui“.

Dar Maestrul zbiera întruna: „Afară, să iasă afară ăsta cu barbă!“.

Și-atunci m-am gândit să fac o glumă, să-l mai destind pe Maestru, și m-am dus la el și i-am zis: „Maestre, știți, noi în anul întâi trebuie să citim tot felul de filosofi greci, și ăia toți aveau barbă, și colegul meu s-a luat și el după ei“. Și Maestrul uită de colegul meu și începe să urle la mine:

„Bă, da' toți ăștia de la filosofie sunteți cretini?“.

Și pe urmă se ia de Margareta:

„Margareta, spune tu, cum să fac eu emisiune cu cretinii ăștia?“.

Margareta lăsase capul în jos, și eu zic: „Maestre, adevărul este că pur și simplu nu se mai găsesc lame de ras“.

Asta l-a înfuriat și mai tare.

„Cum îndrăznești? Scrie-ți numele pe-o bucată de hârtie și ieși afară. Margareta, dă-i un pix și-o hârtie. Să-și scrie numele pe ea și să-ți dea hârtia. O să plătești pentru asta.“

Și-atunci nu știu ce mi-a venit și-i zic: „Tovarășe Maestre, la revedere“. La care toată lumea amuțește: Maestrul, Margareta, baritonul, electricienii, operatorii. Și-am plecat. Asta a fost tot.

- Doamne, Paul... „Tovarășe Maestre“? Cum să-i spui așa unui regizor care e în blugi și-n adidași? Ăsta-i artist. Tovarăși sunt ăia de la Partid. Nu știi că artiștii sunt nebuni? Iar ăsta o mai fi și pilos dac-a ajuns să facă emisiuni cu Epoca de Aur.

Paul nu zice nimic și mai trage o dușcă de Bastion; eu mă uitam la el și parcă îmi scăpa ceva.

- Sigur e pilos, zice. Cum s-a și văzut. Azi-dimineață mă cheamă secretara la ea și-mi zice c-am fost exmatriculat și că ea personal este foarte dezamăgită de comportamentul meu.

Am vrut să-i spun că într-un fel și eu eram dezamăgit de comportamentul lui; dar n-am zis nimic. Și apoi, brusc, îmi cade fisa.

- Paul, zic, tu nu bei de disperare. Tu bei de bucurie. Nu mai trebuie să aștepți până-n anul trei să pici examenul ăla. Ești deja prinț...

- A fost un impuls de moment. Când a zis c-o să plătesc pentru asta, am văzut brusc ce era în fața mea: o ocazie unică. Și-atunci i-am zis: „Tovarășe Maestre, la revedere“.

La câteva zile după ce l-au exmatriculat, Paul a început să dea telefoane și un tip i-a zis c-o trupă care cânta într-un restaurant, într-o stațiune de munte, căuta cu disperare un baterist cu atestat; bateristul lor, din nu știu ce motive, îi lăsase baltă.

Paul l-a sunat pe șeful trupei și i-a spus că are și tobe, și atestat.

- Păi vino mâine, îi zice șefu' trupei. Responsabilul mi-a spus că dacă găsesc un baterist cu tobe și atestat, e ca și angajat.

Pentru mine ăsta a fost un șoc și mai mare, să găsească o trupă așa de repede.

În ziua aia, Paul și-a strâns tobele și m-a chemat pe la el.

- Mâine am întins-o, zice. Mă duce taică-meu cu mașina.

Am fumat o herghelie de *Double Horses* și când am plecat eram cam amețit. A doua zi mi-am dat seama că-mi uitasem geaca la el, la subsol, și spre seară am trecut pe la ai lui, să-i rog să mă lase s-o iau.

Am sunat și-am așteptat. Nu-i cunoscusem pe părinții lui Paul; nu fusesem niciodată în apartamentul lor.

- Intră, zice o voce după un timp.

Intru și-n hol văd un tip cocoțat pe un scaun.

- Știu cine ești. Pe mine mă cheamă Dan. Te rog să-mi spui pe nume. Geaca e aici. Paul a adus-o azi-dimineață, înainte să plecăm. Am plecat devreme de tot.

Dan încerca să agațe o fotografie de un cui. În

fotografie era un bărbat cu mustață care avea o privire pierdută.

- Știi cine e?

- Nu.

- Proust.

- Cine?

- Marcel Proust. Scriitorul.

- Aaa... scriitorul.

Pe perete era un fel de pată rotundă și fotografia lui Proust era acum chiar în mijlocul ei.

- Aici a fost un ceas de perete. Într-o zi, ceasul s-a oprit și i l-am dat nevesti-mii să-l ducă la un ceasornicar care e aproape de clinica unde lucrează ea. Ceasul era mereu cu douăzeci de minute înainte și eu numai așa puteam să ies pe ușă la timp. Ieri l-a dus, ceasornicarul l-a reparat pe loc, i l-a dat, ea l-a pus într-o sacoșă, pe urmă s-a dus la o alimentară, la un cizmar, și-a pierdut sacoșa. De aia l-am pus pe Proust aici, să-i aducă aminte să pornească-n căutarea ceasului pierdut.

Eu n-am zis nimic, Dan a izbucnit în râs, a coborât de pe scaun și m-a invitat în sufragerie.

- Nu te descălța și zi-mi dacă vrei un întăritor.

- Un întăritor?

- Adică un păhărel de coniac. O lacrimă doar. Ce zici? Bastion, e foarte bun.

Am zis că nu vreau, că mai am lecții de făcut.

- Pentru prietenie, zice, că-i mai bună decât toate.

(*Vizuina de Aur*, Polirom, 2020)



Dan CULCER



Noi orientări ideologice active în Franța

Cândva, poate bătrânii intelectuali din România să-și mai aducă aminte, pe vremea când mai existau multe biblioteci personale reale, cu rafturi din lemn de brad, mirosind a rășină, a tămâie, cărți tipărite pe hârtie, aranjate tematic sau alfabetic, pe vremea aceea, care începe să nu mai aibă chip pentru mai tinerii mânăuitori de tablete, aifoane, mobile, a apărut în România o carte intitulată *Cele două Franțe*. Autorul, membru al Academiei Republicii Populare Române, era Mihai Ralea, un intelectual moldovean cu o carieră universitară și politică cât de poate de sinuoasă. (*Cele două Franțe*, București, 1956, ed. II, 1962)

Câte Franțe, câte Români?

Pomenesc titlul cărții lui Ralea, unde analiza e bazată pe o dihotomie prea simplă pentru a fi operațională, doar pentru a preciza că au fost și sunt mai mult de două Franțe. Franța, ca orice comunitate umană, prezintă chipuri multiple, chiar dacă ascunse în parte de perdeaua de fum a discursului dominant actual, cu orientările ideologice, deci politice și economice active de la 1789 încoace. Reformarea din interior a Vechiului regim (*L'Ancien regime*) începuse cu mult înainte de revoluție. Anul 1789 a fost doar anul când s-a dat semnalul forte, de către lojile masonice din arondismentul al V-lea al Parisului, pentru abolirea oficială a privilegiilor, înlocuirea la putere, oficială și brutală, a nobilimii cu burghezia mare și mijlocie. Aceste loji erau compuse mai ales din juriști, avocați, un grup social minat de o invidie patologică, explicabilă sociologic și psihologic, raportată la profitorii privilegiați locuind pe malul celălalt al Senei, în cartierul care înconjura Palatul Louvre. Ceea ce s-a numit Revoluție franceză a fost, ca și în România din decembrie 1989, o lovitură de stat, cu ajutor militar și polițist, combinată cu manifestații stradale instigate

de provocatori, cu perspectiva de a slăbi regatul construit de ultimii Ludovici, putere care le stătea în gât vecinilor neprieteni. «Căderea Bastiliei», simbol revoluționar care a fixat data comemorativă de 14 iulie, a fost o aglutinare provocată a mulțimii lumpen în jurul unui bastion feudal aproape nelocuit, transformat cândva în pușcărie. Restul e mitologie, *storry-telling*, reconstrucție și motivație *post-festum*.

Unele din orientările ideologice actuale din Franța, politice și economice, sunt vizibile, altele sunt ascunse, cenzurate, tănuite, boicotate de presa controlată, condamnate de ideologia dominantă, cea care se difuzează pe toate canalele până la sațietate, într-o uniformitate grețosă.

Controlul discursului public este asigurat de două monopoluri, cel capitalist, prin proprietarii și acționarii principali ai presei tipărite de mare tiraj, combinată cu versiunile respective online, și cel mediatic, prin delegații proprietarilor, executanții, a căror listă, cu sublinierea unei clase, repetate dominante monoetnice, merită să fi reprodusă, măcar într-o notă. Sunt ziariști, debateuri, redactori de rubrică, realizatori inamovibili de emisiuni de divertisment, care impun, aproape fără replică, ierarhii de valori în consonanță cu interesele producătorilor, fabricanților de «modele și valori». Despre raportul dintre presa neliberă și finanțatorii ei se pot afla date importante de pe un blog al organizației *l'Observatoire du journalisme* (OJIM), care este animat și în bună parte chiar și realizat de Claude Chollet. <https://www.ojim.fr/la-revue-elements-publie-un-numero-sur-les-medias>

Din fericire sistemul nu este perfect etanș. Mai scapă câte-o notă discordantă, de libertate a opiniei, uneori reală, adesea de falsă libertate, mimând diversitatea și nonconformismul, orientând, prin ricoșeu, dezbaterile ideologice spre probleme ale căror cauze nu sunt suficient recunoscute sau sunt ascunse.

Depășirea pragului de imigrare tolerabilă (evocat de fostul președinte al Franței, Francois Mitterand) a făcut ca programul republican asimilaționist, în numele drepturilor omului și a umanismului utopic, să nu mai poată fi aplicat. Gravele tensiuni demografice create de practicanții ideologiei stângiste, imigraționiste, din guvernele imediat postbelice, ca și de cele de dreapta sau stânga liberală din ultimele decenii, în numele nevoii de brațe de muncă ieftine și a libertății de circulație, au indus o fractură rasială, culturală și socială, prin tolerarea constituirii unor comunități ghetoizate și implantarea unei religii și unor moravuri extra-europene, islamul fiind cea mai vizibilă, care construiește în Franța (dar și în Germania

sau în alte sectoare occidentale ale Uniunii europene) blocuri comunitare neasimilabile, opuse ideologiei republicane centraliste și omogenizante franceze.

În aceste context, un caz demn de cercetare atentă este discursul public al publicistului Eric Zemmour. Personajul are mari capacități intelectuale și instincte polemice excelente. Cu timpul faciesul său de pasăre de pradă s-a accentuat. O frunte imensă ridată mărunț, un zâmbet subțire, mâini fine și mobile, spinare ușor curbată ca de o scolioză, toate astea îl fac să semene cu Voltaire. Prezența sa pe ecranul emisiunilor de dezbateri culturale, ideologice, fascinează pe mulți și impune. E invitat adesea la emisiuni de actualități pe canalele unde polemica este tolerată, ba chiar încurajată pentru efectul ei de augmentare a audienței de care depinde colecta de publicitate, participă la prezentarea cărților sale de publicistică superioară care au titluri bune, provocatoare : 2010 : *Mélancolie française*. 2011 : *Z comme Zemmour*. 2012 : *Le bûcher des vaniteux Tome 1*. 2013 : *Le bûcher des vaniteux Tome 2*. 2014 : *Le Suicide français*. 2016 : *Un Quinquennat pour rien*. 2018 : *Destin français*.

Unii îl văd candidat la funcția de Președinte al Franței. I s-a dedicat un blog realizat de admiratori cu un titlu clar *Le blog d'Eric Zemmour*. Și un subtitlu care definește poziția sa în peisajul publicistic actual : *Un site créé par des partisans d'Eric Zemmour et de ses idées* (Site creat de partizanii lui E.Z. și a ideilor sale). A se vedea în sumar emisiunile în care are un partener de dialog : <http://www.ericzemmour.org/zemmour-et-naulneau/>

Născut la Montreuil la 31 august 1958, Éric Justin Léon Zemmour provine dintr-o familie de origine evreiască algeriană, de cetățenie franceză, ajunsă în Franța în timpul războiului din Algeria. E. Zemmour se definește ca un francez de origine berberă (au existat berberi iudaizanți), iar numele său de familie înseamnă „măslin” în limbile berbere.

Poziția sa de *mai catolic decât Papa*, cu respingerea imigrației, în apărarea modelului francez al constituirii națiunii, este deci neașteptată, dar explicabilă. După informațiile bogate adunate în articolul care îi este dedicat în Wikipedia, Éric Zemmour se recunoaște în tradiția politică franceză gaulisto-bonapartistă, în discursul despre „măreția Franței, măreția statului și respectul cultural datorat Franței”. În contextul actual al politicii europene, el se definește, de asemenea, ca fiind „apropiat de familia politică care a spus nu chartei de la Maastricht”, o familie politică partizană a tradiției asimilaționiste franceze. Zemmour se opune puternic imigrației și modelului actual de integrare a imigranților, pe care el îl consideră prea

laxist. În noiembrie 2008, a acordat lunarului *Le Choc du mois* un interviu în care a comparat imigrația cu un „tsunami demografic”. De asemenea, el a votat în favoarea amendamentului Mariani privind testele genetice referitoare la soliciitanții reîntregirii familiei. În numeroase ocazii, el s-a declarat în favoarea asimilării. Are nostalgia copilăriei sale, anii 1960, când crede că a existat o unitate culturală a Franței. Potrivit acestuia, unitatea culturală nu mai este impusă de stat prin educația școlară, ci „negociem de la cultură la cultură”, luând ca exemplu carnea halal în cantine, poligamia și respectarea sărbătorilor legale islamice solicitată de arabi. Pentru Éric Zemmour, „neputința” de a asimila noi imigranți face parte dintr-un „declin” francez. El afirmă că „în numele drepturilor omului”, „elitele” sunt astăzi „predicatori” care „binecuvântează milioane de „barbari ” străini [...] indiferent dacă aceștia [...] doresc să adopte obiceiurile noii lor țări; și batjocoresc opinia populațiilor indigene care suferă în mod stoic aceste valuri nesfârșite”. Potrivit altor comentatori¹, Éric Zemmour apără o retorică care îl prezintă pe „omul alb” într-o situație de abandon în fața musulmanilor „amenințători”. În octombrie 2013, în timpul unei dispute în cadrul programului *Ça se dispute* de pe canalul de știri I-Télé, el a declarat „nu mai [vrea] imigrație, nici chiar reglementată”. O contradicție vizibilă dar nesubliniată de adversarii săi, islamici culturali sau stângiști imigraționiști, apare în unilateralitatea semnalelor sale de alarmă privind imigrația islamică, ghetoizarea și neasimilarea, în vreme ce aceleași fenomene, observabile în comunitățile iudaice rămân fără nici un comentariu critic din partea sa. Deși prezența în Franța a unui sistem educativ paralel, admis de stat, școlile private religioase separate, inaccesibile neevreilor, închistarea comunitară, creșterea numărului de evrei ultra-ortodocși (Liubavici), purtarea simbolurilor religioase vizibile, chiar ostentatorii, nu se explică doar prin frica de atentate anti-evreiești. De aceea este îndreptățită întrebarea dacă criticismul său, pe tema pericolului islamic, pe care îl reîntălnim și la Michel Onfray, cu alte argumente, nu ar putea fi de fapt, prin ricoșeu, o gesticulație de solidaritate cu sionismul cel mai activ.

Fenomenul imigrației are cauze economice și politice. Războaiele locale africane sau din Orientul Apropiat sau Mijlociu, începute de Statele Unite, în numele «democrației» și a «drepturilor omului», foamea, mizeria și promisiunea unui succes improbabil de altfel, sistemul de finanțare a noilor veniți prin ajutoare sociale, incită mii de tineri să-și încerce norocul, uneori cu riscuri depășind orice măsură.

Cifrele imigrației spre Europa dau semnale de

alarmă. Față de natalitatea mediocră a europenilor «originari», majoritar creștini și de tip caucazian, pătrunderea tinerilor imigranți și sistemul reîntregirii familiilor se crede că va contribui la echilibrarea demografică și va răspunde unor necesități ale economiei. Dar economiștii nu studiază sau minimizează efectele secundare grave, numite de unii autori de alerte, ca Renaud Camus, *Marea înlocuire*. Când știm că programele de imigrare sunt susținute sistematic prin finanțările speculantului Gyorgy Soros, în loc să fie susținute, de același sau de alții, eforturile de sprijinirea a familiei și natalității localnicilor, există motive de îngrijorare că ne aflăm în fața unei acțiuni ostile.

În 2019, 20,9 milioane de cetățeni ai unor țări terțe erau rezidenți legal în statele membre ale UE, sau aproximativ 4,7% din populația totală a Uniunii. În 2019, statele membre UE au emis aproximativ 3,0 milioane de permise de ședere pentru resortisanții țărilor terțe, dintre care aproximativ 1,8 milioane au fost pentru cel puțin 12 luni.

Diferențele comportamentale dintre europeni și extra-europeni sunt mari, generatoare de suspiciuni și tensiuni. Ele nu pot fi șterse dintr-un condei, imigranții suferind și ei o criză de identitate, fiind deci cu atât mai mult doritori să și-o păstreze pe cea cu care au venit. Ceea ce implică refuzul integrării.

Zemmour califică «anti-rasismul» diverselor asociații ca LICRA, împreună cu feminismul, drept „cauză politică a celor ce gândesc corect”, atașată „mediului pseudoelitelor franceze și occidentale”, pe care poporul nu le-ar urma deloc. Mai ales că, după ce l-a „citit pe Pierre-André Taguieff”, cunoscut pentru pozițiile sale și pentru lucrările sale critice cu privire la „Noua dreaptă” (Alain de Besnoit și revista *Elements*) și anti-rasism, a „înțeles că progresismul antirasist era doar succesorul comunismului, cu aceleași metode totalitare dezvoltate de Comintern în anii 1930.” Potrivit lui Zemmour „antirasismul este o tactică inițiată de François Mitterrand pentru a face oamenii să uite de virajul liberal al stângii în 1983. Antirasismul ar fi «o ideologie pusă în aplicare de foști stângiști care ar fi trebuit să renunțe la iluziile lor privind revoluționarismul proletarilor. Cu imigranții, ei au găsit revoluționari de substituție.» Zemmour declară : „Nu mai poți critica ofensiva islamistă fără să fii numit rasist! „

În această confruntare ideologică, nimeni nu participă cu mâini sau gânduri curate. Adevărul pare să fie miza, în vreme ce viclenia, înșelăciunea, minciuna sunt metodele curent folosite, demne de lectorii lui Sun Tzî, cu a sa *Arta războiului*, acoperite de o retorică și o gesticulație de platou de televiziune

sau de sală de conferințe, cu degetele mâinilor încrucișate sau cu folosirea degetelor pentru a număra argumentele, mai totdeauna trei, așa cum au învățat la școală francii, apelând la argumente științifice, cu referiri la lecturi profunde, chiar dacă participanții nu sunt decât niște ziariști cu sau fără studii de specialitate într-un domeniu precis. Sigur, nu e vorba de proști, ci de șmecheri.

Apariția recentă la Paris, a unei reviste intitulate *Front populaire*, cu supratitlul *La revue de Michel Onfray*, îmi dă prilejul să descriu, pe baza temelor propuse de colaboratori și pe baza editorialului scris de Michel Onfray, tocmai această diversitate, aproape invizibilă în Franța, sporadic ajunsă la cunoștința publicului intelectual din România.

Cine este acest Michel Onfray? Un intelectual cu tendințe anarhiste, orientat anti-sistem?

După Wikipedia, cu date verificate și în alte surse, Onfray s-a născut la 1 ianuarie 1959, în Argentan (Orne). «Michel Onfray a obținut un doctorat în filosofie în 1986 la Universitatea din Caen. A predat la liceul tehnic din Caen, apoi a demisionat din Educația Națională în 2002. Consideră că predarea filosofiei în școală se limitează la transmiterea unei istorii a filosofiei oficiale, în conformitate cu ordinea socială, în loc să urmărească să-i învețe pe tineri să filosofeze. (Ce asemănare stranie cu proiectul universitar al lui Nae Ionescu, din anii '30 !)

Susținător al unei educații colective pe care o dorește liberă și libertariană, Michel Onfray a înființat în 2002 Universitatea Populară din Caen, pentru a preda o „contra-istorie” a filosofiei. Primul an al acestei universități a fost dedicat „Arhipelagului precreștin”, cu toată bogăția acestei perioade care nu s-a limitat la filosofia lui Platon, dragă creștinilor, ci include gânditori precum Democrit, Antifon, Aristippa din Cyrene, Diogene cinicul, Epicur, Lucretius. În care găsește o alternativă la spiritualism. Michel Onfray este autorul a numeroase cărți în care dezvoltă o teorie a hedonismului. El propune să reconcilieze omul cu corpul său, o mașină senzuală, și să construiască o etică bazată pe estetică. Pentru el, filosofia este ca o artă de a trăi, de a trăi mai bine, care ne permite să scăpăm de iluziile noastre. Michel Onfray consideră că nu există filosofie fără beneficiul sociologiei, științelor naturii și științelor umane: „Un filosof gândește în funcție de instrumentele de cunoaștere de care dispune, altfel gândește în afara realității”. Filozofia sa este aceea a unui rebel, admirator al lui Nietzsche, ateu și apropiat de curentul libertarian. El pledează pentru o revoltă împotriva conformismului și dogmatismului care generează conservatorismul social.»

«În fața oricărei puteri care cere supunere și sacrificiu de orice fel, sarcina filosofului este lipsa de respect, obrăznicia, impertinența, indisciplina și neascultarea. Rebel și neascultător, deși conșvins de caracterul disperat al sarcina sa este de a întruchipa rezistența la Leviatan și la purtătorii săi de apă» Michel Onfray, *Cinisme*, 2000.

Pozițiile exprimate de Onfray sunt de stânga, de dreapta sau de centru? Depinde de subiect. Există o rețea care susține opinii asemănătoare cu ale lui Michel Onfray. Zémour sau De Villiers, Alain de Benoist, deși toți aceștia nu par să colaboreze, nu participă la dezbateri în comun, nici nu aparțin aparent sau real unei mișcări politice comune.

„Există doar două fețe ale baricadei și nu mi-e teamă să spun că am ales partida oamenilor simpli contra partidei celor care îi sugrumă” — anunță banderola de pe coperta unui recent volum al jurnalului politic al lui Michel Onfray, *Grandeur du Petit Peuple (Măreția Oamenilor simpli)*. Unul din comentatorii jurnalului descrie cartea ca «O acuzație împotriva puterii maastrichtiene și a slujitorilor ei zeloși, dintre care Emmanuel Macron este, pentru Michel Onfray, cel mai ilustru „lacheu”. Oligarhie care nu încetează niciodată să trădeze poporul și pe care filosoful o acuză de „populicid”. (Raphaël Stainville, *Onfray dă semnalul atacului*)

«Michel Onfray a observat de aproape *jacqueria* Jiletcilor galbene. El a consemnat cronică derutării sale organizate, programată de cei care au tremurat mult timp pentru a fi nevoiți să dea socoteală, să-și piardă prebende. Filosoful descifrează modul în care Emmanuel Macron, inițial surd și disprețuitor față de această plângere venită din adâncurile Franței, a criminalizat-o curând, apoi a nazificat mișcarea, cu complicitatea activă a unei prese subvenționate și a unor intelectuali care au devenit ventrilocii ai puterii.»

«Atacurile asupra lui [Onfray] au încetat de mult să-l afecteze. Este *mitridatizat*. „Experiența trăită prin primirea care i s-a organizat monografiei mele despre Freud, [Crepusul idolilor], mi-a permis să judec lucid farsa stângii culturale. M-a făcut adult și mi-a permis să nu mai gândesc în termeni de dreapta sau de stânga ci în termeni de adevăr, dreptate, corectitudine și eroare », declară Onfray unui ziarist de la *Valeurs actuelles*.

Am citit *Crepusul idolilor*. Este o foarte amănunțită biografie a lui Sigmund Freud, care demonstrează caracterul improvizat și neștiințific al teoriilor lui Freud, aflate sub semnul speculației literare.²

Eseiștii Alain de Benoist, Nemo, Alexandre del Valle, sau oamenii politici Philippe de Villiers, François Asselineau³, publiciștii Eric Zémour, Alain Soral, actorul Dieudonné, toți cei care au zis sau au făcut ceva asemănător mai înainte sau în același timp, au fost acuzați de complicitate cu extrema dreaptă, de antisemitism, de islamofobie, pentru că au dezbătut, criticat și încălcat limitele impuse de dogmatismul stângii «revoluționare», «progresiste», «globaliste», «multiculturaliste», «imigraționiste», internaționaliste, cosmopolite, filosemite, ale cărei teze ideologice sunt susținute de presa sub control, de toate cluburile și lojile masonice, de toate asociațiile de apărare a drepturilor omului, care, împreună, formează tot atâtea mașini de îndobitocire prin malaxare, producând mixtura ideologică derutantă care comasează interesele unor miliardari «filantropi» mondiali (Soros, Bloomberg, Steve Jobs, Bill Gates) cu cele ale unei stângi «marxist-leniniste-troțkiste-staliniste» care renaște, după așa-zisa cădere a comunismului.

(A se vedea activitatea unor edituri specializate în redaurirea «gândirii comuniste», cum ar fi Editions Delga — cea care a lansat în Franța operele lui Domenico Losurdo (1941). Doctor în filosofie, profesor la Universitatea din Urbino (Italia), acesta este autorul a numeroase lucrări despre istoria ideilor politice. Au apărut în franceza *Contra-istoria liberalismului* (La Découverte), *Critica apolitismului. Lecția lui Hegel de ieri până astăzi* (Delga), *Stalin, Istoria și critica unei legende întunecate* (Aden), *Fugind de istorie. Revoluția rusă și revoluția chineză de astăzi* (Delga / Le Temps des Cerises, a doua fiind o editură susținută de Partidul Comunist Francez), *Filozoful reacționar Nietzsche* (Delga), *Democrația sau Bonapartismul* (Le Temps des Cerises), *Păcatul original al secolului XX* (Aden), *Revisionismul în istorie* (Albin Michel), *Hegel și catastrofa germană* (Albin Michel), *Hegel și liberalii* (PUF), *Heidegger și ideologia războiului* (PUF).

Multiculturalismul — triumf al entropiei sociale

Multiculturalism nu înseamnă nici prețuirea sau respectul pentru alte culturi decât a noastră, nici deschiderea spirituală, ci una din formele perverse ale entropiei, rezultatul fiind noroiul, mîzga, plictisul și standardizarea și repetabilitatea producției culturale, de tip holywoodian, descrisă de expresia «toți o apă și-un pământ», prioritatea dată amalgamului, distrugerii și pierderii identității, blocarea și anihilarea procesului de diferențiere, care a dus de la amibe la mamifere, de la o specie la multe specii, adică la biosferă și la umanitate.

Introducerea în aria unei culturi, în mod compact și masiv a unei alte culturi, produce efecte perverse, de aculturație (ceea ce au făcut colonialismul și comunismul, în numele superiorității modelului social), acum când oamenii de știință deplâng reducerea numărului și dispariția unor specii, adică decimarea biodiversității, în toate spațiile, inclusiv în spațiul antroposferei.

Dușmanul comun al acestor formațiuni de asalt este identitatea, națiunea, frontierele, comunitatea, tradiția. Există o singură forță comunitară, de un etnocentrism milenar, ale cărei lideri sunt capabili să joace la ambele capete, să cultive în același timp ethnosul, singularitatea, diferența, rasa proprie, teritorialitatea, tradiția și religia unei coeziuni indefectibile, combinate cu critica, disprețuirea, devalorizarea și dinamitarea sistematică a tuturor acestor valori constitutive la toate celelalte comunități.

Interesul pentru cunoașterea și analiza acestui corpus paradoxal a renăscut după 1990, când cenzura comunistă a fost abolită în țările Europei de Est. Dar acest spațiu de libertate a cercetării și opiniei a fost repede înfărcat, înconjurat de stâlpii cu sârmă ghimpată electrică ai legilor liberticide, impuse în toate țările Europei, anterior chiar și în Franța, sub presiunea fricii de analiza critică a dogmelor istorice instalate, resimțită ca agresiune anticomunitară de liderii aceleiași comunități etnocentrice (vezi activitatea Institutului Elie Wiesel în România și a ciracilor săi), când de fapt este o acțiune necesară de critică istorică a miturilor etnice. Susținută de singurul ei aliat statornic, capitalismul financiar cămătăresc, pe care miliardarii pomeniți îl utilizează în funcție de scopurile lor mobile și oportuniste, comunitatea a acumulat fonduri pentru a-și scrie istoria, ceea ce este cât se poate de necesar, cu condiția de a nu opune un monopol etnic acelora care o cercetează din alte perspective.

Spațiul de libertate, de după 1990, a fost imediat populat cu mii de cercetători proveniți din tinerii sau mai puțin tinerii membri ai comunității, sau de non-evrei oportuniști în căutare de burse, încurajați prin distribuirea masivă de fonduri. Astfel au apărut, printre altele, studiile și volumele de documente foarte interesante semnate de Carol Iancu⁴ (Franța) despre relațiile dintre Alliance Israelite Universelle și cancelarul Bismark, precizând influența intermediarului, un bancher evreu din Germania, asupra deciziilor Congresului de la Berlin, cu efectele sale malefice asupra suveranității României, a politicii sale interne, prin presiunile imperialiste în chestiunea naturalizării globale a imigranților evrei. Aceste documente sunt interpretabile desigur și în altă cheie

decât cea propusă de universitarul din Montpellier.

Materialul oferit de Andrei Oișteanu⁵ (în cercetarea sa antropologică, „*Imaginea evreului în cultura română. Studiu de imagologie în context est-central european*”, Humanitas, București, 2001), de Theodor Wexler, prin documentarea poziției comuniste față de sionism, după 1944, merită să fie comentat nu doar din perspectivă evreiască. Necesită discuții editarea sau reeditarea unor cărți în care realitatea istorică este modificată prin încadrarea într-o terminologie post-holocaustică. E cazul cercetările privitoare la arhivele Crucii Roșii Internaționale privitoare la situația din Transnistria, bazate, printre altele, pe Raportul delegatului K. Kolb despre misiunea în Transnistria (11 - 21 décembre 1943). Asemenea reeditarea Cărții negre a lui Matatias Carp, a broșurilor imediat postbelice ale ziaristului Marius Mircu despre «pogromurile» din Iași, Dorohoi etc care trebuiau completate cu rezultatele cercetărilor ulterioare (dacă există și mai ales cu acelea care pot contrazice anumite teze).

Am publicat acum câțiva ani în *Vatra* o primă formă a unui eseu intitulat *Rezistență și reconstrucție*, text scris în 2002. Atrăgeam atenția asupra previzibilei crize de identitate generată de fenomenele de uniformizare pernicioasă impuse de interesele globalizării, dar și asupra reacției, tot atât de previzibile, necesare și violente care se pregătea în interiorul comunităților naționale atacate de planurile de federalizare sau unificare transnațională impuse de ideologia care își află rădăcinile în teoriile idealiste, utopice, dar și utilitariste expuse în cartea sa Paneuropa, de Richard Coudenhove-Kalergi (https://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_Coudenhove-Kalergi) din anii 20-30 despre pacea mondială, de fapt programul unei Europe federale.

Ca de obicei, fără să știm cine va fi capul acestui corp și care vor fi relațiile capului cu restul corpului.

Suntem acum în etapa care marchează unirea forțelor latente dar disperse care exprimă rezistența la uniformizare și la exploatarea capitalistă a efectelor acesteia. Programul și sumarul celor două numere ale revistei *Front Populaire* este de fapt un inventar rațional și analitic al acestor forțe de rezistență.

În editorialul primului număr, apărut în martie 2020, Michel Onfray scrie : «Să rezumăm: la *Frontul Popular*, dorim drepturile omului fără *dreptomism*, libertate fără licență, egalitate fără egalitarism, fraternitate fără obligație, laicism fără dogmă, proprietate fără monopol, feminism fără războiul între sexe, diferență fără inegalitate, minorități fără tirania lor, majorități fără hegemonie, comunitate

fără comunitarism, securitate fără cezarism, rațiunea poporului fără instinctualitatea gloatei, autoritate fără autoritarism, democrație fără demagogie, dialectica drepturilor și îndatoririlor, echilibrul dintre individ și societate, legea fără arbitrar, poliția fără miliție, libertatea de exprimare fără dispreț, pace fără frică de război, națiunea fără a uita regiunile, localul cu globalul, Europa cu suveranitatea națiunilor, politica fără politicianism: aceasta este ceea ce definește Republica la care aspirăm.»

Explicând alegerea titlului revistei Michel Onfray declara: «Eu și prietenii mei, cu Stéphane Simon ca primul coechipier, dorim să opunem un Front Popular acestui Front Populicid. Cuvântul *populicid* îl găsim în Gracchus Babeuf care, potrivit lui Littré, caracterizează ceea ce „provocă moartea, ruina oamenilor”. Putem vedea cum, de la propaganda mass-media nerușinată pentru a preveni dezbaterea și a reduce consultarea la o alegere între binele progresist și răul suveranist, până la refuzul de a lua în considerare rezultatul unui referendum (cel de refuz al pactului Maastricht),[...] totul este pus în mișcare de către statul maastrichtian, ca și în cazul încercării de a preveni Brexit, astfel încât legitimitatea populară este contestată. Frontul populicid nu a omis să colaboreze cu capitalismul împotriva poporului, de mai bine de un sfert de secol!

Frontul nostru popular, desigur, este o referință la ceea ce este cunoscut ca atare în istorie. „1936” este un crononim, cu alte cuvinte o dată care exprimă mai mult decât ea însăși. Pentru că acest periodic, desigur, nu este o revistă de istorie dedicată Frontului Popular. Este o revistă care propune să construiască un aparat de război populist (ne asumăm cuvântul și obiectul ...) capabil să fie opus mașinii de război populicid. Frontul Popular este un moment social din istoria Franței care, pentru a avansa cauza poporului, nu avea nevoie de o ghilotină de tribunal revoluționar, de legi despre suspecti sau de coloane militare genocide trimise împotriva poporului sub pretextul că a greșit refuzând ceea ce asasinii lui au vrut să-i impună presupus pentru binele său.»

După primul număr, dedicat suveranității, numărul al doilea, mai interesant decât primul e tot tematic, dedicat descrierii și criticii *Statului profund* (Deep State)

Statul profund, o traducere a expresiei americane *deep state*, este un concept politic asociat, de presa controlată, cu conspirația. Desemnează, în cadrul unui stat, o ierarhie paralelă, o ligă sau o entitate informală care deține în secret puterea decizională, manipulând statul de drept; ar fi „o putere instituțională perenă care

ar supraviețui alternanțelor politice și ar fi menținută într-un mod coerent . Se presupune că este constituit fie de un nucleu al clasei dominante (establishment), fie de reprezentanți ai unui grup de interese. Imaginat ca fiind cea mai mică, cea mai activă și cea mai secretă componentă a unității, termenul este folosit de utilizatorii săi pentru a-și critica adversarii politici. (Wikipedia)

Sumarul acestui număr este o adevărată colecție de tabuuri nerespectate atunci când sunt puse puntele pe i, emise interogații și date răspunsuri plauzibile la întrebări: Cum a putut fi confiscată democrația de către o elită de tehnocrați care controlează mecanismele administrației și ocolesc suveranitatea populară ori de câte ori opinia populară nu le convine? Fie că se află fie în centrul mașinii de stat francez, fie în eșalonurile superioare ale birocrăției de la Bruxelles, „experții” adesea influențați de companiile și lobby-urile private conduc o întreagă secțiune a vieții publice fără a fi răspunzători față de cetățeni. Criza sănătății a arătat că companiile farmaceutice exercită presiuni asupra institutelor medicale pentru a promova mai degrabă tratamente costisitoare decât medicamente ieftine. În ceea ce privește presa de masă, care supraviețuiește doar cu ajutorul subvențiilor guvernamentale, ea este aproape în întregime în mâinile câtorva personalități bogate care o folosesc pentru a-și impune ideologia.

O altă analiză e dedicată de Valerie Bugault *finanțelor internaționale: o nouă ordine care stăpânește lumea*. «Sistemul monetar și financiar, fie el la nivel național sau internațional, - scrie Valerie Bugault - a depozat în mare măsură cetățenii de prerogativele lor de guvernare. Nu mai guvernează statele, ci băncile centrale – și, prin intermediul acestora, experții care lucrează în interiorul lor. Noua ordine mondială vede astfel apariția castei bancherilor comercianți, înzestrată acum cu o putere aproape absolută.» «Tristul spectacol al așa-numitelor noastre democrații se rezumă la implementarea, la scară largă, a unui joc de rol care constă în prezentarea unei realități politice virtuale, consolidând în același timp discret și anonim controlul absolut (adică fără controale și echilibre) al actorilor financiari. [...] Efectul secundar mecanic al acestui tip de organizare politică ipocrită este răspândirea corupției la proporții uluitoare; corupția și dreptul la vătămare sunt de facto, înainte de a fi de drept, valori superioare „legii”.»

Despre invenția criptomonedelor : «Acest proces particular de alocare monetară va completa dorința bancherilor de dominație prin reinventarea unei forme definitive și radicale de sclavie în care posibilitatea vieții personale și colective a indivizilor

va depinde de ascultarea lor de ordinele celor care vor controla criptomonedele utilizate. Cercul imperial va fi închis prin revenirea generalizată, la nivel mondial, a sclaviei, care va fi legată ireductibil de scăderea drastică a populației mondiale; model dezvoltat de Clubul Romei și materializat de Georgia Guidestones. Este necesar să adăugăm că „legea” va fi adaptată acestor noi standarde de viață bazate în întregime pe respectul, de către cel mai mare număr, pentru dominarea ireductibilă a câtorva? » ne avertizează Valerie Bugault.

Un articol dedicat activității și rolului cluburilor influente, printre care se evidențiază *Le Siècle*, (Le Siècle, un grand club d'influence, de profesorul universitar Olivier DARD, autorul unor *Dictionnaire du populisme* (Le Cerf, 2019) și *Dictionnaire du conservatisme* (Le Cerf, 2017). Se continuă tradiția critică și efortul documentar care l-a făcut cunoscut pe Henri Coston, analist doar aparent uitat, a cărui activitate, după repetate etichetări și anatimizări⁶, a fost pusă sub obroc pentru activitatea sa din tinerțe, deși este un specialist al organizațiilor secrete sau discrete.

Dard scrie: «Există o serie de cluburi influente în Franța, dintre care *Le Siècle* este probabil cel mai reprezentativ. Aceste cercuri sociale manifestă de bună voie o transparență și o deschidere care, în realitate, contrastează cu gustul lor pentru secret și recrutarea selectată manual. La aceste mese confortabile, puterea, media și elitele de afaceri se întâlnesc. Participanții mențin astfel o rețea de contacte de vârstă, unite în jurul ideologiei dominante: neoliberalism, liber schimbism, apărarea Uniunii Europene și critica «populismului.»

Acest fenomen nu este nou. Lojile masonice, cluburile de revoluționari și reformiști, asociațiile au fost și sunt creuzete care s-au constituit înainte de Revoluția franceză și au pregătit-o, realizat-o, mitificând-o și mistificând.

În fine, evidențiez un articol de atitudine de importanță majoră, *L'armée, âme et rempart de la Nation*, (Armata, suflet și zid de protecție al Națiunii) semnat de polemologul Vincent Desportes⁷, general de divizie, profesor de strategie la Science Po (Institut d'études politiques de Paris) și directorul colecției *Stratégies & doctrines* la editura Economica.

Intervențiile sale publice sunt importante fiindcă nu-și castrează opiniile: «Contrar falselor iluzii născute din căderea Imperiului Sovietic, lumea secolului al XXI-lea se construiește din nou pe un echilibru de putere: va fi definită de putere și suveranitate.» [...] Numai „puterea moale” (soft power) nu este suficientă: războiul este din ce în ce mai

puțin o chestiune teoretică. Asistăm la o deteriorare brutală, profundă și durabilă a securității naționale și internaționale.» Și continuă cu aceeași tenacitate : «O societate este construită zi de zi pe stâlpi care îi asigură echilibrul. Dacă unul dintre ei slăbește, societatea se dezechilibrează; dacă mulți lipsesc, se prăbușește. Există mulți piloni: familie, școală, justiție, afaceri, Biserică, organisme înființate și profesioniști ... Armata și corpul militar au constituit, în general, un pilon fondator, în special pentru Franța, care a fost construit cu sabia. Armata este un pilon important, mai ales atunci când societatea este amenințată din exterior sau din interior. Francezii o simt pentru că este instituția publică în care au cea mai mare încredere. Atât pilonul, cât și cimentul, prin rolul său integrator, într-o națiune al cărui ADN e profund marcat de dimensiunea sa militară, armata își joacă rolul deplin în conservarea edificiului social atacat. Fie că regretăm sau nu, rămâne un loc în care aceste virtuți care alcătuiesc puterea unei națiuni sunt consolidate: abnegație, disciplină, disponibilitate, curaj, onoare, patriotism, frăție, loialitate, simțul datoriei ... Militarii nu sunt singurii care le au, dar le cultivă cu vigoare.»

«Concepute și organizate pentru a acționa în haos, armatele sunt recursul atunci când nimic nu mai funcționează, când toate corpurile sindicalizate refuză să acționeze.» «Franța și-a pierdut autonomia strategică, armatele franceze, când sunt singure, putând desfășura doar operațiuni foarte mici. Sau, ca să spunem mai clar, în timp ce interesele noastre strategice sunt din ce în ce mai divergente de interesele americane, Franța nu poate lansa decât operațiuni ale căror principii sunt admise de Statele Unite. Operațiunile noastre din Libia, Mali și chiar Orientul Mijlociu nu ar fi putut fi realizate niciodată fără sprijinul masiv al forțelor americane, decât prin proiecții lente și, prin urmare, contraproductive. Dacă se lansează astăzi un efort în ceea ce privește informația (intelligence) și realimentarea aeriană, acest efort este în același timp insuficient, prea târziu și încă prea difuz în timp pentru a spera să ne reconstruim autonomia strategică suficient de repede.»

«Viitorul apărării Franței depinde de reconstituirea armatelor franceze, apoi de o apărare a Europei de către Europa, liberă de mitul mortifer al umbrelei americane. Întărirea suveranității europene a devenit condiția propriei suveranități și a apărării noastre naționale. Autonomia noastră strategică va trebui să fie reconstruită în mod complementar la nivel național și la acela al unei Europe confederate, respectuoasă față de națiuni.»

România, în acest context, a mizat după 1989 pe un cal şchiop (sau chiar mort!?) sau, spus altfel, pe un leu slăbit care se retrage să-şi lingă rănila şi să-şi mănânce prada singur.

Reamintesc uitucilor că a existat o gândire politică autonomă în România. Mihai Antonescu, ministru de externe al României, scria în 1937: «Micile State şi-ar îmbina astfel politica lor naţionalistă, pe care sunt geloase s-o conserve şi pe planul internaţional, cu noua orientare a politicii lor externe. Ele n-ar mai fi jocul orb al marilor Puteri şi ar înceta să mai trăiască în viaţa internaţională la umbra sistemelor create de acestea. *Cu noi şi pentru noi!* Iată lozinca pe care s-ar întemeia noul sistem naţionalist al „Puterilor cu interese limitate” împins pe planul internaţional.

Dacă am întreba opinia publică responsabilă şi mândră a oricăreia din acestea, dacă preferă să-şi continue drumul singure, sau să li-l conducă alţii, sunt sigur că n-ar ezita să se alăture acestei lozinca noi.

Aşadar, România poate determina prin cugetarea ei, prin acţiunea ei, o formulă nouă de politică externă. Şi aceasta nu ar fi o politică de izolare absurdă sau de neutralitate cataleptică. La lumina ei s-ar putea organiza mai târziu bazinul Dunării [adică Europa centrală şi de Est]. Şi tot astfel s-ar renaşte o nouă Societate a Naţiunilor, salvată de micile State, prin forţa şi credinţa lor, şi nu prin facticea iluzie a sistemelor internaţionale experimentate şi caduce, ignorând particularismele naţionale şi primejdiile geografice ale fiecăruia. [...] Se poate face o politică românească cu sistemele internaţionale. Şi ea este de preferat aceleia a sistemelor internaţionale în politica românească.

Desigur formula ce propunem nu este uşoară, nu este uşor practicabilă, sau nu este imediat realizabilă decât în parte. Se pot găsi altele mai bune şi mai rapide. Dar, aceasta nu însemnează că n-avem datoria de a încerca să cugetăm pentru noi, ca şi pe aceea de a refuza să ne plecăm grumazii jugurilor vacante ale sistemelor internaţionale din Europa.

Şi aceasta nu se cheamă izolare absurdă şi laşe - ci mândrie naţională şi cugetare românească.»

post scriptum

„Şcoala de la Târgovişte” - o Cetate celestă de Scaun a literaturii române

În numărul trecut al Vetrei (8-9, 2020, p. 154) Mia Biligan a publicat *O reevaluare critică a cazului „Şcolii de la Târgovişte”*. *Bătăliile canonice ale unui construct critic. Reproduc un pasaj care necesită unele*

comentarii : «Deşi referinţe la o anume şcoală literară există şi în deceniul opt, după debuturile târgoviştenilor, trebuie spus că sintagma de „Şcoala de la Târgovişte” 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 şi grupuri*, scris de Dan Culcer. Acesta atribuie şcolii eticheta de grupare literară, fără a-şi argumenta însă opţiunea, 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 ştiu mai puţine lucruri despre gruparea literară a unor tineri, unii târgovişteni, azi scriitorii Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Tudor Ţopa (...)”⁴. E evident, aşadar, din afirmaţia 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 şi pentru că e perioada în care prozatorii îşi publică majoritatea textelor. »

Pentru completarea informaţiei autoarei propun câteva precizări pentru **uitarea** unei trimeri bibliografice inexacte.

Şcoala de la Târgovişte. O etichetă devine un concept de istorie literară?

O argumentare a folosirii acestei etichete valorizante şi definitorii nu a fost suficient dezvoltată de Dan Culcer la vremea ei. Ca atare persistenţa folosirii ei în publicistica literară este o ciudăţenie. Eticheta a iritat pe unii sau chiar pe toţi cei etichetaţi astfel. Ei au încercat să-şi dezlipească de pe frunte eticheta dar nu au reuşit. Anticipasem, observ acum, scriind nota, această situaţie dezagreabilă, ba chiar enervantă, în *Serii complete*, o proza parabolică despre persistenţa etichetelor, introdusă la finele volumului *Serii şi grupuri*, din 1981.

Dar, aşa cum o dovedeşte mai ales *Jurnalul* lui Radu Petrescu, toţi scriitorii pomeniţi de mine în acest cadru se cunoşteau între ei, se frecventau cu asiduitate, dialogau continuu, se citeau reciproc şi îşi comunicau opiniile pozitive sau critice, cu sinceritate crudă sau edulcorate.

O situaţie asemănătoare poate fi regăsită în cadrul Societăţii Junimea de la Iaşi. Sorin Alexandrescu a consemnat valoarea de grup de lectori privilegiaţi a membrilor Junimii, în condiţiile în care literatura scrisă de unii dintre membrii societăţii nu ar fi putut găsi altfel, la Iaşi, la finele secolului al XIX-lea, un lectorat pregătit pentru a o recepta adecvat. Dar asta nu înseamnă că toţi membrii Junimii erau lectorii ideali pentru literatura lui Eminescu sau Creangă. Nici măcar

Titu Maiorescu, ceea ce se vede din selecția propusă de acesta în edițiile succesive ale poeziei eminesciene, pe care le-a «îngrijit» avocatul critic cultural.

Așa cum reiese din jurnalul lui Radu Petrescu (ediția Ioan Bogdan Lefter), aceste relații nu erau nici de același nivel, nici de aceeași intensitate. Ba, dimpotrivă, existau adesea tensiuni declarate sau nedecarate, definite sau nedefinite, dar reale, nu atât între ei (căci nu se cunosc încă jurnalele eventuale ale celor citați) cât între Radu Petrescu și ceilalți. Totuși, toți simțeau nevoia de a păstra un contact cu Radu Petrescu, un lider informal, stimat, a cărui opinie despre opera fiecăruia conta pentru cei în cauză, care îi citeau din scrierile lor, îi ofereau exemplare cu dedicație, deși este evident că nu se așteptau la vreo promovare literară directă, gestul lor fiind eliptic de interese sociale.

Activitatea aceasta era adesea contrariantă pentru Radu Petrescu, îi răpea din timpul dedicat creației proprii, totuși o accepta și poate că o și dorea.

Nu știu cum s-ar putea explica altfel fraza scrisă în 1974, tipărită la pagina 239, în *Pentru buna întrebuințare a timpului. Jurnal 1971-1976* (Ed. Paralela 45, 2009) : „Îmi telefonează de la Târgu-Mureș Mihai Sin ca să-mi spună că în [Vatra] nr. 12, care a și apărut, a intrat Tudor Țopa în locul lui Nicolae Breban — despre romanul căruia zilele trecute Paul Georgescu mi-a spus la telefon o interesantă poveste. Iată deci realizat (dar să văd cum !) vechiul meu proiect al publicării de grup.”

Aflăm, deci, că Radu Petrescu dorea să construiască imaginea unui **grup literar**. Pentru mine, denumirea pe care am dat-o și care s-a impus în mod bizar și rapid, este cea eficientă. Nu mă refeream la o realitate geografică, la faptul că o Școală, în sens didactic, filosofic sau cultural, ar fi funcționat real la Târgoviște, că toți literații pomeniți ar fi trăit în acest oraș, ci la faptul că era vorba de o Cetate de Scaun, un sediu al puterii simbolice, al regalității simbolice a literaturii. Nu era și nu va fi vorba despre o Târgoviște terestră ci de cetatea celestă a Târgoviștei, unde toți scriitorii pomeniți se vor fi întâlnit deja sau se vor întâlni, peripatetizând, dialogând, pe străzile pavate cu norii lui Petru Creția, despre marile și eternele întâmplări ale literaturii, în Cetatea de Scaun a literaturii române.

Deși există acum probabil mai multe teze de doctorat despre Școala de la Târgoviște, unde ar fi trebuit să apară referința exactă, constat că se fac trimiteri la texte semnate de mine unde, deși se scrie despre autorii acestui grup, formula ca atare nu apare. Începeam să am îndoieli că așa fi folosit această

expresie ca atare și să reflectez la miturile literaturii, la memoria failibilă a bătrâneții.

Nu mai găseam referința exactă, pagina de revistă unde am folosit, pentru prima dată, această formulă care a avut un succes neașteptat. Căutând prin vechi dosare, cronici literare și note de lectură din care aș fi putut extrage citate utile pentru un studiu despre lectura socială a literaturii române, am dat peste un exemplar din revista timișoreană *Orizont*, în care se publicau răspunsurile la ancheta despre proza nouă organizată de redacție. (Probabil de Cornel Ungureanu și Adriana Babeți.)

Am răspuns frazei de lansare a anchetei (*Se afirmă că în proza românească a ultimilor ani a apărut o nouă generație. În ce măsură se revendică ea unei tradiții literare ? Care ar fi dominantele (tematice, stilistice etc.) ale acestei noi generații de prozatori ?*).

Iată ce publicam în *Orizont*, pagina 4 a numărului 25 (798) din 24 iunie 1983: «Există, evident, o nouă „generație” de prozatori. Dar prefer să-i spun grupului de autori o nouă promoție (din rațiuni teoretice pe care le-am expus deja). Această nouă promoție face parte din mulțimea convențional numită generație.

O imagine a noii promoții se poate contura prin lectura revistelor *Vatra*, *Tribuna*, *Luceafărul*, *Echinoc*, *Amfiteatru*, *Orizont*, *Dialog*, *Forum studențesc*, *Opinia studențească*.

Citesc cu interes ancheta literară lansată de *Tribuna* în săptămânile din urmă (iunie 1983), la care răspund chiar unii dintre autorii aparținând noii promoții. Am avut ocazia, în calitate de potențial prefăcător, să parcurg o antologie realizată de prozatorul și eseistul Gheorghe Crăciun, *83 proiect de flux*, pe care sper să o văd editată cât mai curând. Ea continuă cronologic antologia lui Mircea Iorgulescu, *Arhipelag*, și pare să completeze o altă antologie compusă de Ov.S. Crohmălniceanu, *Desant*. Împreună par a fi voletele unui mic „retable” ale cărui scene reunite narează întâmplări literare care pot confisca până la sfârșitul acestui deceniu, atenția criticii.

Nu aș dori să se uite că, sub aspect literar, această promoție datorează recunoștință școlii/grupului de la Târgoviște. Acest grup literar, intrat cu oarecare întârziere în conștiința literaturii române contemporane, are toate șansele să însemne mai mult pentru evoluția gândirii epice românești decât „realiștii” primitivi, adepți ai „spunerii” adevărului (integral sau nu), care încurcă criteriile, se instituie în instanțe juridice, abdică de la condiția de scriitori în favoarea unui bovarism politic, care maschează printr-o publicitate fumigenă, o literatură tezistă și legitimistă. [...]

Prin Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu sau Tudor Țopa, cu Marian Popa (ca prozator), cu traduceri ale lui Mircea Ivănescu din Joyce, ale lui Alexandru Calafă din Andrei Belfi, de pildă, se conturează chipul matur al unei literaturi care a știut, de la Ion Budai Deleanu până la noi să găsească soluții epice pentru toate nevoile sale spirituale, în împrejurări de spaimă ca și în momente de destindere.

Faptul că revistele nu sunt consecvente în promovarea celor mai tineri autori aici pomeniți, nu se explică doar prin diferențe de gust ci, mai ales, prin faptul că se preferă posmagii muieți ai obișnuințelor în loc de a încerca contrazicerea puternicelor habititudini de lectură, oferind altceva. Noii prozatori posedă o clară conștiință a profesionalității, un ego scriptor care își manifestă cu obstinație prezența, se împielitează în texte. Ei par să refuze tematicile exotice sau mimetice între polii cărora oscilează unii din prozatorii promoțiilor anterioare. Nu o mărturisire despre « adevărul istoric » își propune noua promoție, ci o mărturisire despre « adevărul » egoului în fluxul istoriei.

O lectură necanonică a unor texte necanonice este desigur necesară. Integrarea în tradiție se va face de la sine, atunci când noii prozatori vor avea să-și definească autonomia prin delimitări și continuități.» (Aprilie 12, 2015)

Revenind la opinia Miei Biligan, îmi pare că am propus nu doar o etichetă dar am și argumentat opțiunea, completată cu unele din trăsăturile specifice literaturii membrilor grupului, numit de mine Școala de la Târgoviște. Evoluția ulterioară a operei autorilor întărește imaginea coerentă pe care o propune noțiunea de Școală, unde influențele sunt reciproce, pe care istoria filosofiei a acceptat-o ca atare demult, noțiune care se poate aplica, mai mult decât acum 40 de ani, grupului autorilor, cu opera acum încheiată, care au gravitat în jurul lui Radu Petrescu, ca «ucenici neascultători», asemenea ucenicilor nu neapărat tineri, care parcurgeau lungi perioade de formare frecventând atelierile de creație ale breslei, devenind apoi meșteri artizani independenți.

Note:

¹ Sylvie Laurent și Thierry Leclère.

² Articolul din Wikipedia rezumă corect monografia. « Onfray declară că Freud visează la glorie, la faimă, la posteritate. El a manipulat și a distrus părțile compromițătoare ale corespondenței sale. Freud l-a disprețuit pe Nietzsche și filosofii, dar reciclează multe dintre teoriile lor pentru a face neologisme. De asemenea, el susține psihanaliza ca o știință, deși nu este exactă. Freud și-a pierdut drumul în cercetările sale, a eșuat de mai multe ori, uneori într-un mod neasumat (*Despre cocaină*). El analizează cele cinci psihanalize freudiene și descoperă că acestea sunt rezolvate doar pentru Freud face scamatorii terminologice (dacă problema este uitată, înseamnă că ar fi refutată) sau presupunând că pacientul nu va fi vindecat niciodată (Sergei Pankejeff). După Onfray succesul

psihanalizei se explică prin slăbirea rolului bisericii în reprimarea impulsurilor instinctelor, prin presiunea totalitară a sistemului social impus de psihanaliză, prin nihilismul secolului al XX-lea și prin acoperirea mediatică a freudo-marxismului după mai 68, cu Wilhelm Reich și Herbert Marcuse. Onfray afirmă că austriacul evreu este nevrotic și universalizează cazurile sale. El precizează că Freud este un falsificator autobiografic, care nu a inventat psihanaliza (primul ar fi Antiphon), ci și-a însușit termenul. El denunță poziția pseudostiintifică a lui Freud, care totuși credea în gândirea magică, telepatie, medicina extravagantă și în numerologie. Filosoful indică faptul că psihanaliza este individuală, dar analizele freudiene se bazează pe analogii și scurtături îndoelnice, că întreprinderea este profitabilă, plata e făcută în bani peșin și fără forme contabile. (Confirm cu propria mea experiență). Onfray prezintă, de asemenea, viața personală a lui Freud, dominată de pesimism, de idei conservatoare, cu nuanțe misogine, pentru Freud homosexualitatea fiind o nevroză. Freud a denunțat adesea socialismul și comunismul, dar niciodată fascismul având admirație pentru Mussolini și cancelarul austriac Dollfuß. În bibliografia pe care o comentează, Onfray denunță erorile din traduceri proaste, deplânge editarea parțială a corespondenței, blocarea arhivelor până la sfârșitul secolului al XX-lea. De asemenea, regretă că studiile care analizează psihanaliza sunt hagiografice, fără vreun punct de vedere critic real. În carte, el denunță încrederea sofistică care împiedică orice critică a psihanalizei (trebuie să fii pacient pentru a o denunța, dacă este reprimată, are succes, procesele de intenție pentru antisemitism ale criticilor lui Freud ...).

³ **François Asselineau** [*frã'swa 'aslinɔ*]a, né le 14 septembre 1957 à Paris, est un haut fonctionnaire et homme politique français. Il entre à l'Inspection des finances en 1985 puis mène une carrière de haut fonctionnaire qui le conduit à exercer dans différents cabinets ministériels sous les gouvernements de droite des années 1990 et, entre 2004 et 2006, le poste de délégué général à l'intelligence économique au ministère de l'Économie et des Finances. En parallèle, il est cadre du RPF puis du RIF et siège au conseil de Paris de 2001 à 2008, élu sur la liste de Jean Tiberi. En 2007, il fonde l'Union populaire républicaine (UPR), qui milite pour la sortie de l'Union européenne, de la zone euro et de l'OTAN. Ce parti est décrit par de très nombreux observateurs comme souverainiste, antiaméricain et conspirationniste, qualificatifs que François Asselineau récuse. La nuance politique attribuée par le ministère de l'Intérieur aux listes et candidats de l'UPR aux élections depuis 2014 est « divers », tandis que le parti se présente comme étant en dehors du clivage droite-gauche. François Asselineau est quant à lui couramment situé à droite, voire à l'extrême droite. Parfois rattaché au gaullisme, il assume cette étiquette et se présente également comme un opposant au Front national. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Asselineau Extrasul din Wikipedia este o dovadă a modului în care redactorii anonimi dar orientați clar spre stânga utilizează etichetele stigmatizante, *extremă dreaptă* în acest caz, în ciuda evidenței centriste și suveraniste (ceea ce nu e o crimă!) a discursului real al acestui ideolog.

⁴ Născut în 1946, originar din România, Carol Iancu este profesor de istorie contemporană la Universitatea Paul-Valéry, Montpellier 3 (Franța). El conduce Centrul de Cercetări și Studii Evreiești și Ebraice din Montpellier.

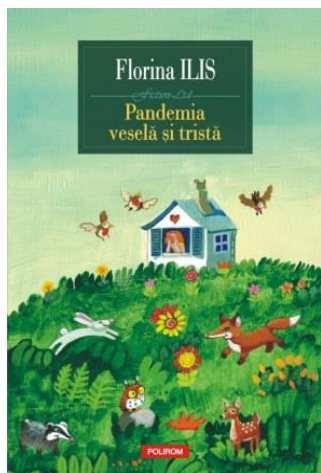
⁵ Un caz aparte este cartea lui Andrei Oișteanu, *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură*", Polirom, Iași, 2010 (ediția a II-a, 2011; ediția a III-a, 2014; ediția a IV-a revăzută, adăugită și ilustrată, Polirom, 2019). Volumul a fost distins cu Premiul Special al Uniunii Scriitorilor din România (2011); Am aflat recent că legalizarea drogurilor face parte din proiectele susținute de Fundația Soros. Cartea ilustrează acest program?

⁶ https://fr.wikipedia.org/wiki/Henry_Coston

⁷ https://fr.wikipedia.org/wiki/Vincent_Desportes

Alex GOLDIȘ

Proză de moravuri pandemice



Era aproape imposibil ca o ecuație atât de ofertantă din punct de vedere imaginar, precum realitatea pandemiei, să nu-și găsească tematizări și în creațiile artiștilor contemporani. Încă din primele luni ale lockdown-ului, trusturi de home cinema precum Netflix sau HBO au pus pe masă scenarii – realizate în genul scurt, cel mai adesea – care surprind, în tonalități umoristice sau dramatice, aspect inedite ale acestor experiențe. Doar că, așa cum se întâmplă de cele mai multe ori când în istorie „viața bata filmul” sau „realitatea umilește imaginația”, majoritatea acestor ficțiuni riscă să păcătuiească prin redundanță, prin stereotipie, printr-o insuficientă transpunere artistică. Astfel încât creatorii de azi care își asumă proba de a merge cot la cot cu realitatea și de a o bate pe terenul ei propriu trebuie considerați de la bun început niște temerari.

Un demers notabil în acest sens își propune, la noi, Florina Ilis, în placheta de proză scurtă *Pandemia veselă și tristă**. Cele șase bucăți sunt scrise într-un ritm alert, menit să țină cititorul în priză într-o perioadă în care doar cei cu totul imuni la atmosfera apocaliptică a realului mai pot plonja ore întregi în ficțiuni. Prozatoarea nu se formalizează ca altădată, nu mai concepe arborescent (divagațiile narative, juxtapunerile neașteptate de planuri, acumularea atmosferei alcătuiau un adevărat ritual în proza Florinei Ilis), ci pătrunde de fiecare dată cu precizie în subiect. Personajele și frânturile de viață decupate sunt cel mai adesea tipice, *light*, căci mai degrabă decât să exploateze zonele abisale ale „conștiinței pandemice”, prozatoarea pare să se amuze să scrie o proză de moravuri pandemice.

De altfel, s-ar putea preciza din start – și cred că în acest fapt e de regăsit numitorul comun al crochiurilor – că nu pandemia e superstarul volumului, în ciuda titlului de pe copertă. Deși fiecare proză acroșează subiectul, acesta nu acaparează niciodată

prim planul simbolic al narațiunii. Nici natura virusului, nici efectele sale devastatoare asupra omenirii nu sunt speculate aici. Pentru cine caută o construcție metafizică și/sau distopică, gata să investigheze originile Răului sau să exploreze originile sensibilității post-umane, cartea va reprezenta o dezamăgire. În schimb, experiența pandemică e – așa cum reiese din volumul de proză scurtă al Florinei Ilis – o experiență care exacerbează vulnerabilități, spaime, angoase, entuziasme cât se poate de umane. E o experiență la limită, care, mai degrabă decât să aibă drept consecință o civilizație a măștii (așa cum se întâmplă la propriu), nu face decât să desafieze orice formă de profilaxie emoțională. În *O urăsc!*, doi bărbați – directorul unei instituții publice și un polițist care ar trebui să-l amendeze pe primul pentru nerespectarea condițiilor de carantină – își descoperă, pe fondul apocaliptic al pandemiei, o bizară solidaritate în desprinderea de captivitatea conjugală. În bucata din oglindă – nelipsită, la rândul ei, de tonalități comic-ironice, *O iubesc!*, un corporatist își descoperă, în plin lockdown, sentimente nebănuite față de colega de birou.

Pe măsură ce avansăm în volum, prozele devin mai complexe prin decupaj și prin buna gestionare a perspectivelor narative. În *Corona*, probabil cel mai întunecat fragment al colecției, o tânără plecată în Japonia aduce virusul acasă ucigându-și, fără s-o știe, într-un efect de toropeală, un membru al familiei. *Judecata de apoi*, cea mai subtilă proză a volumului, surprinde, în tonuri burlești, „dezbateră” pe teme morale dintre pictorul unei biserici și preotul paroh cu privire la înfățișarea cât mai înfricoșătoare a Apocalipsei. Pentru o clipă, geniul primului scânteiază la ideea că imaginarul clasic al sfârșitului lumii ar putea fi îmborsat conform spaimelor celor mai actuale: „Dar poate că unele lucruri ar mai trebui cumva reînnoite. Oamenii de azi nu mai știu de ciumă, însă știu de coronavirus. Să-i picteze pe doctori îngrijind bolnavi de virus, îmbrăcați în hainele albe de cosmonauți, după cum îi arată la televizor?! Cu mânuși și vizier! Ce revoluție artistică ar fi asta! Și peste o sută de ani criticii de artă să explice în cărți inovația lui... Hmmm. Ca să se îndrepte răul și să se miște ceva în sufletul oamenilor, nu-i de ajuns ca pictura să fie reușită, respectând canoanele... Ci să fie pe înțelesul oamenilor de azi. Arta ar trebui să se adapteze!”.

Spre burlesc și parodie deviază, în ciuda scenariului grav, și ultimele două schițe ale volumului. În *O noapte de gardă*, o infirmieră cu complexe maternale nerezolvate schimbă între ele destinele a doi copii (unul – dorit, celălalt – abandonat de părinți). În schimb, *Minunata lume virtuală* speculează asupra prelungirilor mediatic deformatoare ale pandemiei. Situația infectării unor nou-născuți într-o maternitate devine un simplu caz mediatic, iar toate complicațiile biologice, medicale, etice se pierd într-un melanj de discursuri suspendate. De altfel, ultima proză vine în prelungirea unei mai vechi teme a autoarei – excrescența paranoidă a realității prin efectele sale mediatic – și poate fi citită ca o punere în abis a întregului volum: lupta contra

virusilor biologici a devenit într-un fel inseparabilă (sau în orice caz, îngreunată) de cea împotriva virusilor mediatici.

Dincolo de predictibilitatea unor scenarii sau de schematismul unor personaje (bătaia lungă nu intră în mizele prozatoarei aici), micul volum de proză al Florinei Ilis e viu și se citește cu interes datorită sugestiei că pandemia e un turnesol al reacțiilor celor mai variate, un amplificator de umanitate și – de ce nu – un prilej de a renunța la formalități sociale de tot soiul. Schițele din *Pandemia veselă și tristă* sunt simpatice jocuri de-a demascarea într-o lume condamnată să supraviețuiască prin măști.

*Florina Ilis, *Pandemia veselă și tristă*, Polirom, Iași, 2020, 158 p.

Senida POENARIU

Din și despre spaime



La doi ani după transpunerea freneziei Centenarului din spațiul românesc pe ritmuri *noir* prin volumul CenteNOIR, la Crime Scene Press apare volumul colectiv care poartă sugestivul titlu *Pandemicon*. *Povestiri pentru sfârșitul lumii*. *Pandemicon*¹ nu este însă singurul volum care exploatează evenimentele curente. Aș mai menționa cartea Florinei Ilis, *Pandemia veselă și tristă* și antologia coordonată de Alexandra Rusu *Izolare*, în care semnează 20 de autori.

Coordonat de Alexandru Arion, volumul cuprinde 14 povestiri care oscilează ca gen între policier, thriller, mystery, fantastic și SF, genuri care nu se bucură prea mult de atenția criticilor din România. De la crime violente, furturi de cadavre, otrăviri în spitalele „de covid”, haosul din secțiile de poliție, imagini supranaturaliste, întâlniri cu societatea secretă extraterestră HiTech, dispariții și apariții cu iz supranatural, delir și teorii ale conspirației, la distopii și povești cu spioni

și securiști sau povești de dragoste ratate, oferta este generoasă.

Poveștile sunt semnate de Stelian Țurlea (*Paranghelia sau crimă în direct*), George Arion (*Mansarda*), Michael Hăulică (*Ea vine o dată, pleacă pe rând*), Eugen Cristea (XAV), Ovidiu Pecican, Amalia Lumei (*Pandemicon*), Petre Crăciun (*Curcănăria versus pandemia*), Caius Dobrescu (*În via noastră, fără sfârșit*), Adrian Onciu (*Un nou început*), Gabriel Brănescu (*Substituirea*), Alexandru Arion (*Moartea pe acoperișul fierbinte*), Mircea Pricăjan (*Când înfloresc narcisele*), Oana Stoica-Mujea (*Nevinovatul*), George Arion Jr. (*George e băiat cuminte*), Mihnea Arion (*Nebunie-n pandemie*), în ordinea apariției din volum. Cum miza declarată a autorilor a fost eliberarea de spaimele resimțite în perioada de izolare prin intermediul scrisului – așadar o exorcizare și auto-terapie în același timp –, distribuirea întâmplărilor *din* și *despre* pandemie pe baza vârstei autorilor, de la seniori la cei mai tineri, pare a fi un criteriu excelent pentru a sistematiza tipurile de frici și ocurența lor. Cu riscul de a pica în păcatul biografismului, lectura acestei antologii a fost ghidată și de curiozitatea nu tocmai fructuoasă legată de posibilitatea unei corespondențe dintre vârsta autorilor și modul în care aceștia au perceput, și apoi au rescris sau imaginat realități, pornind de la evenimentele din anul 2020 cunoscute de noi toți. Plecând de la psihoza personajelor, reacțiile și acțiunile narate, se poate spune că, indiferent de vârsta autorilor, ca notă generală se remarcă o exacerbare a segregărilor sociale, fie ele diferențele de gen, vârstă sau etnie. Deși reacția umană în fața efectelor devastatoare ale pandemiei ar trebui să fie empatia și unitatea, de fapt reconfigurarea interacțiunilor umane este dată de individualismul și instinctele de supraviețuire cele mai primare. Principiul de bază este cât se poate de simplu și de pragmatic: Scapă cine poate, sau, tipic românesc, cine are mai multe pile.

Dacă titlul, dată fiind actualitatea inerentă, stârnește curiozitatea cititorului mai mult sau mai puțin familiarizat cu genurile de mai sus, și reversul este posibil. Lectorul se poate simți intimidat, sau, mai bine spus descurajat să facă saltul de la isteria generalizată din mass-media într-o lume ficțională în care faptele criminale ocupă avanscena pe timp de pandemie. Și de parcă Covid 19 nu ar fi suficient de eficient în stârnirea nevrozelor, pandemia se mai întâlnește și cu escatologia. Trebuie menționat din capul locului că valoarea cărții nu rezidă în suspansul și turnurile de situație, care există, atât cât este posibil pe spații mici, nici în ingeniozitatea cu care sunt comise și/ sau elucidate crimele, ori în ilustrarea situațiilor tipice cu care suntem atât de obișnuiți din filmele polițiste, sau, de ce nu, de la jurnalul de la ora 17. Ca să nu mai amintim și de opțiunea total nefericită a uneia dintre povești, de altfel scrisă cu vervă și destul de captivantă, de a se încheia cu un dezamăgitor „va urma”. Nici complexitatea psihologică a personajelor, care nu sunt ferite de clișee, nu impresionează. Aș

menționa aici două personaje care ies din șabloanele cunoscute – fie că vorbim despre polițiști incompetenți sau cei care pândesc oamenii pentru a-i amenda dacă nu au formularele / declarațiile pe propria răspundere, detectivi cu simțuri și simțiri paranormale, spioni și securiști pe care-i miroase toată lumea etc., – și anume, personajul-colectiv „mahalaua” dintr-una dintre cele mai reușite povestiri, cea care deschide de altfel și volumul, *Paranghelia sau crimă în direct* de Stelian Țurlea, respectiv criminalistul Iolanda Știreanu din *Nevinovatul* de Oana Soica-Mujea care, e drept, ne trimite cu gândul la Capitaine Marleau.

Pe lângă evidentele tipare și scheme repetitive tipice genului, recognoscibile sunt și multe dintre evenimentele care fac subiectul acțiunilor, de la asasinarea lui Ioan Petru Culianu sau celebra condamnare la moarte pentru trafic cu vin a lui Gheorghe „Bachus” Ștefănescu din timpul sistemului comunist, până la subiecte care au acaparat multă vreme atenția publică (cazul din Caracal, întoarcerea românilor speriați de Covid din străinătate, adoptarea stării de urgență, izolarea la domiciliu ș.a). De asemenea, nici personajele politice pe care le cunoaștem cu toții, și care nu suferă prea multe transformări în afara numelui rescris prin anagramare sau înlocuirea vreunei litere, nu lipsesc.

Căștigul cărții este obținut prin ceea ce Caius Dobrescu, într-o anchetă din *Dacia literară*², identifică a fi sursa și totodată finalitatea genurilor noir sau mystery, și anume „nevrozele escapistice” prin care aceste cărți „reușesc să distileze în formula misterului & investigației puternice incertitudini morale individuale și colective. Spaime, speranțe, fantasme din cele mai acute” (p. 24). Așa cum bine au menționat în prefață editorii, fără a avea pretenții psihanalitice, volumul reușește să surprindă natura umană care își arată adevărata față atunci când este pusă într-o situație-limită: „Covidul a funcționat ca un revelator pentru comportamentul uman, de la noi și din alte părți ale globului”.

Desigur, ne putem întreba dacă, cel puțin pornind de la situațiile reprezentate în aceste povestiri, instinctele mai mult sau mai puțin criminale ale personajelor și comportamentul aferent acestora ar fi prevalat în lipsa cadrului „stimulant” oferit de pandemie și de izolarea la domiciliu. Această întrebare este una mai degrabă retorică, cercetătorii au dedicat de altfel multe resurse pentru a determina cauzele comportamentului social anormal.

În multe dintre întâmplările „înregistrate sau imaginate”, cum sunt ele numite de editorii volumului, adevăratul factor traumatizant în fața căroră oamenii cedează este izolarea și viscerală spaimă în fața posibilității morții în urma contaminării. Moartea survenită prin alte căi, induse sau naturale, este rizibilă. Atenția tuturor, de la autoritățile desemnate să gestioneze situația, până la cetățeni este îndreptată exclusiv înspre „ucigașul nevăzut COVID” care, dacă

nu omoară, atunci singur smintește oamenii. Replica Președintelui-devenit-președinte- perpetuu-devenit-prim-acuzat din dictatura virală creionată în date distopice (din *Nebunie-n pandemie* de Mihnea Arion) judecat pentru abuzul de putere și crimele efectuate în numele bio-securității, cât și reacția juriului, sunt elocvente în acest sens: „-Dar spuneți-mi, domne, toții oamenii ăștia de care ziceți că ar fi murit... Ei bine, să admitem că au murit! Dar au murit sănătoși, sau nu? Asta e tot ce vreau să știu! Vă rog să-mi răspundeți! Neputând găsi vreun contraargument care să se ridice la nivelul corespunzător, detractorii și oponenții se găsiră în situația de a fi nevoiți să-l lase liber. Acesta umblă și astăzi din insulă în insulă pe un iaht impresionant, bând cocteiluri cu nume pretențioase și blestemându-și soarta de a fi condus un popor atât de nerecunoscător și nevrednic de el.” (p. 340)

¹ *Pandemicon. Povestiri pentru sfârșitul lumii*, Alexandru Arion (ed.), Editura Crime Scene Press, București, 352 pp.

² <https://www.muzeulliteraturiiiasi.ro/wp-content/uploads/2020/04/Dacia-literara-nr.-3-2015.pdf>

Ioana BOȘTENARU

Mărturii pe eșafod



Laureat al Premiului Național de Poezie „Mihai Eminescu” – Opera Omnia pe 2017, Aurel Pantea publică trei ani mai târziu *Execuții**, rămânând unul dintre poeții echinoxști cu o activitate însemnată, după aproape cinci decade. Individualizându-se în cadrul revistei clujene încă din debut, Aurel Pantea continuă să mizeze pe o tensiune interioară aparte a poemelor, valorificarea

imaginarului care l-a consacrat reușind să ofere lectorilor și în volumul de față „cel mai negru lirism de la Bacovia încoace”, în termenii lui Al. Cistelean.

Tomul *Execuții* cuprinde optzeci de poeme *resemnate* în fața morții: „În cele din urmă ne despărțim/ de numele noastre,/ dar ele continuă cutremurate/ să caute un trup/ și, înspăimântate, găsesc alte nume, / ca niște neîndurători stăpâni”, care surprind încă o dată degradarea realității și un negativism fără margini al ființei. Irealul nu mai reprezintă o soluție, nu mai permite evadarea, individul optând pentru propria execuție, prin izolarea în liniștea monumentală, după cum anunță primul poem, de factură explicativă: „poemele filmează execuții, cum se depune liniștea după rumori stridente și fiecare găsește în sine locul eșafodului.” Nici măcar refugiul în trecut nu mai este curativ, căci și acesta „a renunțat aproape cu totul/ să mai fie viu”, reprezentând doar „mătase fărâmițată/ peste o voluptate feroce.” Ce îi mai rămâne individului lipsit de direcție odată cu această ultimă anulare? Nimic, doar retragerea, asta anunță poemele lui Aurel Pantea.

Semnele vitalității sunt vagi într-un univers rece, în care „respirațiile bătrâne” anunță căderea serii. Individul e pregătit să se desprindă, dar e nehotărât și tocmai această nehotărâre conferă tensiune: „parcă am pleca,/ dar ne însoțește o nehotărâre,/ lângă noi, după stările astea/ se aude, așa, un fel de oftat și o muzică.” Nu e ușoară ieșirea din prizonierat pentru a lăsa loc celorlalți *invadatori*, însă este iminentă: „cineva ne va înlocui, cineva o să vină de departe,/ urmele noastre vor pleca odată cu noi,/ locul va rămâne curat/ pentru frumoasele și tinerele odrasle ale invadatorului.”

Totul pricinuieste suferință, singurătatea invocată constant accentuând împăcarea unui eu care nu mai poate decide pentru sine, acaparat de confuzia irealului, o alternativă irelevantă la prezentul apăsător: „lumina e subțire ca pielea de copil,/ dar poate veni din solitudini izbăvite,/ iar în acele singurătăți nu se știe/ cine și ce hotărăște.” Instalarea întinericului este însoțită și de „liniștea casantă”, care acaparează treptat totul, singurul reper în seara târzie fiind reprezentat doar de pașii săi cutreierători prin piață, alături simbol al vacarmului: „aud doar pașii mei într-o piață, seara târziu,/ când și nimicul înnebunește/ de singurătate.”

Într-un astfel de univers, individul nu mai poate masca inevitabilul. Aparențele pierd teren considerabil, nemiareizând în mijlocul neantului: „La fel cum ai șterge de praf/ un obiect foarte îndrăgit/ pentru a-i vedea limpezimile de odinioară,/ apare un chip/ ce ne însoțește viețile,/ încât se surpă

în noi aparențele/ pe care am mizat.” Deconspirată, ființa tace: „Atât de subțiri sunt uneori granițele / dintre ceea ce suntem acum/ și ceea ce nu vom mai fi,/ încât intrăm, fără să știm,/ în tăceri fluide.” Singurele care sparg această muțenie sunt amintirile, însă, după cum subliniază și Gheorghe Grigurcu în prefață, întoarcerea la trecut nu face altceva decât să amplifice absurdul existențial, interferența viață-moarte fiind evidentă: „în freacățul rece, aproape polar, simțit de inimă,/ tu spui că se produc schimbări încete/ și treptat ajungem să nu ne mai recunoaștem,/ până când un ecou al unor voci îndepărtate/ ne arată atât de străini și ne învinge,/ și nu mai știm dacă se termină ceva sau ceva începe.”

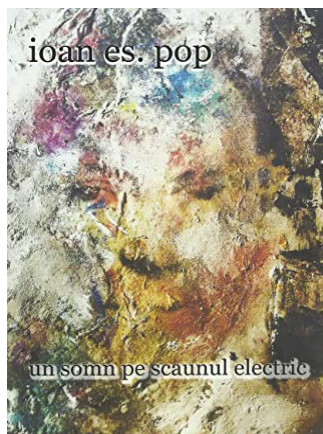
Incertitudinea amplifică negativismul, porțile se închid, iar ființa tânjește după includerea în *vârtej*. Singurătatea devine o corvoadă pentru individul care nu mai are la ce să se raporteze. Tot ce îl înconjoară este compromis, nu se poate stabili într-o realitate depreciată și primejdioasă, nu își poate regăsi echilibrul decât retrăgându-se în „pace și liniște, multă pace și mare liniște.” Singurul care mai vorbește despre sinele afectat este însă poemul, care deconspiră complexitatea trăirilor și groaza depășirii graniței: „În orizontul morții se scrie poemul, în desfrâu și dezlănțuire,/ când viața nu mai contează, când mă simt privit fără cruțare,/ când au încetat toate concesiile, în biografia mea totul e pregătit/ pentru victimă./ Lentă înaintare a groazei./ E dimineață./ dar altundeva/ Poemul e teroarea/ Că ești văzut cu ferocitate/ pe dinăuntru,/ poemul e un atentat,/ el e principalul aliat al asasinilor aparenței.”

Deloc reconfortantă atmosfera „de muzeu” a poemelor din *Execuții*, care continuă să adâncească acea „gaură neagră a ființei” despre care vorbește Al. Cistelean. Resemnarea în fața morții, acceptarea retragerii din realitatea devalorizată și sentimentul golului de nedescris cu care se confruntă ființa devin note dominante și în acest volum. Nu sunt surprinzătoare, dată fiind direcția în care se îndreaptă poezia lui Aurel Pantea începând cu *Negru pe negru* (2005). Detașarea în fața propriei restructurări ce culminează cu dezagregarea realității face însă din poemele sale adevărate declarații neangajate din prezent, expuse cu o concretețe neîndurătoare: „Nimic de azi, nimic din trecut/ nu se mai opune, în miezul celor mai rebele/revolte/ înmuguresc acceptări.

* Aurel Pantea, *Execuții*, Editura Cartea Românească de poezie, 2020, 90 p.

Mihaela VANCEA

Un somn în așteptare



Ioan Es. Pop continuă exercițiul de filtrare prin poezie a sentimentului de frică, pe care l-a anunțat odată cu *Arta fricii*. La o primă vedere, *un somn pe scaunul electric**, e un volum subțirel, gândit în cinci părți, dintre care doar primele trei comunică între ele prin tema acestei angoase existențiale pe care poetul încă o examinează și extrapolează în varii scenarii. Prin urmare, vorbim despre un discurs poetic centrat din nou în jurul diverselor frici interioare, a degradării fizice, anxietății, bolii, care merg toate mână în mână cu alcoolul.

Poeemele de față surprind o fațetă a fricii ca stare de spirit firească care, odată acceptată, capătă un soi de naturalețe și se integrează armonios universul poetic. Putem vorbi chiar de un act de curaj pentru lăsarea în urmă a lamentărilor în favoarea îmbrățișării acestei stări. Nu mai există împotrivire, ci manifestare asumată a faptului că teama e acolo unde e bătrânețe, degradare, mizerie, alcool, șobolani, întuneric. În acest univers, Ioan Es. Pop intră voit și alege să-l observe în detaliu, lucrând în siajul acelorași obsesii prezente și în alte volume precum *unelte de dormit*. În acest joc al retrospecției, e interesant de urmărit modul în care pregătirea pentru „dormit” devine, de această dată, „somn” propriu-zis. De la ritualul de pregătire pentru intrarea în oniric, volumul de față surprinde procesul în sine al somnului care pare să vină în sfârșit după o lungă chemare și așteptare.

Păzeal!, *radicalii sunt liberi* reprezintă prima secțiune a volumului și conține poeme grele, aproape dureroase, formate în jurul conceptului de boală, după cum se observă chiar din deschiderea cărții: „între bolnavi, moartea e mult mai puțin bătătoare la/ochi.”. Direcția e clar stabilită, cea a hotelurilor Cozia

și Căciulata, între care „singurătatea devine brusc de nesuportat”. Mai mult, ea merge spre Lazaret, loc de carantină, de boală, „trebuia să ajung în lazaret măcar pentru câteva ore./ auzisem că acolo sunt cei mai mulți oameni nefericiți de pe/ toată/ valea olului și voiam s-o văd și pe asta.” Acest sens pare cel mai firesc, ca și cum odată cu înaintarea în vârstă, ființa umană trebuie să urmeze un rețetar al existenței, să se asocieze cu cei de o seamă, cu locurile care simbolizează la rândul lor, degradarea. Transpunerea acestei percepții cu privire la etapele vieții pare o variantă urbană și reinterpretată a poemului blagian *Trei fețe*. Timpul cu valențele lui (trecut, prezent, viitor) este explicat asemenea etajelor unui bloc, unde fiecare vecin trăiește, a trăit sau urmează să trăiască o vârstă a celuiilalt: „tânărul de la fereastra blocului de vizavi/ dă cu ochii de mine și își spune:/ „un biet om la șaizeci de ani./ deacum, zilele lui sunt numărate./după șaizeci, la ce-ar mai trăi?/deasupra lui, la etajul nouă./ un bătrân care pare bine trecut de optzeci/ băjbâie pe balcon și eu mă întreb:/ „după optzeci, la ce-ar mai trăi?”. În acest segment de poeme, lumina e difuză, domină întunericul și nesiguranța, iar o lume a rozătoarelor care apar preponderent se conturează pe un fundal al hohotelor de răs, un răs nebun, „ca o mare pedeapsă”, „roșu ca sângele, un gălgâit fierbinte, un hohot lung și gros ca mărul”.

În confruntarea cu neputințele trupești, cu degradarea trupului care începe să slăbească, autoironia, livrată în replici scurte e arma principală: „de boală am scăpat/ dar cu sănătatea o duc tot mai prost”. Aceasta rămâne constantă și în secțiunea a doua a cărții sub alte formule precum „marele bolnav sănătos tun”. Segmentul care dă titlul volumului intră deja în universul oniric ca rezultat al bolii ce duce spre halucinare. Se simte pregnant apropierea de anumite formule blagiene pe care le preia pentru o filosofie a morții iminente precum este cea a „marelui bolnav” (trimiteri la marele Orb/Anonim). În cazul lui Ioan Es. Pop, boala generează introspecții, aduce eliberarea lăuntrică, iar marele Orb blagian corespunde statutului uman al bolnavului, al suferindului. Apelul la mit în poemul *1980*, face ca vocea lirică să cuprindă două lumi deodată, poetul e în tranziție, în trecere spre altceva, cu un picior în viață și unul în celălalt tărâm, în timp ce trece deja râul uitării: „să visăm un vis cu vin și fete./ cu o insulă pe undeva/ unde nu se aude râul lethe.” Un ludic grav apasă aceste poeme, în special *un somn pe scaunul electric*, unde ludicul se manifestă în generarea de viziuni cu poeți morți și posibile conversații între ei. Ioan Es. Pop face niște exerciții de imaginație interesante, unde poeții se întâlnesc nu pe principii stilistice, ci pe considerentul „morții cu morții și viii cu viii”, iar el e martor al ambelor adunări. De pildă, în partea a treia a volumului, *postumani la masa de seară*, vocea lirică e ancorată în prezent, poeții (vii) stau „acolo, la green

hours,/ cu niște ceasuri primitive în față,/ măsurând a cui singurătate e mai mare”, fiecare plecând pe rând cu gândul că se vor reîntâlni din nou următoarea zi, ani la rând, „de parcă aici, la green hours,/ singurătatea s-ar preface în nemurire/ pentru măcar încă zece ani.”

Postumani la masa de seară încheie seria acestor poeme ale declinului asumat și continuă cu partea a patra într-o notă ceva mai degajată. Mai precis, este vorba de rezultatul colaborării poetului cu Uniunea Compozitorilor pentru un musical în 2012. Astfel, el a creat o serie de texte cu rimă și ritm care să echivaleze replicile personajelor din *O scrisoare pierdută*, texte așezate ulterior pe muzica lui Mircea Tiberian. Cu toate că formula discursului poetic se schimbă brusc, aproape ca într-un joc de distragere a atenției, versurile ce țin de secțiunea dedicată *scrisorii pierdute* înregistrează aceeași tendință în epilog și prolog (ambele adăugate ulterior, în 2019) de adunare a personajelor în aceeași măsură în care creează adunări imaginare ale scriitorilor morți și vii. Ioan Es. Pop lucrează în universul caragialian, utilizând prologul pentru propriul aport la destinul personajelor. El imaginează un moment de rămas bun, de plecare înspre altceva, dar nu înainte de-i aduce pe toți într-o grădină personală, de unde urmează să le dea drumul din paginile cărților, asemenea unei eliberări a spiritului de trup: „sunt-am la acest amvon/ să vă slobod pe toți, pe dată,/ din toate cărțile, căci, iată,/ astă grădin-a lui ion/ mâine în zori va fi departe,/ cu toate cărțile-ntr-o carte,/ [...] și nici noi nu ne-om mai vedea/ deci înainte de plecare/ un bun rămas vă spune ion.”

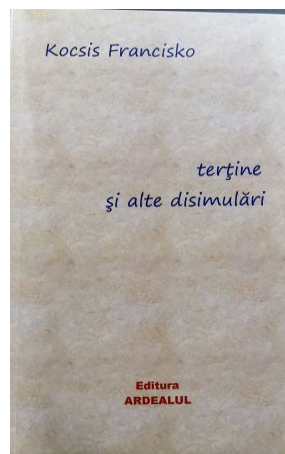
În această ordine de idei, tematica despărțirii e dusă la cu totul alt nivel în încheierea volumului prin secțiunea finală de eseistică, *nicăieri.ro*, unde discută despre legătura românilor cu Italia. Cu umorul și ironia specifică, Ioan Es. Pop scrie un fel de eseu despre răspândirea românilor în Italia (și viceversa) în raport cu dinamica schimbătoare a relațiilor dintre state pe principiul că „la export, nu se separă calitatea umană superioară de cea inferioară”.

Cu miza pe teme enunțate și exploatate anterior de poet, precum deja familiara predispoziție spre anxietate, clausturare, alcool și răs de propria-i condiție, *un somn pe scaunul electric* nu reprezintă o coordonată editorială. Cu toate acestea, la un nivel foarte subtil, conștientizarea sfârșitului inexorabil al ființei umane pare a se transforma treptat în nerăbdare, într-un fel de curiozitate poetică vis-à-vis de ceea ce presupune degradarea fizică. Acestea fiind zise, motto-ul pare că-și schimbă versiunea de la „viața se bea și moartea se uită”, la viața se bea și moartea se așteaptă.

* Ioan Es. Pop, *un somn pe scaunul electric*, Tracus Arte, București, 2020.

Cristina TIMAR

Fulgurații de dincolo de margine



Pentru Kocsis Francisko, scriitorul cu o biografie cât un roman, poezia rămâne prima și ultima dragoste. De la debutul întârziat din 1998, cu *Umbrele profetului*, până la *Terține și alte disimulări** din 2019, au trecut 21 de ani și o activitate literară prodigioasă: 8 volume de poeme, a căror ritmicitate a fost întreruptă, din când în când, de volume de proză, antologii, critică literară, documentare și traduceri din literatura maghiară. Cu toate că traducerile, după cum bine știm, nu fac o literatură, ele o îmbogățesc și fac punți între literaturi iar Kocsis Francisko este unul dintre cei mai harnici luntrași ai ultimelor două decenii, ce a navigat cu măiestrie între cele două literaturi, română și maghiară, făcându-le un imens serviciu, nu știu dacă apreciat la adevărata sa valoare. Bilingvismul său, excepționala cunoaștere a celor două culturi și literaturi vecine au dus la apariția a mai bine de zece volume de traduceri, cu precădere poezie, dar și proză, cu efecte pozitive incontestabile asupra dialogului intercultural.

Tot un fel de traducător rămâne și în *Terține...*, doar că într-un cu totul alt registru și intermediind o translație de angoase, stilizate poetic până la nivelul unor fulgurații. Aceste străfulgerări nu puteau fi transpuse pe spații largi, ci în poeme minimaliste, de dimensiunile unor haikuri, asemeni unor insecte captive în interiorul picăturilor de chihlimbar. Iar haikul nu e doar o metaforă a metaforei, ci și, sau mai ales, metaforă sapiențială. Căci Kocsis Francisko nu se mulțumește să fie un stilist desăvârșit, ci un înțelept camuflat în stilist. Iar angoasele sunt cele firești pentru vârsta senectuții: moartea, acomodarea la ideea mării treceri, scrutarea de la mal a oceanului nesfârșit aflat dincolo de fruntariile acestei realități. El nu scormonește furios, ritos sau neîmpăcat orizontul lui dincolo dar, atât cât i se arată, transpune cu cea mai mare grijă de adecvare. De

lamentări și bocete, egale cu diluarea angoasei, nu poate fi vorba, singurele concesii pe care le face formulei hiperconcentrate a haikului, dincolo de care e tăcerea, fiind poemele în distih.

Alternarea de terține și distihuri creează, fără îndoială, o cadență, dar care nu aduce nici a marș funebru, nici a lamento – Kocsis Francisko are oroare de orice fel de exhibiționism, fie el patetic sau sentimental – ci propune un melos extrem de personal, de o elegantă discreție și reflexivitate, cu atât mai seducător. Iată câteva mostre: *lumea e clipa / care nu se sfârșește / în timpul vieților noastre* (Lumea, p.5) ; *Iubirea nu-ți aparține; / dacă n-o dăruiești, / nu există.* (Iubirea, p.13); *arhitectura / din chiciura tăcerii - / un alb labirint (labirint, p.14); vârtej de nori roșii - /cât de splendid apune / încă o zi din viața noastră.* (Nori roșii, p.36); *în fiecare zi câte puțin / fără grabă, încet-încet / de viață mă dezleg* (Trecere, p.41).

Ici-colo răzbat adieri ale psalmilor arghezieni, dar departe de Kocsis vreo apostrofare a divinității în direcția frondei lui Arghezi: *doamne, te provoc, te invoc, te implor / să rupi tăcerea, în inimă și-n tâmplă, // ceartă-mă în șoaptă și reproșează-mi / în limba mea ce mi se nătâmplă, // oricât de aspru și îndreptățit, / ca orice om la tristă supărare, //dar nu sta tăcut și prea îndepărtat, / nu mă pedepsi chiar atât de tare* // (Invocație, p.12) Kocsis Francisko nu e un poet religios, dar poezia sa e saturată de metafizic, tocmai pentru a compensa sărăcia ontologică a vieții umane. Fiorul elegiac care străbate ca un fir roșu întregul volum, de la primul la ultimul poem, rămâne cea mai clară dovadă a situației pe marginea aceea de unde e posibil saltul propriei conștiințe umane, cu toate experiențele acumulate de-a lungul călătoriei umane, în supraconștiința universală, încât, în raport cu cea din urmă, poetul experimentează îndoiala cu privire la propria existență. Exponent al unei noi spiritualități, la Kocsis Francisko nu sacrul/divinul/supraconștiința sau ce nume vom vrea să-i dăm ființei ce ține lumea în ființă „pare când a fi, pare când că nu mai este”, parafrazând *Psalmul VI* al lui Arghezi, ci, în raport cu acest orizont spiritual, „eu par când a fi, par când că nu mai sunt”, incertitudinea planând asupra propriei mele posibilități ființiale. Mai degrabă, în termenii fizicii cuantice, eu sunt și nu sunt în același timp, realitatea empirică nefiind decât o fantă a unei suprarrealități energetice, abia simțite. *Mă strecur dintr-un loc în altul / ca un fugar, // dar fuga asta nu se petrece / în spațiul real, // doar eu presimt spațiul celălalt / în care-s pândit // de-o întruchipare ce poartă / chipul meu, leit; //deși pare, nu-i doar o joacă / de-a mă cunoaște //în forme în care aș putea / cândva renaște, //miza-i de-a dreptul colosală: / în fanta crăpată //mă paște riscul de a mă pierde / în altădată, //riscul de a nu mai ști dacă sunt / mort ori în viață* (s.m., Miza, pp.37-38). O altă versiune a aceleiași incertitudini o regăsim în poemul *Fior*, plasat

înspre finalul volumului: *Ajuns la țărmul oceanului, / am simțit năucitor că pătrund / în altădată, //într-un timp din care / nu știu cum am plecat / și când - //mă-nfloară gândul că nu știu / nici dacă-s într-adevăr născut / și viu*”. (s.m.) Iar ultimul haiku e revelator în sensul încheierii acestui foarte concentrat monolog confesiv, despre posibilitățile omului de a scruta acel dincolo de unde am venit și în care, inevitabil, ne vom întoarce: *trăiesc, / amân viața / de apoi*. Transpus poetic, saltul așa-zis mortal sau vital, pe care cu toții va trebui să-l facem mai devreme sau mai târziu, nu mai pare atât de înfricoșător, e mai degrabă copleșitor. Dar pe Kocsis Francisko nu-l va lua prin surprindere, antrenamentul e în plină desfășurare.

*Kocsis Francisko, *Terține și alte disimulări*, Editura Ardealul, Tg.-Mureș, 2019.

Călin CRĂCIUN

O radicalizare a discursului internautic



Este suficient să fie citită sintagma *Softboi mimosa* pentru a putea recunoaște marca unei conștiințe poetice genuine, recognoscibilă chiar și luând formula izolat, ruptă total de orice altceva. Cu atât mai mult, raportată la contextul poetic românesc, ea esențializează combinatorica simbolică în care se regăsesc o mulțime de termeni, unii oximoronici, ca experimentalism lingvistic/formal, frondă, intimism, sexualitate, sensibilitate, cerebralitate sau introvertire. Cât timp această sintagmă este chiar titlul unui volum, și încă al unuia de debut, se configurează numaidecât expectanța pozitivă, speranța lecturii unui volum remarcabil. Și așa și este debutul lui Tudor Pop*.

Nu miră deci faptul că s-a bucurat numaidecât de laude. Au vorbit despre el măgulitor Andreea Pop sau Mihnea Bălici, și, chiar dacă expeditiv, Vlad Moldovan, Cosmina Moroșan, Alex Văsieș și Mihai Iovănel (fără a garanta că am putut epuiza lista). E drept, nu a lipsit nici contestarea, de pildă din partea lui Claudiu Komartin. Un debut așadar remarcabil în primul rând prin capacitatea de a isca o controversă, de a pune în mișcare puternice energii spirituale interesate de poezie.

De departe, cea mai nuanțată opinie este cea a lui Mihnea Bălici (*Poezie de Instagram*, în „Observator cultural”, nr. 1008/26.02.2020), care insistă asupra ideii că în creația lui Tudor Pop este vizibilă influența mișcării *alternative literature*, pe care o și metamorfozează, am putea spune, întrucât o grefează pe ceea ce constituie la noi deja o tradiție, fie ea și de dată recentă, de la Gabi Eftimie și val chimic, și anume pe limbajul tehnicist, neologizat până la exasperarea multora, depersonalizant ori reificant: „Formal, volumul lui Tudor Pop este tributar fenomenului *alt lit.* Conceptual, el provine dintr-o tradiție autohtonă, ale cărei obsesii postumaniste sînt depersonalizarea și reificarea subiectului prin filtrul noii tehnologii. Acest aliaj îi permite lui Tudor Pop să combine artificiile (para)textuale ale «poetilor de pe internet» cu programul sofisticat al noilor scriitori din România. Rezultatul este fascinant. O carte care mulează o poetică *pop-kitsch* pe una conceptual-intelectualistă duce la o deconstruire dublă: o dată, a livrescului decorativ din programul postumanist; a doua oară, a biograficului exhibitat pînă în pinzele albe de *alt lit.*”

Volumul lui Tudor Pop i se atribuie, iată, un rol imens în „metamorfozele poeziei”. Cu atât mai surprinzătoare e încărcarea cu asemenea responsabilitate cu cât bună parte din cele vreo 50 de paginuțe cu poeme sunt aproape goale. Totuși, aș spune că și golul este aici cât se poate de plin de semnificație, precum tăcerile emoide.

Poezia lui Tudor Pop este eliptică și, cum s-a spus deja cu prisosință, inevitabilă însă repetarea, ermetică. Ea e alcătuită în mare măsură din reacții internautice din comunicări pe Instagram, preluate întocmai, ca imagine, în paginile volumului. Iar odată cu aceasta, limbajul poartă toate mărcile specifice comunicării pe net: emoticonul, eroarea gramaticală, abrevierea etc. Să fie oare aici vorba de avangardism, în sensul unei contestări a tradiției? N-aș zice neapărat. Îi lipsește înainte de toate manifestul, programul, cu tot cu strigătele și celelalte ingrediente din ritualistica luptei de curent. Să spunem însă că n-or mai fi nici căile avangardismului cele de altădată. Originalitatea se poate manifesta mai ales aici, nu? Dar apoi, să observăm, contextul e unul care permite fără aerul beligeranței încercarea de izolare în altceva și atitudinea tolerantă de o parte și de alta (uneori chiar ignorarea reciprocă). Trecerea deci la emoticon și *print screen* poate fi acum la fel de bine simplă manifestare intuitivă mai mult decât intenție de dărâmare a tradiției, cum e, de pildă, și impulsul de a citi altceva decât ceea ce „se cere la școală”. Firește că asemenea manifestare e

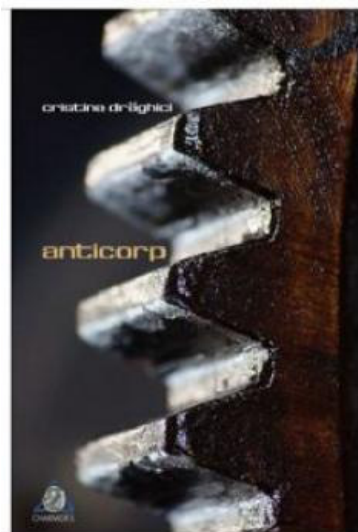
specifică doar spiritelor superioare. Când până și școala e „altfel” doar pentru a transmite și realiza mai eficient cunoștințe și deziderate tradiționale, nu miră ca și limbajul poeziei să devină altfel pentru a vorbi mai pe înțeles despre aceleași lucruri vizate de „metodele” perimate. De pildă, de a vorbi despre identitate („imaginile creează realitatea/ Eu cred ca gen toate uneltele postproducției acum nu mai modelează realitatea ci chiar o creează/ Îmi e greu/ ne e greu/ și ție/ Îmi place ca pot sa îmi schimb fața/ Aici pe internet sunt eu”) sau despre corp și sexualitate, puncte de interes sesizate cu temei de Andreea Pop, legându-le de „o proiecție a vulnerabilității și a nevoii de regăsire, bine camuflete în spatele unor tehnici de închistare” (în „Vatra”, nr. nr. 3-4/2020, pp. 42-43). Cu toată camuflarea, subiectivitatea, emoția lucrează în interstițiile poemelor, atîta doar că în maniera emo, fapt pe care poetul îl exprimă repetat în volum. E vorba de varianta emoidă care își asumă introvertirea, își face din ea un fel de program. De ea este strâns legat ermetismul poeziei lui Tudor Pop. Relevantă în acest sens este și discuția despre biografism. El lipsește, dacă îl luăm strict ca rememorare a traumelor sau, de pildă ca o consemnare, înșiruire a evenimentelor cu reverberație psihologică. Expunerea ființării în Instagram, fie ea și cu selectivitatea regimului emo, cu impulsul recluziv al *mimosei*, e întrucâtva similară. Atîta doar că evenimentul e în mare parte eludat, privilegiat fiind efectul, reflexia lui în conștiință, transformată uneori în reflecție: „obiecte masiv distribuite în timp/ doborând locația// : (se spune că apariția în vis a unor haine/ urâte este un mood/ iar subconștientul transmite semnale) :// haine noi : :)// a orienta obiecte potrivit/ orientate deja// considerând utilizarea documentelor/ importante/ după bunul plac// : (utilă) :// funcționează modelul transparent// subiecții includ:/ lucruri despre care e importantă discuția// «dus pantalonii la croitorie rupți an cur/ menționez/ asta pt că am fost întrebat/ dacă homosexualitatea este un moft/ cine ar tânji să-și rupă blugii în fund// din motive nesexuale/ nu// : (blugii rupți din motive nesexuale) :// hyperconceptul încercând deschidere pentru mulțimi tandre” (în *îmbrățișarea grupului țintă*).

Cred că acest sens, mai moale, care face posibil să stea poezia înaintea poezicii și intuiția înaintea ideologiei, i se potrivește reformei lui Tudor Pop. E înainte de toate o reformă ce constă în folosirea la o scară nemaiîntîlnită la noi a limbajului și a imagisticii internautice, astfel încât o parte dintre texte nu pot fi citate decât prin fotocopiare. Nu este *Softboy mimosa* o reformă radicală, avangardistă în sens tare, implicând și o poetică deplin articulată, raportată, bineînțeles, și la o ideologie extraliterară, dar e intuiția remarcabilă de a fora – sistematic de această dată, spre deosebire de destule alte tatonări – în zăcămintul limbajului internautic.

* Tudor Pop, *Softboy mimosa*, OMG Publishing, Alba Iulia, 2019

Andreea POP

Niște capsule afective



Cristina Drăghici debutează cu niște poeme destul de viscerele, în care tensiunea se leagă pe marginea sentimentului vidului. Proiecțiile din *anticorp* se arondează, generalist vorbind, în jurul preferinței pentru teme serioase, cum e aceea a morții, sunt niște exerciții articulate, oricum, pe un fond existențial destul de sobru. Aici e, paradoxal, zona ei de confort, de aici își livrează cu lejeritate confesiunile uneori dramatice.

Excepție de la o astfel de coloratură serioasă a poemelor fac câteva bântuite de niște amoruri fie consumate, fie în derulare, ale ritualurilor în cuplu (*Pansamentul perfect* vs. *Vânam*), dar indiferent de înclinația lor tematică, textele Cristinei Drăghici degajă un soi de entuziasm al confesiunii. Aproximările astea ale interiorului au loc, adică, printr-un regim discursiv care preferă elanul notației în defavoarea detaliilor propriu-zise ale crizei. Nu că duc lipsă de ele, dar poemele reacționează mai mult printr-o canalizare artefactă a scenariilor. Sondajul dramatic are loc aici musai prin ceremonial, textele au o componentă teatrală deloc de neglijat: „cetățile se dărau/ nu mă îngrijora nimic/ ocroteam focul/ oamenii explodau ca artificii// eu sărbătoream îmi ciocneam jumătate de inimă/ cu cealaltă jumătate de inimă// casele în care se păstra dragostea/ erau șterse de pe fața pământului// nu există hârtie care să poată înlocui/ pielea// cetățile continuă să se dărâme/ cineva stoarce deasupra mea prosoape ude// e liniște/ ca într-un țarc unde se aude doar creșterea ierbii// ca într-un țarc unde/ privesc dintre miei// cum femeia care naște prin mâini/ tocmai și le taie”, 00:00. Cam în

felul ăsta funcționează o bună parte din visceralitatea acestor poeme, sub forma unei scheme intime destul de transparentă și concisă, dar mereu fidelă imaginației animate a poetei.

anticorp e un debut al avântului confesiv, înainte de orice, destul de echilibrat și fără excese prea multe, în ciuda unei astfel de politici poetice. O poeziei a moderației, chiar cu tot proiectu-i aluvionar ce-ar indica tocmai opusul.

* Cristina Drăghici, *anticorp*, Editura Charmides, Bistrița, 2019



Teritoriile poetice pe care și le arondează Cătălina Bălan în *cutii* merg mai degrabă în direcția unui discurs epurat de ornamente inutile, clar până în pragul amănuntului fotografic.

Reportajul hiperrealist și luciditatea acutizantă a filmelor pe care le transcrie sunt trăsăturile cele mai importante ale acestui debut, unul cu o vibrație ușor adolescentină, care se entuziasmează în mod egal în fața tuturor temelor pe care le consumă. Reprezentările ei poetice pornesc mereu din miezul unui cotidian personal ce se deschide spre exterior, mai ales în a doua secțiune a volumului („Orașul, iubirea și ce mai rămâne din ea”), ceva mai focusată pe amănuntele cadrului urban – un București boem suprapus cu hărțile cele mai intime ale poetei. Cu toate că nu sfârșesc niciodată în sentimentalisme și urmează o linie scurtă și clară de la un capăt la altul, textele Cătălinei Bălan lasă impresia unui miniaturism intim, premeditat cu o economie de mijloace, dar care „deconspiră” fondul delicat al celor mai multe dintre ele: „corăbiile mele sunt când deasupra/ când dedesubt/ și eu merg când săltat/ când agale/ printr-o arșiță mare/ și mi-e teamă să nu ating pe

nimeni/ în acest oraș transpirat// durerea mea detașabilă e un pepene galben/ perfect rotund/ pe care îl scot din cap/ cum ai scoate fructul din coajă/ din intimitatea lui confortabilă” vs. „mică și caldă inima mea/ se înghesuie lângă tine seară de seară/ uneori inima mea se suprapune perfect peste tine/ atât cât să mai poți respira”. Cam aici e de găsit pulsul acestor poeme, care cultivă retorica intimistă a familiei cu un aer de simplitate ușor cochetă, ludică pe alocuri.

Aproape transparent, regimul ăsta poetic bifează la capitolul autenticitate cu o anume melancolie ludică a observației, dar ar putea beneficia de o selecție ceva mai generoasă a imaginarului.

* Cătălina Bălan, *cutii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2019



Dintre toate debuturile din 2019, cel al Monicăi Stoica e, de departe, cel mai intelectualizat. Viziunile arhi-cerebrale din *fetele visează electric* construiesc o poezie extrem de provocatoare, aproape narcisistă, în care tensiunea vine din vortexul mental pe care îl pune la bătaie.

Volumul abundă în astfel de texte care funcționează ca niște capsule existențiale extrem de concentrate, textele Monicăi Stoica mizează pe luxurianța scenariilor – de regulă „recrutate” din recuzita postumană, a tehnologizării ca mod de viață – pentru a-și transla punctele de sensibilitate. Realitatea, așa cum e recompusă în aceste poeme seduse de reflexe digital-ermetice, lasă impresia unui studiu pe cât de manierist, pe atât de lucid, pe care poeta îl desfășoară cu o anume glacialitate & detașare a viziunii, chiar și-n poemele amoroase, „îmbibate” de sugestii ale extincției: „în miezul ruinei din grozăvești, era în anul 2013, în același timp răpăia ploaia peste wonderland-

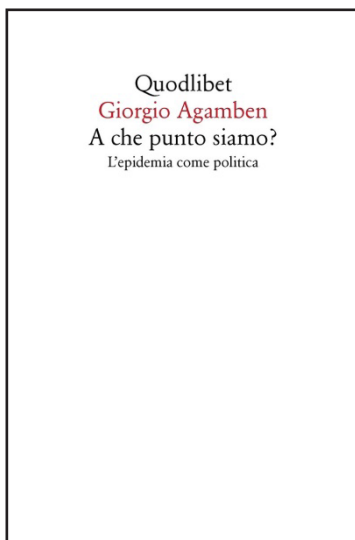
ul din/ mintea mea/ și tăcerea se apuca cu ghearele de găturile noastre,/ încercând să le aducă unul lângă altul, ca o mistică/ osteopată./ îmi spuneai atunci chestii incoerente despre id, eu și/ supraeu/ și cum triada asta freudiană pe face pe tine să fii exact/ așa cum pari,/ pe mine alta decât sunt, pentru că simulez panica și/ vreau să fiu gagică-ta/ pentru că intru cu bocanci de fermier texan furios în/ suflul tău/ când găsesc fisuri în conștiința ta.// când ne-am văzut iar, după un car de ani, nici nu mai/ știam cum arăți,/ îmi cumpărasem o rochiță veselă cu volane, râdeam/ pe străzi ruinate/ și eram penibilă încercând să te fac să mă plăci./ acum îți spun, din acest viitor nesferat, când ființa/ umană nu mai contează./ încă sunt o tipă/ emotivă-tendențioasă-caducă-romantică.”, *before / after 2100. always*. E un sentiment care predomină în volum și care refuză orice tânguie existențială. Ba mai mult, poemele par că se lansează într-un soi de erotică a peisajelor postmodern-dezafectate (deopotrivă sentimentale și fizice), pe care o derulează *like there's no tomorrow*, cu multă fantezie a amănuntelor *glam* și *dark*.

Funcționează din plin și destul de echilibrat o imagerie bogată, care produce mici scurtcircuite vizuale în poemele Monicăi Stoica (vizualul e, de altfel, compartimentul cel mai bine „reglementat” aici), dar care se materializează printr-un limbaj comun, deloc acaparat de mirajul tehnologic, al artificialului și vidului uman care face, totuși, carieră: „ai fost o găgăuță, un nor cirrus ce se destramă./ spiritual și material/ și la ce-a folosit tot acest catehism al umanității?/ ai fost cursorul pâlpâitor al radarului cu tot cu emoția/ ta./ în timp ce alții bombardează/ câmpiile verzi unde s-au plantat/ deunăzi flori artificiale.// (azi se întâmplă minunea, duhul rău al lumii e scuipat/ afară/ prin guri căscate de hale, de buncăre)// muștele drosophila scriu în procese-verbale că nu-și/ mai oferă trupul/ oamenilor de știință./ videogamerii leșină în fața monitoarelor./ chestionează orice propunere de realitate./ maimuțele maccacus refuză cooperarea.”. *spleen / gradul zero*. E meritul acestei poezii de a traduce o astfel de formă de sensibilitate fără complexe de superioritate, firesc și printr-o calibrare a secvențelor de acest gen cu altele ceva mai relaxate (vezi „galeria” de *outkaști* din finalul volumului, extrem de umană). Altfel spus: cam la orice nivel ar juca, fie că vorbește de petreceri pe fundalul urbanului alienant, de relații eșuate, ori de „contaminarea” digitală, Monicăi Stoica îi cam iese de fiecare dată, și foarte bine. Un debut percutant și incisiv, fără timorări de începător.

* Monica Stoica, *fetele visează electric*, Editura Charmides, Bistrița, 2019

Alex CISTELECAN

Tautologii pripite



S-ar zice că măcar în momentele de criză socială profundă, dacă nu altcândva, mai are filosofia dreptul – și poate chiar datoria – de a se exprima și lua poziție în spațiul public. Dacă în condiții normale, compartimentarea tot mai etanșă pe specializări a forului lasă de obicei filosofia în afara discursurilor acceptabile în interiorul său, criza și implicita resetare a acreditărilor și perspectivelor încetățenite ar trebui să repună, ne-am aștepta, filosofia în postura-i venerabilă de unic sau măcar privilegiat – tocmai pentru că nespecializat, nerutinizat – stăpânitor al adevărului.

Dar n-a fost să fie. Judecând după reacțiile intelectuale, dar și mai general sociale, suscitade de pandemie, pare că prezenta criză medicală a reușit performanța de a reabilita imaginea publică a numeroase categorii sociale aflate de la o vreme, și din rațiuni diverse, într-un anumit declin de reputație și credibilitate (de la guvernanți și funcționari, la polițiști, medici și oameni de știință), împingând în schimb și mai mult în derizoriu și anacronic figura filosofului ce se dorește intelectual public.

Și e oarecum firesc, chiar dacă poate surprinzător la prima vedere: dacă în general criza e momentul marilor teorii, care să deschidă și să susțină marile transformări, sau care să articuleze măcar o viziune de o amploare corespunzătoare gravității momentului, criza actuală a fost în schimb prilejul gesturilor mici, ființelor foarte mici (un virus) și atenției sporite pentru detaliile cele mai banale: spălat, respirat și doi metri de distanță socială.

E greu deci de inserat mari filosofii în această

mică resetare. Doar dacă nu cumva consideri că însăși această mică transformare, această deplasare și concentrare pe baza biologică, sanitară, a vieții ca atare, reprezintă semnul sau chiar expresia finală și deplină a unei mari transformări de paradigmă politică și socială – însăși turnura biopolitică a societăților actuale. Or, după cum se știe, Giorgio Agamben – filosoful care, probabil, a șocat cel mai mult prin pozițiile sale exprimate în timpul pandemiei¹ – cam asta susține deja de câțiva ani. Prin urmare, recentul său volum despre pandemie și, mai ales, despre reacția politico-socială pe care a generat-o, *A che punto siamo. L'epidemia come politica* (Quodlibet, iulie 2020), surprinde și nu prea.

Pe de o parte, așadar, în termeni de consecvență a gândirii agambeniene cu sine, eseurile și intervențiile cuprinse în *A che punto siamo* nu surprind deloc, ci reprezintă continuarea sau prelungirea imediată a teoriei lui Agamben despre biopolitică qua esență a politicii occidentale moderne, și a celei contemporane cu atât mai mult: dacă, mai întâi, lagărul este paradigma politică a modernității (teza lui *Homo sacer I*), pentru că oarecum la fel ca în lagăr, politica modernă – de orice factură ar fi ea, totalitară sau democratică, liberală, fascistă sau comunistă, în fond totuna văzute de la înălțimea heideggeriană a istoriei ființei de la care operează Agamben – nu doar că separă o viață pur biologică de o viață social-politică, ci mai mult își concentrează și definește puterea prin captarea, reproducerea și administrarea vieții nude, iar, în al doilea rând, mecanismul juridico-politico-teologic prin care puterea reproduce și gestionează această separație și această includere prin excludere a vieții nude este starea de excepție, cum atunci să nu vezi în pandemia actuală și în măsurile politice cu care a fost întâmpinată exact confirmarea finală și exemplară a întregii acestei filosofii? Au oare nu o turnură fundamental și hotărât biopolitică, întru separarea și prezervarea vieții nude ca atare, a fost reacția politică la pandemie? Și oare nu prin starea de excepție s-a realizat ea aproape pretutindeni, cu efectul de asemenea anticipat de Agamben, al îngădirii libertăților cetățenești – pe scurt, al sacrificării vieții social-politice pe altarul lui *zoe*? Dacă toată această teorie despre turnura biosecuritară a putut fi adevărată – i.e. vehiculată și deseori acceptată în numeroase zone intelectuale – atunci când era vorba de *Patriot Acts*, de diversele stări și măsuri de excepție instituite în Occident în lupta împotriva terorismului – și, în fond, de această explicație și de această teorie s-a legat toată gloria intelectuală a lui Agamben în prima decadă a anilor 2000 –, de ce n-ar fi ea cu atât mai adevărată astăzi, când starea de excepție e și mai generalizată și permanentizată, dușmanul e și mai invizibil, iar câmpul de luptă e chiar corpul politic

în pura sa materialitate biologică? Pe scurt, cine ar fi putut rezista unei ispite atât de frapante de a fi avut dreptate?

Și totuși, pe de altă parte, rămâne ceva surprinzător aici, în gestul și poziția acestui volum. Surprinzătoare sunt viteza, hotărârea și insistența cu care Agamben a atacat momentul – și apoi consecvența și frecvența cu care și-a reiterat poziția –, identificând deja din primele săptămâni în reacția politică la adresa pandemiei expresia deplină a paradigmei biopolitice a guvernării moderne, care ajunge (încă o dată) la esența și manifestarea ei supremă – pe scurt, chiar teza centrală a întregii sale opere, în special de la *Homo sacer* încoace. Ce surprinde deci, în poziția exprimată în volum, este o anumită senzație de pripă – de gând care se rostește parcă, și în ciuda atâtor ani de anticipație, sau poate tocmai de aceea, prea repede, prea tare și, astfel, cumva monomaniac². În acest fel, și paradoxal cumva, momentul confirmării obiective, și deci al recunoașterii colective, ai fi zis, a teoriei agambeniene a avut mai curând efectul contrar, de a-l izola ca pe un soi de antivaccinist, negaționist și conspiratist apropiat de pozițiile unui Trump sau Bolsanaro, cu totul nefrecventabil în mediile inteligente – ceea ce se vede imediat și în chiar înlănțuirea textelor din volum: după primele intervenții, care au apărut la acea vreme în publicații italiene, restul textelor nu-și mai găsesc loc în acestea, Agamben devenind un paria al spațiului public, un personaj marginal și exotic pe care se întâmplă doar să-l mai viziteze ocazional câte-un intervievator străin, în rest scriindu-și textele exclusiv pentru sertarul și blogul editurii Quodlibet.

O pripă, așadar, care se manifestă de altfel în chiar instalația de argumente empirice și supra-argumente filosofice din construcția și dinamica volumului: inițial, în textele din februarie, argumentul empiric care susține teza centrală a împlinirii turnurii biopolitice în paradigma biosecurității și, implicit, a sfârșitului politicii occidentale, este disproporția pe care o remarcă Agamben între măsurile luate și pericolozitatea reală a virusului, care nu e, afirma filosoful, deloc mai grav ca o gripă. Câteva săptămâni mai târziu, argumentul empiric – e doar o gripă! – cade, desigur, odată cu explozia numărului de îmbolnăviri și de decese în Italia, dar supra-argumentul filosofic rămâne. La fel, câteva săptămâni mai târziu, în martie-aprilie, Agamben vehiculează ca argument empiric în susținerea tezei sale cifre – care circulau într-adevăr pe atunci în mai multe țări – care păreau să arate că, în comparație cu mortalitatea obișnuită a anilor precedenți, anul acesta nu s-a înregistrat nici un exces de decese care să se datoreze Covidului – încă un fapt infirmat ulterior de noile date statistice, care arată clar incidența mult mai gravă a mortalității

provocate de pandemie. Dar și aici, prăbușirea argumentului empiric nu zdruncină cu nimic temelia argumentului filosofic, meta-istoric, pe care-l susține. Astfel, nu e întâmplător că, în cele din urmă – adică în ultimele intervenții publicate de către Agamben, scrise după apariția ediției italiene a volumului – meditația devine curat filosofică, dar în sensul rău, i.e. o ruminație teologizantă și poetizantă pe marginea fricii la Heidegger sau despre semnificația politică fundamentală a chipului – și implicit efectul devastator și anihilant al măștii obligatorii³. Cât de ciudat trebuie să fie totuși ca, în chiar situația epocală ce părea să confirme până la ultima virgulă propria-ți filozofie a istoriei, să nu mai poți invoca în sprijinul acesteia decât meditații lirice de ontologie fundamentală.

Dar pripă și într-un sens mai exact. Argumentele lui Agamben, cel puțin citite de la distanța puținelor luni care ne despart de formularea lor, par sensibil date. În februarie, martie, poate chiar aprilie, într-adevăr, senzația că puterile politice au suprareacționat la pericolul pandemiei, instituind imediat o stare de excepție extrem de restrictivă și represivă, în special în raport cu pericolozitatea pandemiei, și implicit argumentul lui Agamben că puterile guvernante abia așteptau acest pretext pentru instituirea unei turnuri biopolitice radicale și totale, la care visau demult – toate acestea puteau părea, pe atunci, și poate chiar și într-o țară crunt lovită ca Italia, cu un anumit parfum de credibilitate. La final de octombrie, ele par însă de domeniul zvonisticii și conspirativității acute. Cu riscul – structural, în fond – de a săvârși aceeași judecată în pripă ca Agamben, aș spune că astăzi lucrurile par exact pe dos: că vrea sau nu, puțin importă⁴, cert este că puterea politică (state, guverne, organizații internaționale) *nu poate* să se însărcineze în totalitate și exclusivitate cu prezervarea vieții nude a cetățenilor lor, și asta dintr-un motiv foarte simplu: între putere și viața biologică a supușilor săi s-a insinuat demult ceva numit capitalul.

Doar din această perspectivă putem explica oscilațiile deciziilor politice în această jumătate de an cât ne desparte de la declanșarea pandemiei în Europa. Dacă la început, spre surprinderea multora și contrar parcă specificului neoliberal al politicii recente, puterile guvernamentale au părut gata să își asume grija prezervării vieții cetățenilor, chiar și cu prețul de a suspenda viața economică obișnuită, limita acestui demers a fost atinsă imediat, și efortul abandonat după doar câteva luni. Desigur că printre explicațiile relaxărilor de la începutul verii se numără și presiunea populației, sătulă poate de atâta stat în casă, precum și presiunile anumitor sectoare de interes ale capitalului (infamul sector HoReCa, printre altele); dar pe lângă acestea, a existat și o limită „obiectivă” – cel puțin în condițiile obiectivității date, i.e. limitele modului

actual de producție – a acestui demers: degeaba îi închizi pe oameni în case dacă supraviețuirea lor depinde în continuare de prestarea de muncă în folosul capitalului. Degeaba institui stări de excepție radicale, dacă nu ești pregătit și capabil să suspenzi cu totul această dependență a supraviețuirii fiecăruia de imperativele de acumulare ale capitalului. Recentele jumătăți de măsură caraghioase, cum ar fi cea de a impune un *curfew* numai pe timpul nopții, și în general ezitățile actuale ale autorităților guvernamentale în a impune noi măsuri dure de carantină și izolare, când situația pare să o ceară mult mai urgent și imperios ca în primăvară, ne arată nu atât atotputernicia biopolitică a suveranului, ci parada comică, dacă n-ar fi tragică, a neputinței sale: atâta poți să faci când frâiele structurale ale societății de fapt nu mai sunt demult în mâinile tale, ca stat, și evident nici în ale ei, ca societate, ci sunt subordonate imperativului acumulării private de capital.

Până la urmă (deși suntem încă departe de a fi ajuns la așa ceva), în ciuda încordării spectaculoase inițiale, marea mobilizare de excepție a statelor s-a limitat, și mai ales în semiperiferia care e Italia sau România, la a ne recomanda grijuliu masca și spălătul pe mâini, iar în rest – scapă cine poate: sau mai exact cine merită, se îngrijește ca un om responsabil și nu are comorbidități. Dacă esența biopolitică, chiar biosecuritară, a politicii s-ar măsura în numărul de sfaturi și de îngrijorări exprimate de către autorități, am fi cu siguranță în biopolitică până-n gât. Dar la nivelul măsurilor reale și efectelor concrete, biopolitică n-a prea fost deloc – și biosecuritate încă și mai puțin. Or gravitatea crizei pandemice, văzută din perspectiva valului doi pe care-l traversăm acum, ar cere de la guvernanți niște măsuri de cu totul alt ordin: o socializare și raționalizare rapidă și totală a producției, prin care nevoile sociale de bază să fie asigurate printr-un minim de efort și de expunere la riscuri ale prestatorilor de „munci esențiale”, și care să permită un *lockdown* social general de durată și de amploarea pe care o cere cu adevărat criza. Ceea ce, la cum arată lucrurile, pare că nu se va întâmpla – deși m-aș bucura, desigur, ca evoluția viitoare a evenimentelor să-mi infirme și mie această judecată inevitabil pripită. Până atunci însă, și la adăpostul acestui alibi ideologic minunat al „comorbidităților”, care face cumva ca această boală să aibă ea însăși o anumită moralitate și raționalitate curat neoliberală – pe scurt, moare doar cine era deja pe moarte, și pe barba lui –, de supraviețuirea și prezervarea vieții nude a fiecăruia nu se vor ocupa dispozitivele de excepție ale puterii biopolitice, ci dimpotrivă, dispozitivele normalității capitaliste, care vor asigura orbește, mecanic, ca întotdeauna, marele triaj social ce ne așteaptă în lunile următoare. Pur și simplu, modelul

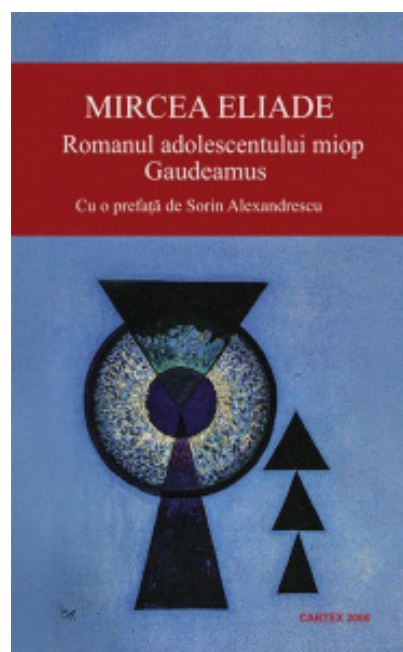
pastoral al puterii nu se prea aplică acolo unde turma trebuie să presteze și pe la alți stăpâni și abatoare, sustrase și superioare controlului biopolitic, fie el și de excepție, al păstorului. Acolo biosecuritatea rămâne doar doina de jale și deresponsabilizare a acestuia, în mijlocul măcelului general.

¹ Dar deloc singurul filosof care s-a grăbit să puncteze momentul: vezi și volumașul lui Zizek (*Pandemic! Covid-19 Shakes the World*); sau volumul colectiv *Sopa de Wohan*, ce adună reflecțiile unor autori ca Judith Butler, Alain Badiou, David Harvey, Franco „Berardi” Bifo, plus Agamben, Zizek și alții) sau, în limba română, volumul publicat de Andrei Marga – *Lecțiile pandemiei* (editura Tribuna, Cluj).

² Pentru o regină a răbdării cum e filosofia, această postură de pripă în care o surprinde criza pandemică, de gând care strigă tare înainte de a cunoaște pe deplin situația, poate părea surprinzătoare. Dar pe de altă parte, cum ar fi putut fi altfel? Ar fi fost frumos, desigur, ca pandemia și criza-i aferentă să găsească filosofia cu înțelepciunea potrivită și pregătită din timp, gata de livrare la microfonul în sfârșit recăștigat al spațiului public – dar evident imposibil, căci bufnița Minervei, după cum se știe, își ia zborul doar după fluierul final al partidei.

³ „Che cosa è la paura?” (13 iulie, inclus în ediția românească a cărții) și „Un paese senza volto” (8 octombrie, pe site-ul editurii Quodlibet).

⁴ Un aspect colateral, dar nu chiar marginal: criminalistic vorbind, teoria biopolitică a puterii a lui Agamben pare, în general – în tot Homo sacer-ul – să confere un *intent* puterii suverane, și deci o subiectivitate, fără însă a-i presupune vreun *motive*: de ce ar vrea puterea suverană să separe și să se exercite asupra vieții nude, incluzând-o prin excludere din și în dispozitivul politic? La ce-i folosește, în fond, toată această paradigmă de guvernare? Par contre, în paradigma materialismului istoric, puterea are un *intent* și un *motive*, fără însă a avea o subiectivitate. Știm de ce și cum îi servește, dar nu știm cui.



Argument

Una dintre personalitățile emblematiche ale timpului nostru, Sorin Alexandrescu, se distinge, în peisajul paradoxal al culturii noastre, ca un intelectual care a trăit cu fervoare experiența profesoratului universitar, a exilului, a structuralismului și a acțiunii civice, căutând să-și explice limitele și beneficiile propriilor rădăcini, într-o atitudine de severă, fermă și dezinhibată libertate de gândire și rostire. Criticul evaluează cu obiectivitate realitățile românești, semnalând deficiențe, complexe și aptitudini nefructificate, mai ales în *Paradoxul român*, în care e rezumată condiția noastră marcată de marginalitate, de presiuni și de influențe diverse, dar și de pulsuni contradictorii între hegemonia autohtonismului și tentația sincronizării cu valorile europene („Românii au trebuit să trăiască și să creeze în spațiul îngust rămas liber între state și culturi puternice, uneori opresive”). Din această rețea de paradoxuri și de antinomii, de continuități și discontinuități, de fracturi și recuperări creatoare, cultura românească s-a remarcat și printr-o continuă aspirație a limpezirii de sine, prin voci lucide cum este cea a lui Sorin Alexandrescu, care observa cândva că România și-a configurat „un spațiu cultural construit la granița dintre civilizații extrem de diferite și un timp cultural hărțuit, febril, căutînd mereu să se depășească”. Structura cărțurii, cea umană și cea intelectuală, se distinge printr-o identificare empatică și fermă cu operele literare, cu obiectul studiului său, pentru recuperarea unui sens totalizant, într-o revelație ecumenică a instrumentelor de lucru, într-o emblematică pasiune spre orizontul interpretării, obsesia sa de o viață. Parcurgând opera teoreticianului literaturii, se constată importanța acordată modernității, recuperată nu doar în grilă estetică, ci și prin grila unui context socio-cultural, ce identifică în temporalitatea noastră cotidiană roluri și strategii ideologice, conformisme și revolte, efecte de ecou și răsturnări paradoxale, în măsura în care modernitatea pornește mereu, cum subliniază autorul, „în căutarea propriei sale identități”. Două ipostaze par să fie revelatorii pentru condiția intelectualului, cea a lui Ulise, definit de tentația de-limitării și a exilului exterior și interior, și cea a lui Narcis, cel care scrutează metamorfozele realului în căutarea propriei alcătuirii, a propriului chip. Revizitarea modernității este realizată însă și prin asumarea unor succesive reinventări de sine, de la ipostaza naratologică și structuralistă, la opțiunea teoretică sau la cea a asumării unei acțiuni civice, marcând sfârșitul rupturii cu sine și începutul unui dialog cu contemporaneitatea. Drumul lui Sorin Alexandrescu spre propria împlinire este un itinerariu spre centrul cunoașterii, eliberator și benefic. O mărturie a acestui itinerariu este recenta carte *Lumea incertă a cotidianului*, în care semnificative sunt tocmai racordurile între cultura interbelică și cea contemporană, lecția subliminală a memoriei revelând modul în care se succed și se reconfigurază mentalități și construcții teoretice diverse pe parcursul unei istorii traumatice.



Dosarul revistei „Vatra” consacrat lui Sorin Alexandrescu își propune să schițeze câteva linii ale portretului unui intelectual ce se distinge prin caracterul modelator al studiilor și eseurilor, dar și prin lecțiile subtile ale libertății spirituale, ale adevărului și binelui, care ne comunică și o simbolică salvare „de sub teroarea istoriei”. Cărțile lui Sorin Alexandrescu expun, în oglinda adevărului, adevărata noastră față, problematică, paradoxală, într-o epocă a solidarităților tăcute, a supraviețuirii – argumente ale unei pedagogii subtile despre necesara sincronizare a culturii române cu valorile europene, pentru edificarea unei societăți capabile să se elibereze de propriile fantasme și inhibiții. Dosarul tematic e alcătuit din trei secțiuni (*Par lui-même*, *Metamorfozele cercului*, *Interpretări și evocări*). Le mulțumim colaboratorilor noștri pentru importanta lor contribuție, fără de care acest dosar tematic nu ar fi fost cu puțință.

Iulian Boldea

1. Par lui-même

Texte, imagini și filosofie

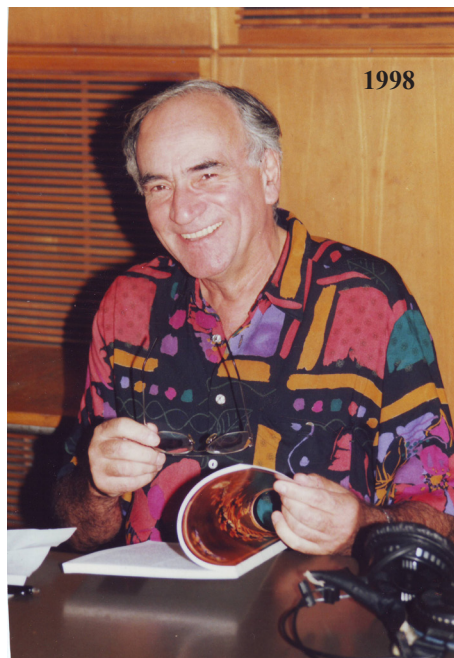
Orice (auto)biografie își înscrie subiectul într-o meserie, funcții publice, instituții și ceva “opera”. Ele sunt considerate a-l defini împreună. Este ascunsă însă astfel inevitabila falie dintre ce este, din afară, considerat *neapărat* adevărat pentru el, și ceea ce acesta simte, dinăuntru, că rămâne astfel *neapărat* de indiscreții; un mod derridean de-a declara că nicio existență nu poate fi redusă la un CV. Îl ofer aici, de-aceea, separat.

Importanța interpretării m-a obsedat toată viața, poate pentru că am schimbat lumea în care trăiam de două ori: din România comunistă în Olanda liberă, și din aceasta într-o nouă Românie, liberă în formă, dar alunecoasă și adesea incomprehensibilă. Dar ce este realitatea, aici și dincolo? Cum o deslușesc de mit, himere, sau confuzii? Importanța interpretării ca supraviețuire m-a dus la interogarea ei intelectuală. Cum trec de la înțelegerea oamenilor la cea a textului, apoi a imaginii, dar și înapoi?

Structuralismul practicat prin '60-'70 a fost un risc asumat în România, atât contra dogmei marxiste, cât și a refugiului ieftin în estetism al unei critici literare și de artă strict mimetice, decenii de-a rândul. În Olanda și Franța obiectul interpretării în semiotică a fost nu textul, sau imaginea, ci sistemul din spatele acestora. Implicarea mea în teoriile franceze – Barthes, Todorov, mai ales Greimas, ca și Eco - a însemnat simultan distanțare de fenomenologie și mai ales de Heidegger, simțit ca pierdut într-o existență (*Dasein*) prin nimic concretizată, cu unele excepții de neuitat. Poststructuraliștii francezi, dar și epuizarea semioticii după moartea lui Greimas, m-au smuls totuși din gândirea sistemică. De la Derrida, Deleuze (mai ales *Rhizome*, în *Mille plateaux*), Foucault ori Lyotard, la actuala analiză a figurii (Didi-Huberman, Aumont, Laura Marin, în România), conta, din anii '80 până acum, în interpretare, *excepția* la sistem, scânteia unui detaliu ireductibil la vreo regulă. Un al treilea moment a fost constituit de poststructuralism și postmodernism, mai ales la americanii și germanii care au readus textul și imaginea în social și în cultural, evitând marxismul rigid, ca și o psihanaliză obsedantă, prin analize sofisticate, dar dincolo de metode unice, predictibile. Diverse *interpretive turns* și *cultural turns* au fost semnate de Peter Burke sau de noul istoricism al lui Greenblatt, ori cuplate cu analiza societății de Fredric Jameson, Raymond Williams, sau de antropologul Clifford Geertz, prin interpretări globale ale culturii. *The visual culture* a intrat în aceeași dezvoltare frenetică prin Tom Mitchell, Nicholas Mirzoeff, Judith Butler, ca și prin studiile despre artă ale lui Arthur Danto, Hans

Belting, Hal Foster, Rosalind Krauss etc. *Post truth*, a lui Matthew d'Ancona (2017) a explodat complet interpretarea. Însuși *postmodernismul* a fost declarat decedat de Linda Hutcheon în 2002, iar în locul lui a fost propus de Robin van den Acker, în 2017, un *metamodernism* mulțumit cu note critice la vechile modernisme, fără alte ambiții.

Ce interes poate avea însă urmărirea diferitelor trenduri intelectuale în străinătate, dacă ele sunt ignorate în țară? Pasiunea pentru mișcarea metodologică se leagă de obsesia păstrării unui dialog cultural cu Europa. Noi nu l-am avut prin anii '60-'70 când eram sincroni, pentru că nu ni s-a permis, dar nu-l avem nici acum, când ni se permite, pentru că nu ne interesează. O economie liberă, deși deficitară, și o viață politică semi-liberă, ne dau iluzia normalității. Fals. Noi nu suntem sincroni cu Europa pentru că nu stim nici să ne bransăm economia la tehnologia și eficiența lor, nici cultura la modul ei de-a vorbi despre cultură, în ciuda atâtor pictori și cineaști premiați în Occident, dar evasi-necunoscuți „acasă”. De-altfel, premiarea se datorează interpretării lor de acolo, nu celei de aici. *Arta în sine este ca și inexistentă dacă nu este interpretată în limbajul european actual*. Noi nu vorbim despre ei pentru că ne lipsește un limbaj teoretic adecvat. Limbajul nostru nu mai este cel al europenilor nici ca probleme, nici ca soluționare a acestora. Dacă așa vom continua, ne va înghiți mediocritatea unui capitalism periferic, ignorat, sau folosit fără scrupule de restul lumii.



Sorin Alexandrescu - scurt CV

Licențiat în 1959 și doctor în filologie în 1971. Asistent în Facultatea de Litere în 1963 și lector în 1966. Predă din 1969 la Universitatea din Amsterdam cultură română, semiotică și filozofie: conferențiar în 1976 și profesor în 1980. Colaborează cu A. J. Greimas la Paris (1971-1990). În 2002 devine profesor emerit la Universitatea din Amsterdam și revine la Universitatea din București. Fondator și secretar (sau director) la International Journal of Romanian Studies, Association internationale d'Etudes Roumaines, Asociația olandeză de semiotică și Institutul de cercetări interdisciplinare ISELK la Universitatea din Amsterdam.

Fondator și secretar al Asociației pentru drepturile omului din România Roemenië Comité și al revistei acesteia Roemenië Bulletin (1988-1999). Curator al expozițiilor de artă românească Cer și pământ (Maastricht, 1991) și Secolul XX (Amstelveen, 1998). Cursuri la Universitățile din București, Iași și Constanța din 1990.

Consilier personal pentru cultură și educație al președintelui Emil Constantinescu (1998-2000). Fondator și director al Centrului de excelență în studiul imaginii (CESI), Universitatea din București, din 2001. Predă aici, în continuare, cursuri despre vizualitate, fotografie, modernitate, ca și despre semiotică și hermeneutică în genere.

Autor a peste 25 de cărți printre care, în România, *William Faulkner* (1969), *Poetică și stilistică* (1973), *Paradoxul român* (1998), *La modernité à l'Est. 13 aperçus sur la littérature roumaine* (1999), *Privind înapoi, modernitatea* (1999), *Identitate în ruptură* (2000) și *Mircea Eliade, dinspre Portugalia* (2006), în Olanda *Roemenië. Verhalen van deze tijd* (1988) și *Richard Rorty* (1995), iar în Franța *Logique du personnage* (1973). Autor a sute de studii, articole, emisiuni de TV și Radio în Olanda și România.

A primit 10 premii și medalii printre care premiul Uniunii scriitorilor în 1969 și ordinul Oranje Nassau din partea reginei Olandei pentru activitățile sale în acea țară (2002). Pe 25 octombrie 2017 a primit ordinul Coroana României în gradul de Cavaler, semnat de Regele Mihai.

Metamorfozele cercului

Sorin ALEXANDRESCU

Vocile din tablou

I. Un început, undeva

Vorbind despre tine însuși, cred că cea mai dificilă problemă este aceea de a-ți alege locul sau momentul din perspectiva căruia îți privești *acum* viața, autobiografic sau reflectezi asupra ceea ce îți propui să devii ori să realizezi de aici înainte. Locul privirii sau al vorbirii este cel în care te afli concret în momentul respectiv, nu unul abstract, construit pe criterii profesionale sau politice. Totuși, de obicei îl ignorăm, pentru a compune un *curriculum vitae* al așa-zisei noastre cariere, adică al ceea ce este exact locul comun al mai tuturor celor aflați în aceeași zonă socială; la mine, să zicem, zona universitară. Eu am însă impresia că mă schimb mereu, *deși* rămân, într-un fel, *atemporal în schimbare* și *deși* știu, în al doilea rând, că zona în care mă aflu este într-un fel privilegiată față de fluctuația permanentă și față de nesiguranța socială din restul societății. De aici, un anume sentiment elitar al persoanelor în cauză, de castă intelectuală și socială, pe care războaiele și dictaturile, sărăcia, ca și bolile, par a le ocoli respectuos. Nu cred că mă înșel afirmând că nu am avut niciodată acest sentiment de apartenență la o castă imuabilă și că l-am refuzat oricând mi se părea că-l puteam *căpăta*.

Nu neg posibilitatea ca în această zonă mulți să fi suferit totuși de o nesiguranță reală și ca aerul lor suficient să nu fi exprimat decât un *paraître*, nu un real *être au-dessus la mêlée*, cum îl citeam eu. Acest aer este de fapt trasabil istoric, chiar inspirat, cred, de figura noastră tutelară, Titu Maiorescu, om politic și om de cultură la fel de emblematic, inspirator al unor reguli sobre, în Parlament, ca și la Universitate, în ce privește spiritul legilor, ca și valorile culturale. A avut dreptate în ambele zone; atunci, dar are și în eternitate? În prefața ediției sale din 1903 a *Discursurilor parlamentare*, Maiorescu afirmă că „cineva nu poate scrie bine decât istoria propriului său timp”, că el a respectat principiul „obiectivității, întrucât este omenește cu putință”, pentru ca apoi să încheie, afirmând că „Ceea ce a fost, trebuie să rămână așa cum a fost și nu se poate face parcă n-ar fi fost”¹. Adevărat, unui fapt nu i se poate nega existența (de obicei), dar sensul? „Ceea ce a fost” a avut loc, dar ce sens avea el atunci și care e astăzi? În termeni logici moderni, nu se poate nega de obicei referința unui termen, dar sensul, efectul și interpretarea lui în timp sunt inevitabil diverse. Siguranța de sine a multor universitari cred că vine din *această* tradiție maioreseană, adesea fără s-o realizeze ca atare, și ca atare poate fi frecvent admirabilă, totuși eu nu am împărtășit-o niciodată. Nu

mi-am renegat opiniile din trecut, dar am considerat mereu că am dreptul să le schimb, mutându-mă în alt domeniu de reflecție și gândind deci altfel. Trecutul în sine, într-adevăr, nu se poate schimba, dar îi schimbăm evaluarea și înțelegerea mereu în funcție de prezent. Nu l-am putea oare admira pe Maiorescu, *deși* gândim altfel decât el? Ba cred că da.

Mergând pe o asemenea linie de reflecție, convingerea unui cercetător, că trebuie să rămână mereu în același domeniu, lucrând conform aceleiași metode, este la fel de justificată – dar numai dacă este rodnică! – precum convingerea contrară, și anume că schimbarea domeniului și /sau metodei este salutară. În ce mă privește, am schimbat de mai multe ori domeniile și /sau metodele de lucru. Curiozitate, incapacitate de concentrare, nerăbdare? Nu știu, poate câte ceva din toate.

La începutul anilor 1960' – o, ce mult este de atunci! – eram proaspăt absolvent și, ca atare, șansa de-a intra în lumea literară era doar așa-zisa „critică de întâmpinare”; mai concret, recenzioane de cărți prin diverse ziare. Nu-mi spuneau mult, nu numai pentru că apăreau puține cărți de valoare, ci și pentru că mă întrebam mereu *în numele a ce* aveam eu să decid valoarea lor sau lipsa ei, din moment ce în orice caz refuzam dogma politică a vremii drept criteriu; o întrebare care m-a urmărit apoi, în diverse forme, toată viața. Pe acest fundal, apariția în discuție a structuralismului de veche origine rusă, prin Jakobson și alții, trecând din lingvistică în literatură, mi-a oferit mie și multor colegi de generație, nu numai o *bază teoretică*, ci și un *alibi politic*, adică totodată criterii lingvistice controlabile și acoperirea lor prin citate traduse din rusește, greu de interzis de organele de control comuniste. Aici, marii noștri profesori de atunci, lingvistul Al. Rosetti, profesorul de literatură comparată Tudor Vianu, și cel de folclor, Mihai Pop, au jucat rolul decisiv în apariția unui cerc de studii, care a reunit, aș zice, pe cei mai buni din generația noastră, precum Mihai Nasta, Toma Pavel, Virgil Nemoianu, Sanda Golopenția, Mihai Zamfir, Liliana Ionescu, Pavel Ruxândoiu, eu însumi și alții. Am publicat atunci împreună volumul *Studii de poetică și stilistică*, din 1966, sub numele celor trei profesori, eu fiind secretarul de redacție. Au urmat multe traduceri din esteticienii americani René Wellek și Austin Warren, mai ales *Teoria literaturii*, din 1967, cu studii introductive de ale mele, care au propus un alt nivel discuției despre literatură, speram eu mai aproape de cel teoretic european. Cum nu în numele acesteia puteam discuta literatura română de atunci, evident, interesul pentru critică s-a mutat definitiv la teorie literară, adică la ceea ce atunci se numea *poetică*, treptat *naratologie* etc.² Recent, am preluat multe date istorice, ca și texte de atunci ale grupului nostru, într-o publicație din Elveția³. Tot în acest grup de scrieri, de fapt ca o încoronare a

lor, zic astăzi, dar atunci continuitatea lor mi se părea singura importantă, monografia despre *Faulkner*, premiată de Uniunea Scriitorilor, (probabil) ca model de analiză literară structurală, în 1969. Într-o recentă carte, Adriana Stan distinge în acest cadru teoretic între „critică deflaționară”, care renunță complet la estetic, și „critica inflaționară”, care-l acceptă în anumite forme⁴. Am putea atunci spune că Nemoianu și Pavel, încă în România fiind, dar mai ales după plecarea în străinătate, au rămas, în moduri diverse, la „inflaționism”, în timp ce eu, ajungând în Olanda și, multă vreme, și la Paris, am încercat diverse atitudini „deflaționiste”, revenind la „inflaționism” abia după reîntoarcerea acasă, la începutul anilor 2000, când am intrat într-un cadru mai larg de analiză culturală, unde literarul s-a întâlnit „de la sine” cu vizualul.

La Amsterdam fiind, din 1969, am trecut în anii 1970 la semiotica discursului, în sensul lui A.-J. Greimas și am participat periodic la seminarul lui de la Paris cu scrieri proprii; totodată, am dezvoltat la Amsterdam o asociație de semiotică și un program didactic înrudit la Facultatea de Litere, unde predam și româna; câțiva intriganți locali au obținut însă înlocuirea ei cu studii feminine (!) și postsemiotice, pe la mijlocul anilor '80. La finalul deceniului respectiv m-am îndreptat și spre analize socio-politice ale României din ultimii ani comuniști. La Revoluție, am plecat la București cu câțiva ziariști olandezi, pentru a raporta asupra evenimentelor. Am acceptat apoi invitația de colaborare cu primul președinte democrat al României, Emil Constantinescu, și i-am devenit consilier cultural. În această fază am publicat mai ales *Paradoxul român*, în 1998. În 2002, împlinind 65 de ani am fost oficial pensionat la Amsterdam. În ultimii ani, reapropierea de România s-a produs și în plan personal, motiv pentru care m-am întors apoi aici definitiv și am înființat împreună cu Laura Mesina Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI), azi școală doctorală cu programe de masterat și doctorat. Pe acest nou făgaș fiind, m-am reorientat spre studii culturale și de istoria artei, românești și occidentale.

Aici mă aflu acum, într-un, să zicem, al cincilea stadiu de viață și de lucru. Sunt diferențe mari între domeniile frecventate, ca și între metodele de lucru ale acestora, dar eu cred că o anumită logică a cercetării științifice, *deși* nu integral aceeași, a existat permanent, în ciuda trecerilor de la un domeniu la altul. Mai mult, asemenea schimbări sunt ușor de depistat și în alte țări, adesea chiar la aceeași persoană, precum la Roland Barthes, Umberto Eco ori Tzvetan Todorov. S-a scris mult despre diferitele valuri metodologice și tematice în științele umane, ca și despre autorii care le-au constituit. Pentru mine, valurile la care am participat, în Olanda și apoi la întoarcerea în România, s-au numit, în ordine, semiotica discursului, studii românești și studii

culturale vizuale. Vorbind de semiotică, dar în istoria intelectuală a Franței, trebuie spus că masivele volume ale lui Michel Winock și François Dosse povestesc pe larg luptele pentru prioritate pe scena pariziană ale diverselor grupuri de intelectuali postbelici și reușitele majore, dar foarte pe scurt despre metodele lor de lucru azi; alte volume o fac pentru Italia sau Statele Unite⁵. Nu cred că există ceva comparabil pentru noi, dat fiind că nici intelectualii ei înșiși, nici instituțiile românești nu au ținut pasul sistematic, nici măcar după 1989, cu ce se întâmpla în Occident. „A ține pasul sistematic” este de altfel imposibil la noi, pentru că așa ceva necesită mijloace de informare publică, aici, încă greu accesibile. O putem face însă pe termen scurt și în domenii precise, așa cum au reușit, în ultimii ani de liberalizare a pieței informației, masteranzii și doctoranzii noștri, de exemplu cei de la CESI, al căror orizont de cunoștințe, tehnicitate și forță analitică mă uimesc adesea. Comparându-mă cu ei, ca și cu colegi de-ai mei de generație, inclusiv din alte țări, alunecările prin diverse terenuri analitice par a fi normale, deși uneori eu cred că aparțin, tehnic, nu ultimului, ci mai curând „penultimului val” de informație și /sau de reflecție inovatoare. Dacă încerc aici să descriu și să situez acest „penultim” val, dat fiind că am evitat mereu să fug atât după un iluzoriu „ultim val”, cât și să rămân permanent în urmă, o fac mai curând în sensul lui Antoine Compagnon, care, în cartea sa despre „antimoderni”, se referea prin acest termen nu la tradiționaliști, ci la moderniștii „bine temperați”, ca să zic așa: „Les antimodernes – non les traditionalistes, donc, mais les antimodernes authentiques – ne seraient autres que les modernes, les vrais modernes, non dupes du moderne, déniaisés”⁶.

Revenind la cele spuse mai sus, am avut întotdeauna impresia că apropierea mea de semiotica discursului la Greimas, deși a avut loc spontan, a însemnat de fapt o opțiune – a cărei nuanță mi-a devenit abia mai târziu evidentă – pentru anti-modernitate în *acest* sens, și numai în acesta, adică de refuz simultan *atât* al abordării tradiționale a textului (literar), *cât și* al celor de ultim val, atunci diferite de cele de acum, dar „definitiv” exprimate de autori ca: Lévi-Strauss, Lacan, Althusser (singurul *modernist* comunist), Foucault, Derrida, Kristeva etc. Față de aceștia, preferam oricum abordarea narativă, pentru că ea era non-ideologică, dar, din punctul de vedere tehnic, cele susținute de Genette sau Todorov, ori în artă de Louis Marin, îmi păreau atunci⁷ mai puțin tranșante decât semiotica lui Greimas, iar intuițiile lui Jakobson erau prea „bazale” în legătură cu ce se elaborase mai târziu, spre exemplu de Bakhtin sau Lotman. Dar mai era ceva. Greimas, lituanianul ajuns la Paris după război, într-un scurt moment când țara lui era liberă, și de Rusia, și de Polonia, devenit acum total parizian, deși nu era francez din naștere, ținea seminarii internaționale urmate de zeci de oameni, la

care participau la fel de relaxat, dar teoretic concentrat, italianul Paolo Fabbri, belgianul Herman Parret, ca și mine, român... olandez, în deplină egalitate de păreri cu francezii. Nu numai spiritul internațional de limbă franceză îmi convenea foarte bine, deși regretam adesea absența contribuțiilor anglo-americane și încercam uneori... să le strecur discret în discuție, ci și totala absență de ideologie, politică ori culturală, la fel de apăsătoare la corifeii de mai sus, de la Lévy-Strauss la Kristeva, deși filosofic diferit exprimate.

Reflectând acum dintr-o perspectivă mai îndepărtată la acei ani, cred că la Paris și la Amsterdam am manifestat o aceeași atitudine adâncă permanentă, ca la București, anume *oroarea și fuga de ideologie*, înțeleasă nu ca un anume sistem de idei, ci ca *viziune unilaterală, adesea monomană*, asupra oamenilor, instituțiilor și ideilor, oricare ar fi ele. Imobilitatea, obsesia, reducăționismul ideologilor mi-a părut întotdeauna cântărind mai greu, negativ, decât meritele lor individuale, oricare vor fi fost ele. Am declarat odată, mi-amintesc acum, zâmbind ca și cum ar fi vorba doar un amuzant paradox, când am fost întrebat de niște prieteni ce *nu* îmi place în Occident, că am răspuns: protestantismul, comunismul și... *do it yourself*, obsesia de-a repara mereu câte ceva în casă, fără apel la specialiști! Au rămas pe gânduri. Știam că ei nu erau nici protestanți, nici comuniști, dar obsesia de a-ți repara singur lucrurile din casă o aveau toți: mai curând meștereau ceva vechi ei înșiși, decât să... plătească ceva nou! Mă rog, pentru că eu nu aveam atunci nici casă, nici ceva de reparat prin camera închiriată, remarca mea a părut doar un ciudat paradox.

Revenind la semiotică, ea îmi părea creatoare la Greimas și la diverși alți naratologi, tocmai pentru că nu reliefa doar anumite idei fundamentale ale lor, mereu aceleași, în oricare text analizat, precum era cazul la comuniști și la protestanți, ci analiza cum se articulează anumite idei sau forme specifice *acelui* text, și *doar* în *acel* text. Curios, văd mai clar abia acum faptul că atitudinea mea acolo, la Paris, ca și la Amsterdam, nu era diferită de cea de la București, ci era doar mai amplu și *mai tehnic* dezvoltată. Altfel spus, revenind la ce spuneam mai sus despre mine, cred că mă puteam încadra, în raport cu radicalitatea altora din dezbaterile pariziene, într-un „deflaționism moderat”!

Interesante sunt însă, cred, și două neînțelegeri concrete, oarecum speciale, legate de această atitudine. Ca „olandez” venit când puteam la Paris, adică din când în când, dar numai miercurea – luni și marți aveam cursuri la Amsterdam –, la seminarul lui Greimas, cu un taxi direct de la Gare du Nord, nu am știut multă vreme mai nimic din diversele lupte de culise pariziene. Poate de aceea Monica Lovinescu și mai ales Virgil Ierunca au crezut că „semiotica mea” era un fel de structuralism *à la Lévy-Strauss*. Total greșit, eu nu-l citisem atunci

deloc și nici acum nu-l cunosc bine, așa că am aflat sursa iritației lor abia mult mai târziu, anume conflictul, bănuiesc, dintre Lévy-Strauss și Roger Caillois. Lévi-Strauss îl criticase violent pe Caillois în 1955, atât de violent încât acesta din urmă rămăsese stupefiat, uluit (în franceză: *pantois*). Curios, Caillois amintește episodul în... 1974, când „regulile casei” îl obligă să rostească discursul de bun venit pentru Lévi-Strauss la intrarea acestuia la Academie, unde el se afla mai de demult⁸.

Or, Roger Caillois era un vechi prieten al lui Mircea Eliade⁹; admiratorii lui, Monica, dar mai ales Virgil, se întrebau, probabil, dacă nu funcționa la mine o anume duplicitate în a colabora cu Lévi-Strauss, adică cineva care-l atacase violent pe un prieten de idei al lui Mircea, deci, într-un fel pieziș, și pe Mircea însuși. Nu știam nimic de aceste lucruri și nu-i citisem atunci nici pe Caillois, nici pe Lévi-Strauss, ci pe amândoi mult mai târziu, dar nefiind convinși de niciunul. Din fericire, Mircea însuși nu m-a întrebat niciodată nimic despre ei. Amintesc acest amănunt, pentru că atitudinea retrasă a lui Greimas în viesparul parizian a stârnit probabil neînțelegeri, în sensul că atitudinea lui Greimas, prețuită de mulți non-parizieni, ca mine, nu a fost văzută la fel și de diverși propriu-zis parizieni, probabil, din moment ce același Dosse l-a menționat pe Greimas în carte mai mult ca pe un prieten al lui Barthes decât ca pe un gânditor original. Scandalul public părea atunci un *signifiant* al inovației de conținut, pe când lipsa lui sugera doar tehnicitate neutră. Poate așa și era, de fapt; totuși eu, ca și toți elevii lui Greimas, vedeam exact în această neutralitate ideologică garanția unei chei metodologice politic neruginite, cu care puteam deschide diverse tipuri de discursuri particulare, fără însă a face politică (vezi nota 4). „Scientismul”, abstractizarea eului ca subiect însemnau de fapt analizarea discursului ca simplu produs narativ petrecut „sub ochii noștri” în textele discutate, *nu ca preexistente ideologic*, adică nu drept citate dintr-un discurs public precedent. Cărțile lui Greimas cele mai importante, precum *Du sens* I-II, *Sémiotique et sciences sociales* etc., studiile lui despre manipulare, precum *Maupassant, la sémiotique du texte* (1976), masivele două volume din *Sémiotique* (1979-1986)¹⁰, neașteptatul lui volum final *De l'imperfection* (1987) – la unele am colaborat și eu alături de ceilalți membri ai grupului – sunt tocmai acelea *nediscutate* de Dosse, el citând, din „interviurile” lui Greimas, doar momentele public mai spectaculoase, de exemplu cele din mai '68 din Parisul dezlănțuit! Probabil că nu l-a interesat mai deloc constituirea doctrinei sale începând cu Saussure, cu formalistii ruși, ca și, ori mai ales, cu danezul Louis Hjelmslev. În fond, din vacarmul ideologic al acelor ani, tocmai „anti-modernii” dintre teoreticieni, ca Barthes, Genette, Todorov și Greimas, cred eu, sunt cei încă citiți astăzi, nu violenții lor critici de atunci; adică, după Compagnon, nu *les ultras* ai vreunui modernism radical,

ci cei „non dupes du moderne, déniaisés”. Fără să am pretenția de a fi socotit printre ei ca operă, nici vorbă, am totuși impresia că și eu, și mulți alții din diverse țări europene, și nu numai, am dorit atunci cu toții să constituim o *semiotică non-ideologică*, de speranță, dacă nu și de pretenție *științifică*, și că aceasta a funcționat realmente multă vreme, adică tot atât cât a existat sau a rezistat *modelul limbajului* ca arc comun, întins deasupra oricărei cercetări în științele umaniste și sociale.

El și-a încetat de fapt funcția doar odată cu constituirea unui alt *arc-en-ciel*, și anume cel al *orizontului cultural*, astfel numit deci nu după *metodă*, nici după regulile unei anumite culturi, ci după *prezența în lume*, pe cât de puternică, pe atât de dificil de analizat, a *oricărui obiect consacrat cultural*. De la o metodă de a-l analiza, am trecut astfel la faptul de a-l trăi în dialog direct cu el; altfel spus, de la modul de a-l *verbaliza*, la modul de a-l *vedea*, *de la cuvânt, la privire*, dar nu în sine, ci într-un anume spațiu dat, ca *prezență publică*. Este această atitudine una complet nouă? Nu, ea este, mai bine zis, simultan nouă și veche: deși nouă, ea o refigurează totodată pe una mai veche față de obiectul respectiv, în sensul freudian al cuvântului de *Nachträglichkeit*, adică de efect ulterior sau întârziat, adesea traumatic, a ceva din trecut, a *deferred action*, cum Hal Foster traduce termenul, a ceva petrecut mai de demult, *deși* nereluat în mod intenționat în momentul creării unui obiect de artă în prezent¹¹.

Această replasare în timp, dar nu în cel obișnuit, din clasică istorie a artei sau a literaturii, din trecut spre viitor, reactualizează deci astăzi, în noua înțelegere a obiectului, un *context cultural* al privirii lui, în mare măsură personal mai vechi, grație căruia privitorul însuși se redescoperă pe sine.

Este această nouă atitudine una „mai bună” în înțelegerea culturii? Nu știu, dar ea este sigur *alta* decât cea din trecut. Voi reveni asupra ei mai târziu în acest exercițiu de memorare. Oricum, nu valoarea a ceea ce facem contează, chiar dacă ne-o dorim, ci *ce anume* facem concret, propunând ceva *ca* valoare; aceasta, dacă există, alții o stabilesc, niciodată doar noi înșine, iar ea oricum alunecă mereu de la admirație la uitare, uneori și înapoi, ambele, inevitabil trecătoare...

¹ Titu Maiorescu, *Opere*, IV, *Discursuri parlamentare*, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, 2006, p. 7, 8 și, respectiv, 9.

² Întregul proces istoric este excelent descris și dezbătut de Adriana Stan, în *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2017. Recent, s-a publicat în Elveția un număr special din *Acta structuralica*, Special issue 3, 2019, editat de Iulian Apostolescu, unde în eseu introductiv, „Structuralism in Romania”, p.1-38, fac o prezentare istorică a activităților de atunci.

³ Structuralismul s-a putut ivi public grație unei anumite relaxări a controlului politic în anii 1960: „This political thaw

led to a reduction in the use of the previous Marxist political jargon and also, I think, fostered a greater awareness of the use and abuse of language in society in general and in literature in particular. This may be said to have been the social background in the 1960s when there was a sudden revival of interest in the study of poetic language, including the older stylistics" (S. Alexandrescu, „Structuralism in Romania”, ed.cit, p. 2).

⁴ Adriana Stan, *op.cit.*, p. 91.

⁵ Michel Winock, în *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997, p. 547, este dezamăgit, în perioada postbelică „du triomphe du structuralisme sur toutes les philosophies de l'histoire”, unde citează, la grămadă, toate marile nume ale perioadei, inclusiv Greimas. François Dosse, în *Histoire du structuralisme: 1. Le champ du signe, 1945-1966; 2. Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, Paris, Éditions La découverte, 1991-1992, critică greimasismul. „refermé sur lui-même dans une abstraction de plus en plus confidentielle”, prin cele patru desconsiderări, ale eului, subiectului, dialogului intersubiectiv și prezentului (*le maintenant*) (vol. 1, p. 266-267). Lévi-Strauss, Greimas și Lacan „constituent au milieu des années soixante le trio du structuralisme le plus scientifique, le plus radicalement tourné vers la recherche d'une structure profonde, cachée, occulte...” (*idem*, p. 275), fiecare situându-se însă în interiorul unei sfere particulare a cunoașterii, Greimas, de exemplu, a lingvisticii (*idem*, p. 361). Aproape 20 de ani mai târziu, în *La saga des intellectuels français, 1944-1989*, Paris, Gallimard, 2018, vol. 1-2, François Dosse înțelege mai exact importanța acestor semioticieni, dar acordă prioritate lui Barthes în raport cu Greimas (p. 409, de exemplu). Pentru Germania, vdzi Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg, Junius verlag, 2013. Pentru Italia, *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo. Duepunti edizioni, 2008.

⁶ Antoine Compagnon, *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 8. Termenul *niais* înseamnă tont, dar și inocent, *déniaiser* ar însemna „a dez-inocent-a”, a (se) maturiza, a (se) trezi la realitate, dar în niciun caz: a reveni la tradiție.

⁷ „Atunci” vrea să spună că „acum” gândesc altfel, dar ambele adverbe temporale sunt glisante, alunecă odată cu timpul și, adesea, ce a fost revine, chit că revine altfel...

⁸ François Dosse, *Le champ du signe*, ed. cit., p. 165-166.

⁹ Caillois plecase și el de la Rudolf Otto, ca Eliade, numai că, fiind sociolog, accentua mai mult socialul în definirea sacrului: după el, domeniul profanului este „l'usage commun”, în timp ce „le monde du sacré ... apparaît comme

celui du dangereux ou du défendu: l'individu ne peut s'en approcher sans mettre en branle des forces dont il n'est pas le maître... La distinction du sacré et du profane reproduit, calque celle des groupes sociaux.” (Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, Folio, 1950, p. 30, 97). Acum, după atâta timp, recitind diverse texte de atunci, mă întreb dacă, în concurența acerbă dintre cei doi, ca și a altor astfel de guru la Paris, nu juca un rol, fără ca ei să realizeze, exact „sacralizarea” unei metode ori atitudinii, în dauna celei rivale: Caillois, după Ierunca, în dauna lui Lévi-Strauss, inversă după alții; poate, cine știe, și Greimas contra Peirce, după (pentru?) mine....

¹⁰ Titlul complet este *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, de Algirdas Julien Greimas și Joseph Courtès, Paris, Hachette, 1979 (vol. 1), 1986 (vol. 2). La volumul al doilea au lucrat mai mulți colaboratori, printre care și eu însumi.

¹¹ „... an event is registered as traumatic only through a later event that recodes it retroactively, in deferred action” (Hal Foster, *The return of the real*, Cambridge, The MIT Press, 1996 (An October Book), p. XII).

II. Stop cadru: un interviu

Acum câțiva ani, Mihaela Enache m-a provocat la un interviu, care, privind în urmă, îmi pare a fi cel mai reușit dat de mine vreodată, datorită unui remarcabil diapazon comun între întrebări și răspunsuri; voi prelua însă aici doar câteva fragmente din acel text¹. La întrebarea dacă am dorit să scriu vreodată o carte publicată de altcineva, am răspuns cvasi automat afirmativ, citând *Maupassant*, de Greimas și *La chambre claire*, de Barthes. Primul exemplu se lega, cred, de cele spuse deja aici mai sus; al doilea se referea poate la faptul că în acei ani țineam cursul despre fotografie la CESI. Răsunetul personal al întrebării m-a pus totuși pe gânduri. Răspunsul trăda o anume amărăciune de-a nu fi scris cărți de un asemenea răsunet public, desigur, dar cred că și ceva mai mult, sentimentul de-a fi cumva închis în mine însumi, fără a mă putea rupe de acolo fie și printr-un salt lateral, cum făcuse Barthes, *à propos* de problemele lui personale proprii. Rămâneam deci prins



într-o anumită „lourdeur”, spuneam atunci, „ca și cum un zid gros îmi închidea spiritul și modul de-a gândi... A voi să scrii cartea scrisă de altcineva semnifică incapacitatea de a o scrie tu însuși, adică imposibilitatea de-a ieși dintr-un stadiu de scriitor *virtual*, de a rupe „blestemul”, rămânând astfel pe veci în partea *de aici* a unui prag imposibil de trecut; altfel spus, neputința de-a te naște din nou, de a avea acces la o altă existență, precum reușesc, se spune, atâția alții. Barthes a scris despre literatură și despre fotografie *aproape la fel* cum ar fi scris literatură sau ar fi lucrat ca fotograf, ziceam eu. „Aproape la fel” nu înseamnă, desigur, „la fel”. Regretul de-a nu fi fost un scriitor ori un fotograf propriu-zis, deși adesea m-am simțit aproape de a deveni, nu m-a părăsit niciodată, dar explică probabil, *adaug acum*, de ce narațiunea sau fotografia *altcuiva* mă mișcă atât de mult, încât încerc să o înțeleg *ca atare*, nu s-o explic doar drept conformă sau nu unui cod social ori ideologic precedent, cum spuneam și mai sus.

Dar există un scriitor pe care ați fi vrut să-l cunoașteți personal și nu ați reușit?

Greu de spus, i-am răspuns Mihaelei, a-l cunoaște ca om înseamnă altceva decât a-l cunoaște ca scriitor, cei doi diferă extrem de mult. Și i-am povestit întâlnirea mea ratată cu Derrida la Amsterdam. Ca director al unui institut de cercetări la Universitatea din Amsterdam, invitasem mulți autori celebri, de la Ricœur la Rorty, dar nu pe Derrida, nu mai știu de ce. L-a invitat însă un coleg. Am asistat la o lungă conferință – toate ale lui erau interminabile –, dar ieșind din sală în hol am dat nas în nas cu el. Era singur și-l puteam ușor aborda. Brusc, m-am simțit incapabil s-o fac, pentru că acolo, pe hol, nu aveam nimic să-l întreb, autorul pe care-l admiram atât de mult pe scenă sau în cărți părea insignifiant printre noi în hol. Cum mai multe persoane mă priveau întrebător, surprinse de tăcerea mea, a trebuit să inventez o scuză ca să pot ieși imediat din clădire și astfel am pierdut ca un fraier toată discuția care a avut loc, pare-se, după aceea.

Dar să vă pun o întrebare mai generală: ați petrecut mult timp în Occident, la Amsterdam. V-a fost greu să vă adaptați?

Adaptare înseamnă multe lucruri diferite. La Universitate, dar și pe stradă, mulți olandezi vorbeau foarte bine engleza, ca și franceza; mă descurcam deci practic. Totuși, problema era alta, anume singurătatea, ca și sentimentul de-a face mereu ceva nu neapărat greșit, ci mai ales nepotrivit, de a merge alături cu drumul, ca să spun așa. Eram inadaptat în sensul foarte concret, pentru că mă purtam *altfel* decât localnicul. Singurătatea nu avea acolo același gust ca la București: *amărăciunea cotidianului era diferită*. Decorul era altul, regulile

pentru a-l traversa erau necunoscute, la fel presupunerile legate de orice contact uman, precum și sensul propriu-zis al acestuia. Mă simțeam căzut din cer, la propriu, prin accident, într-o lume necunoscută, înainte ca cineva să fi avut timpul să-mi strige ‘atenție!’ și știind totodată prea bine că nu exista niciun înger păzitor prin zonă. Cred că singurătatea socială se definește prin fuziunea între străin și straniu, *la fusion entre étranger et étrange*. Pe de-altă parte, așa am putut... verifica aserțiunea maestrului meu, Greimas, din logica sa modală (!), și anume că *a vrea* să faci ceva precede obligatoriu *a putea* și mai ales *a ști* să-l faci! A trebuit să învăț, deci, și am învățat ce și cum trebuia să fac diverse lucruri.

Care sunt diferențele dintre lumea academică românească și cea olandeză?

Erau, atunci, destul de numeroase și cred că multe există și acum. Dincolo de câteva conflicte inevitabile, administrația eficientă era favorizată de raționalitatea deciziilor și de colaborarea dintre eşaloanele de bază și cele superioare. Acestea din urmă dădeau anumite norme generale, dar ele erau concretizate la bază. Aveam deci impresia că munca era utilă chiar când nu eram neapărat de acord cu decizia luată. În plus, odată această decizie luată, nu se mai revenea asupra ei, nu mai era modificată, să zicem, de vreun nou ministru sau director din minister, dornic de a se face remarcat public. În plus, schimbările cerute erau motivate practic de la început: economii! Din păcate, ele se propuneau în primul rând la departamentele cu puțin studenți, precum România!

Și cum v-ați apărat?

Să vă dau un exemplu concret. La un asemenea efort de raționalizare, care putea însemna micșorarea departamentului de română – oricum mult mai mic decât altele din Universitate –, m-am gândit, deși poziția mea personală nu era amenințată, să schimb *perspectiva* discuției, comparând situația din Amsterdam cu cea din alte Universități din țările vecine. Am amintit astfel că aveam un program absolut complet de studii, mai exact cursuri de limbă practică, lingvistică, literatură și studii culturale, inclusiv istorie politică recentă, ceea ce era ceva unic nu numai în Olanda, ci în întregul Benelux și destul de rar în țările occidentale vecine. Noi beneficiam deci de un *unicum*, cum spuneau olandezii, latinizând neașteptat, și era deci păcat să pierdem o poziție internațională, printr-o simplă măsură economică locală. Facultatea de Litere a sesizat importanța problemei și a trimis atunci problema în Consiliul Universității. Ce era de făcut? Nu cunoșteam niciun profesor din Consiliu și nu puteam deci încerca rezolvarea... ‘à la roumaine’. Am dat atunci telefoane la coordonatorii tuturor ‘fracțiunilor’ din Consiliu – acesta era organizat

ca și Parlamentul, pe grupuri de interese diferite, de profesori, studenți și cadre tehnice – și am cerut să mă primească să discutăm situația. M-au primit și rezultatul a fost că toate grupurile au decis să voteze menținerea poziției „Românei” neschimbată; așa a rămas încă o bună bucată de timp!

Am fost atunci mândru că am ‘salvat’ departamentul ‘meu’, dar am și înțeles mai bine cum mergeau lucrurile în genere. Era deci posibil să te inserezi ca ‘străin’ în mașina de decizie locală, pentru a o influența în direcția dorită, dacă și numai dacă aveai o bună argumentare, nu numai logică, ci și instituțională. Aceasta nu însemna neapărat să fii olandez, ci să vorbești bine olandeza și să știi să folosești *codurile* instituționale respective pentru convingere. Puteai, cu alte cuvinte, fără să fii localnic, să acționezi *ca și cum ai fi fost*, conta deci nu (numai) nașterea acolo, ci (și) integrarea în comportamentul celor de acolo. Nu numele și nici blonzimea (eu eram brun toată ziua!) nu erau decisive, ci *integrarea în cod*. Puteai fi *cetățean* olandez eficient, deși erai genetic străin și aveai, vorbind, *een leuk accent* (un accent amuzant, dar plăcut!), cum îmi spunea un bun prieten.

Pe de altă parte, Universitatea din Amsterdam nu avea Mari Profesori, la nivelul celor din Paris de atunci ori al americanilor de astăzi, puțini din colegii mei aveau publicații semnificative și o cotă internațională înaltă; totuși ea era importantă în Occident și, am impresia, este și mai importantă astăzi. Lecția pe care am învățat-o atunci a fost că este mai important nivelul *mediu* de funcționare al unei culturi academice decât prestația individuală a cutărui și cutărui profesor, iar aceasta din urmă contează internațional doar dacă funcționarea instituției lui este de calitate cel puțin medie, altfel „nu se vede” în lume.

După pensionarea mea în 2002, a venit la catedră Dennis Deletant, un foarte bun istoric și un critic consecvent al comunismului românesc. A devenit astfel profesor, dar numai cu jumătate de normă – rămăsese și în Anglia, simultan conferențiar (*reader*) –, motiv pentru care venea la Amsterdam de câteva ori pe lună numai pentru a-și ține cursurile obligatorii, restul fiind la Londra; astfel, desigur, nu a putut învăța olandeza. A produs astfel bănuiesc, o imagine exact inversă celei din povestirea mea de aici: nu a luptat nici pentru post, nici pentru poziția Românei, iar după câțiva ani a plecat în America. Catedra și Departamentul de Română s-au dezagregat apoi rapid: azi ele nu mai există, ultimul care a mai ținut o vreme cursuri de română fiind Dorin Perie.

Cioran, Eliade, Ionesco, acești trei autori ne onorează în străinătate. Ați putea adăuga alții?

Îmi place modul cum formulați întrebarea, dar la același nivel nu poți adăuga decât pe Enescu și

Brâncuși. Există desigur mulți români care s-au afirmat în străinătate, dar în ce măsură au făcut-o ei *ca Români*, precum cei cinci mari (inclusiv Ionescu!), astfel încât ei să *ne onoreze*, este greu de spus. În răspunsul meu din 2013 am adăugat diverse nume. Acum, în 2020, așa spune că această evaluare a cam dispărut, iar în Uniunea Europeană ea nu mai funcționează. Aici ne onorează sau nu guvernul legitim ales. Anul acesta la Viena, la Catedrală, un ghid, auzindu-mă vorbind cu Laura o limbă pentru el necunoscută, mi-a pus clasică întrebare „Where are you from?”, eu m-am bâlbâit cu vechiul reflex de îndoială asupra răspunsului potrivit, dar Laura a răspuns franc, România, iar el a scos automat de sub teighea un ghid tipărit în română! Îl avea probabil de mult tradus în toate limbile UE, așa că a adăugat doar, sec: „Ten euros”! Am început să râdem: „Suntem în Europa!” Cu alte cuvinte, cei câțiva români afirmați în Occident mai de demult onorau România în contextul în care *doar ei* erau vizibili ca atare și totodată ca intelectuali de vază. Faptul s-a lărgit mult în generația mea, unde *lista* era încă distinctivă, deși numărul era mult mai mare, dar întrebarea, astăzi, nu se mai referă la nimic distinctiv: muncitori, intelectuali, oameni de afaceri români sunt peste tot. Azi, Românii sunt menționați ca atare în Uniunea Europeană, nu ca excepții, nici pozitive, nici negative, adică nu mai intră în discuție calitatea de *excepție* a unui individ, dintre cei plecați, de a *ne onora*, ci mai curând aceea, a unor mase de oameni *obișnuiți*, de a ne pune pe toți în pericol, sau nu, cu virusul Covid 19, de exemplu. La fel ca oricare alți europeni, ei nu ne mai pun în discuție *global* în niciun fel : contează numai *gestul individual* sau obiectul produs ca atare de un individ, *nu actul de identitate* al autorului lui. Un gest, oricare ar fi el, nu mai reprezintă pe nimeni altcineva decât pe cel /cea care l-a făcut, peste tot în lume. Am admirat anul trecut expoziția lui Mircea Cantor la Paris și am scris despre ea în *Observator Cultural* știind anumite lucruri despre jocul caprei, de exemplu, ca român, la fel ca el. L-am admirat oare ca român pe un alt român? Poate și asta, dar l-am admirat în primul rând pentru că *este un mare artist*.

Rămâne însă întrebarea dacă rezultatele unor intelectuali români în Europa ne mai privesc încă pe noi, cei de aici. Poate da, uneori, dar mă tem că foarte des acest „amănunt” nu mai interesează pe nimeni. Dacă vreun intelectual (inginer, sportiv, doctor etc.), ajuns celebru, se dovedește a se fi născut în România, faptul se notează undeva într-un subsol al biografiei. Nu mai există Mari Români în străinătate, există sau vor exista, sper, doar Mari Intelectuali Europeni (sau Americani) de *origine română*. *Identitatea unui individ nu mai este dată de locul de naștere, ci de CV-ul lui /ei*. Chiar identitatea civilă a cuiva nu mai este și probabil nici nu va mai fi distinctivă, ci doar faptele, operele sale. E mai

bine, e mai rău? Nu știu, mai discutăm peste șapte ori 14 ani, păstrând același interval de timp ca de data aceasta, cine va mai trăi atunci!

Istoric însă, retrospectiv, rămâne importantă descrierea exactă a ce s-a întâmplat cu diverși intelectuali de origine română în afara României în ultimele decenii, când faptele lor încă se contabilizau ca atare. *Enciclopedia exilului literar românesc, 1945-1989*, Editura Compania, 2003, de Florin Manolescu, este, cred, cam tot ce avem mai important. Poate mai sunt și alte volume de acest fel și nu le știu eu. Dacă nu, au trecut 17 ani, generațiile și criteriile s-au schimbat. Ar trebui actualizate sau completate, nu?

Înrudirea cu Mircea Eliade v-a determinat sau influențat în vreun fel viața?

Nu, sau nu într-un mod de care să-mi dau seama imediat. Sunt genele familiei și în mine? Desigur, dar nu le pot percepe ca atare. Conștient, nu mi-am propus niciodată să am același succes ca el, nici să scriu cărți la fel de importante ca ale lui. De-altfel, nici istoria religiilor, nici literatura propriu-zisă nu m-au atras niciodată în mod special. Am încercat mereu să găsesc un alt mod de a gândi, oricum, laic, nu religios, și analitic, nu estetic. M-au atras filosofia analitică anglo-americană, ca și structuralismul francez, cum ziceam, opțiuni care l-au mirat, poate și iritat pe Mircea, deși nu mi-a spus așa ceva niciodată². Nu știu dacă această atitudine „neintervenantă” o avea din motive de rudenie sau era mai curând una generală față de oamenii mai tineri. Poate că uneori și el, și altcineva din familie s-au gândit, mai ales după moartea prematură a tatălui meu în urma unei operații, că Mircea mi-ar fi putut deveni un al doilea tată. Nu a fost așa, ba chiar niciun moment Mircea nu mi-a dat această impresie și nici eu nu m-am gândit vreodată la aceasta. Să mă fi ajutat el discret, prin influențe mie necunoscute, pentru a rămâne și eu, și mama în afara unor eventuale presiuni sau represalii în România comunistă? Nu știu nimic de așa ceva, în niciun fel. Scrisorile pe care mi le-a scris, chiar ca răspuns la întrebări presante de-ale mele, au fost la fel de afectuos neutre. Nu neg că acest lucru, uneori, m-a mirat, dar am văzut mai târziu că mulți foști elevi americani de-ai lui au înțeles-o ca o formă de comunicare prietenească, chiar afectuoasă, *de neintervenție în viața altuia*, de menajare a capacității acestuia de a decide singur pentru el însuși, nu de *a i se prescrie* ce anume să facă. Mărturisesc că, mai ales după ce am depășit vârsta de 60 de ani, adică vârsta pe care o avea Mircea când l-am cunoscut ca matur, eu fiind atunci de 30 de ani, la Roma, am ajuns să conștientizez această atitudine, în caz că mi se cereau sfaturi similare. Din fericire, acestea cred că astăzi niciun tânăr nu le mai cere vreunui om mai în vârstă, indiferent de relația lor personală, pentru simplul

motiv că diferența dintre ei, ca mod de-a vedea viața și mai ales ca *mod de comunicare* cu alți oameni, este atât de mare, încât practic a devenit irecuperabilă! Cei doi trăiesc în lumi de experiență nu numai total diferite, ci chiar reciproc ininteligibile! Oricum, pentru tineri, un vârstnic nu ar trebui să pretindă că dezvăluie adevăruri pe care (doar) el le cunoaște, ci mai curând să-i indice, ipotetic, *zone* în care tânărul ar putea să *caute* adevărul. Nu cred „poveștile cu miez” despre adevărul care, cum se spune, acolo stă și mă așteaptă, pe mine și numai pe mine! Nu, cred mai curând că la un moment dat, undeva, un luminiiș brusc se *poate* deschide în desișul cotidian, de obicei inextricabil, și mă lasă, eventual, să văd ceva înainte neperceput...

Aș mai adăuga că Mircea Eliade, cu toate că nu a funcționat pentru mine ca un etalon a ceea ce făceam eu însumi sau trebuia să fac, a fost, totuși, într-un fel, o oglindă în care uneori mă regăseam brusc înrudit cu el pe plan uman sau chiar familial. Au fost însă doar fulgerări de-o clipă, venite poate într-adevăr din *gene familiale*, de care nu eram conștient, cum spuneam și mai sus. Familia nu mi-a vorbit niciodată de așa ceva, poate din aceleași scrupule precum cele bănuite aici mai sus la Mircea. Ba chiar, citind, relativ târziu, *Memoriile* lui, am aflat lucruri despre ei pe care ei înșiși nu mi le spusese niciodată! Un bun simț, o discreție pe care îmi place să cred că le-am moștenit și eu, cumva...

Atât cât știți, ați avut un dosar politic? Ați fost supravegheat de Securitate?

La sfârșitul anilor '60, când eram invitat de Universitatea din Amsterdam pentru a ține cursuri de română, vreo doi-trei agenți de Securitate m-au convocat în hotelul care se afla atunci pe colțul dintre strada Academiei și strada Ion Câmpineanu – parcă văd scena! – și mi-au cerut să lucrez cu ei, în schimbul pașaportului pe care mi-l întinseseră peste masă³. Am refuzat politicos, dar tranșant și le-am înapoiat pașaportul. Mai târziu, mi l-au redat și m-au lăsat totuși să plec, fără nicio promisiune de partea mea. După Revoluție, reîntors în țară, mi-am putut citi dosarul de la Securitate. Am descoperit atunci, spre surpriza mea, raportul ofițerului care-mi ceruse colaborarea și care menționase, din partea mea, un „refuz categoric”, fapt neobișnuit, cred, pentru că el mărturisea astfel propriul său eșec. Am păstrat copia aceluia document.

Ați predat română la Amsterdam, ca și, mai târziu, semiotica, dar ați și stimulat traduceri din literatura română contemporană și ați scris despre ea. Care sunt principalele „capcane” în care cad încercările de consacrare în străinătate a unor mari clasici români, Eminescu, de exemplu?

Cred că textele literare românești, pentru a fi introduse în circulație în alte țări, ar trebui să beneficieze de strategii adecvate atât din punctul de vedere comercial, cât și din cel cultural. Cum despre primul nu știu mare lucru, încerc să vorbesc despre al doilea. Aici este necesară nu doar cunoașterea operelor recente, relevante pentru publicul din țara în care mergem, ci și a *discursului cultural* cu care acesta este obișnuit sau măcar al vreunui „dialect” al acestuia, la modă în locul respectiv. Am avut de multe ori impresia, ascultând oameni din țară veniți în Olanda sau la Paris, că ei vorbeau acolo la fel ca în România, doar traducând cumva termenii într-o engleză corectă. Vorbirea aceea era nu numai banală, ci și contraproductivă, sugerând *lipsă de profesionalism*, pentru că un adevărat profesionist vorbește în limbajul publicului *ascultător local*, nu în cel de acasă. Cărțile românești ar trebui oferite, oricât de paradoxal sună ce spun, nu (numai) ca mostre de valori culturale românești, pentru simplul motiv că acestea sunt oricum necunoscute olandezilor sau francezilor veniți la respectivul târg de carte, ci (mai ales) ca argumente la discuții internaționale sau chiar la cele din țara unde mergem. La urma urmei, inversând termenii, de ce aș cumpăra eu la București o carte a lui Barthes? Pentru că vorbește, să zicem, despre Camil Petrescu? Nici pomeneală, de-altfel aici n-ar putea fi cazul, din păcate, ci pentru că vorbește despre niște probleme pe care eu, cititor bucureștean, le-aș putea eventual lega de ceea ce *tot eu* vreau să spun, aici, despre Camil Petrescu. Sună paradoxal, poate; de fapt, este logic, mai ales dacă răsturnăm ecuația. Să zicem că trebuie să trimitem pe cineva la Paris ca să prezinte o traducere *franceză* din Camil Petrescu: trimitem un critic literar cunoscător al operei acestuia? Nu, eu aș zice un eseist specializat în romanul și eseul *francez*! Despre Camil Petrescu știe el oricum ce să spună unui public care probabil nici nu a auzit vreodată acest nume.

În general, ne este dificil să sesizăm *perspectiva interioară* a unei alte culturi, ritmul ei propriu de dezvoltare. Ajungem astfel la o problemă comună nouă tuturor: *raportul cu istoria*. Referindu-mă acum doar la noi înșine, mulți intelectuali sunt obișnuiți, adesea fără să-și dea seama, să vorbească despre prezent în termeni rupți de istoria care l-a precedat. Avem tentația de a o ignora exact în măsura în care noi înșine suntem încă ancorați într-un anume trecut sau într-un panteon de valori considerate atemporale, trăite mitic, precum la Blaga sau la Călinescu, chiar atunci când nu îi cităm direct pe ei. Vorbim sau scriem, deci, *ca și cum* comunismul și tot ce i-a urmat în ultimele decenii n-ar fi avut niciun impact asupra acestor valori. Nu *prezentul* intelectual este ignorat în acest caz, cum presupuneam mai sus, ci *trecutul* comunist sau *trecutul* în genere, deși știm prea bine că tocmai dacă ignori *trecutul* el *rămâne influent în prezent*, numai că mascat în idei și atitudini

„generale”. De fapt, chiar mi-e teamă că noi nu am rupt total cu trecutul comunist – probă, diverse blocaje politice recente –, ci doar am „decretat” că am făcut *tabula rasa*, pentru a pleca din nou de la zero, ignorând însă condiția obligatorie pentru orice nou start, și anume reglarea relației cu trecutul măcar prin pedepsirea vinovaților și prin publicarea completă a datelor despre ororile, jafurile și mineriadele din trecut. Atât timp cât nu pedepsim răul din trecut *măcar* făcându-l cunoscut public, acel rău încă ne pervertește prezentul, chiar fără să ne dăm seama⁴.

Mai este ceva, important pe termen lung. Refuzul și chiar imposibilitatea de-a dezvălui public diverse drame trăite în comunism sau imediat apoi au transformat suferința publică într-una personală, a familiei victimelor, adică a creat un *tabu implicit* al discuției despre acele vremuri, obișnuindu-ne cu ignorarea trecutului în genere, în ciuda festivismului oficial. ‘Ce să mai încercăm copiii cu amintiri din mizeria de atunci’, s-a spus adesea. Uitarea istoriei recente a dus însă la uitarea istoriei în genere: pur și simplu, o ignorăm. Simțul istoriei ni s-a blocat între uitare și festivitate ridicolă; în consecință, noi nu mai judecăm deloc ce are loc în prezent pe fundalul unui ecran istoric, alături de alte evenimente similare sau contrare. Noi nu mai credem că istoria noastră are un anume sens: infectați de festivism, noi nici nu refuzăm vreun sens propus oficial, nici nu-l acceptăm, ci rămânem blocați într-o ambiguitate comparabilă cu cea de pe vremuri, sub Ceaușescu. Numai că atunci, să zicem, nu aveam nicio alternativă; acum avem.

Este drept că și alți europeni, după falimentul definitiv al oricărei versiuni a marxismului – deși unora le-a luat mult timp pentru a înțelege acest lucru –, au încetat cu planurile vreunui viitor alternativ; totuși, acest lucru nu a dus la ignorarea indiferentă a trecutului, ci, dimpotrivă, la neîncetata lui analiză și remodelare, în căutarea unor sensuri și valori noi. Nu aceasta este și la noi atitudinea publică. Aici, lipsa în trecut a vreunei încrederi reale în viitor, ci doar mimarea ei dezgustată, a dus la un sloi de nepăsare față de viitor, cu excepția calculării efectelor lui asupra noastră personal. Desigur, este foarte importantă lupta de acum, pentru realism și transparență publică, a unor partide democrate, precum liberalii și USR-Plus, poate și a altora; totuși, configurarea socială și culturală a viitorului, chiar în cazul victoriei lor în alegeri, ba, aș zice, *mai ales* în acest caz, *trebuie* readusă în discuție publică în primul moment favorabil. Chiar eliberați de figurile coșmarești din trecut, nu vom putea trăi *oricum* în viitor, doar nouă să ne fie bine, pentru că exact această atitudine va readuce înapoi coșmarul din trecut! Ceea ce mă îngrijorează este însă faptul că noi înșine am căzut într-un soi de ‘prezentism’ incolor, lipsit și de trecut credibil, și de un viitor de mare calitate.

Adaug de aceea insistent necesitatea regăsirii unei *perspective interioare* a culturii noastre, care să depășească atât viziunea mitică a lui Blaga ori disperarea inexistenței ei, la Cioran, cât și falsitatea grosolană marxistă și tehnicismul liberal pe termen scurt, deși ultimul astăzi este perfect justificat pentru a repara degradarea din ultimii ani. O bună guvernare liberală are marele merit că pune lucrurile la locul lor în toată țara, *deși* nu are o ideologie care să ne mobilizeze moral și / sau psihologic spre un viitor grandios. O societate chiar post-modernă nu poate însă trăi pe termen lung fără a-și pune totuși, cumva, problema propriei sale identități, acum, dar și mai târziu. Chiar în Occident, unde credeam că o asemenea problemă a dispărut istoric, *iliberismul* italian sau francez ne arată că nevoia de a o repune în discuție revine periodic. Noi, românii, nu vom putea evita acest lucru, stând cu ochii în jos și limitându-ne doar la nevoile zilei de mâine. Cu cât știm mai multe lucruri concrete despre alte părți ale Uniunii europene, unde integrarea a dus la un mare progres, dar uneori și la crize locale, cu atât are mai puțin rost să blamăm vreun 'spirit retardat' 'tipic' românilor, în loc de a vedea că el este destul de general în Europa și că definește pur și simplu unele țări, regiuni sau locuri, în raport cu altele, fiecare cu motivele sale. Rezistențele nu exprimă neapărat un spirit retardat, ci adesea se opun doar unei modernizări excesive. O Europă cu mai multe viteze – termenul irită mai mult decât realitatea! – nu este neapărat un semn de dezacord blamabil, ci și de robustețe locală.

Două noi dimensiuni ale discuției de acum, în 2020, față de cea de acum șapte ani, sunt intrarea pe scena politică și culturală a unei noi generații, parțial reprezentată de *USR-Plus*, cum am remarcat deja, dar și a unui complet nou fragment de populație, anume tinerii de la noi, dar și cei plecați în masă la lucru în Europa occidentală. Ambele grupuri se vor politiza inevitabil, totuși este greu de spus acum în ce fel anume, indiferent de reacțiile lor actuale. Nu știm nici care vor fi acestea la problemele pe termen lung menționate mai sus.

Revenind la întrebările dvs., de care m-am cam îndepărtat de fapt, tocmai pentru că ele acopereau probleme foarte generale, cred că ar trebui să vorbim de valorile noastre naționale nu în termeni de *tradiții* sublime, ci în termeni de *revival*: semnificația lor nu este permanentă, ea se modifică în funcție de contextul istoric, mereu diferit. Vorbeați de Eminescu, un mare romantic, comparabil cu Victor Hugo sau Leopardi, să zicem. Anecdota spune că André Gide, întrebat odată cine era cel mai important poet al Franței, ar fi suspinat 'Victor Hugo, hélas!'. Această vorbă de duh vine din conștiința distanței istorice de Hugo, în timp ce absența ei ar fi însemnat, dimpotrivă, un dezamăgitor cult anistoric! Nu spun că unei întrebări similare despre poezia română ar trebui să-i răspundem 'Eminescu, din

păcate!', ci numai observ că reluarea unui clasic nu poate fi convingătoare decât ca un act de remodelare a *sensului* operei lui pentru publicul de acum, în sensul în care Romeo Castellucci remodela *Divina comedie* la teatrul din Avignon sau Silviu Purcărete prezenta *Gulliver's Travels* la Festivalul din Edinburgh⁵. Această *re-mediation* confirmă atât perenitatea textului de bază, cât și modificarea în timp a privirii noastre. Mircea Cantor a inserat extraordinar de sugestiv ritualul caprei în expoziția sa de la Paris, cum am mai spus⁶. De ce nu ar face Cristian Mungiu un film despre Eminescu?

¹ *Alkemie. Revue semestrielle de littérature et philosophie*, Paris, Classiques Garnier, nr. 12, 2013-2, p. 219-230, nr. 13, 2014-1, p. 363-374. Discuția s-a purtat atunci în franceză, potrivit normelor revistei. Traduc aici diverse fragmente, citez întrebările și rezum sau reiau altele, cu formulări de acum. Multumesc pentru acord doamnei Clémence Carrier, redactor al revistei *Alkemie* și, încă o dată, Mihaelei Enache, pentru întreg acel dialog, calitativ înalt dar și atât de firesc personal.

² Cum n-a făcut-o, observam mai sus, nici în cazul neînțelegerii cu „Lovineștii” despre Lévy-Strauss și Caillouis.

³ În acele vremuri, (re)amintesc cititorului, nu avea nimeni pașaportul la el, ci doar un buletin de identitate. Pașaportul se dădea doar dacă oficialitățile acceptau, iar acceptul era uneori „plătit” cu asemenea înțelegeri!

⁴ Aici și în cele ce urmează imediat, prefer să vorbesc mai general despre relația cu trecutul comunist, în loc de amintiri personale din acea vreme, ale mele și ale familiei mele, cum am făcut în interviul din 2013.

⁵ Păstrez exemplele din interviul din 2013, pentru a sublinia răsunetul lor încă puternic pentru mine în 2020.

⁶ Vezi și eseul meu „Mircea Cantor la vânătoare de semne”, în *Observator Cultural*, nr. 969, din 10 mai 2019.



Antwerpen, 2013

III. Cultura prezenței, prezența culturii¹

1

„L'artiste est celui qui fixe et rend accessible aux plus « humains » des hommes le spectacle dont ils font partie sans le voir”².

2

„If we admit as a possible axiom that to be an artist means showing the invisible, we can also claim that as soon as the invisible is seen it becomes unsayable”³.

3

„Visual culture is the visual construction of the social, not just the social construction of vision”⁴.

Încep prin câteva remarci generale. Definirea unui obiect de studiu depinde, paradoxal, de întrebarea pe care ne-o punem inițial, iar aceasta o decidem eliminând mai întâi acele răspunsuri posibile care ne duc în direcții vădit greșite sau neproductive: estetice, social-politice, *success management* ori strict didactice. În al doilea rând, întrebarea ar trebui să fie semnificativă pentru pictură, fotografie, teatru, poate și film, instalații, *performance*, poate și alte arte, în ceea ce au ele în comun, indiferent de mediul în care fiecare lucrează.

În acest context, „obiect cultural” este orice obiect considerat de un grup uman a avea și o altă dimensiune decât cea materială indiferent de rețeaua de sens în care el funcționează pentru acel grup. Utilizare în alt scop decât cel material poate însemna mesaj de comunicare, sens magic sau religios, orientare în spațiu și timp, proprietate de grup sau individuală, mijloc de memorare individuală sau colectivă, afirmare de identitate sau întrebare asupra ei etc. Aceste valori sunt considerate, antropologic, drept aparținând oricărei culturi, comunități sau individ din lumea cunoscută.

Obiectul respectiv are un anume sens comun pentru toți membrii grupului, indiferent dacă unii îi dau acestuia o importanță mai mare sau mai mică decât ceilalți. Sensul respectiv poate fi comunicat de un membru altuia și este apelat sau utilizat de toți ca reper, indiferent de rezultatul obținut. Verbalizat sau nu, acest sens este accesibil întregului grup, deși inegal inteligibil. În analiza unui obiect cultural, anumite trăsături de sens ori valoare ale obiectului pot fi acceptate de toți membrii, altele nu. Consider însă ca generală trăsătura de *prezență* a acestui obiect pentru grupul respectiv, în sensul că toți membrii o simt în viața lor, indiferent dacă în același fel, ori în același grad, sau nu.

Calitatea de *prezență* a obiectului cultural pentru membrii unui grup este criteriul inițial de definire a acelui obiect. Această calitate rămâne în sine inexplicabilă, și tocmai de aceea ei i se atribuie ulterior un sens, exprimat fie narativ, fie simbolic, fie ca spectacol, și anume acela de-a reprezenta un *eveniment* identitar trecut sau de a-l constitui acum, ca inedit.

Orice fenomen cultural constituit de un declanșator inițial, este deci ceva simțit ca prezență deosebită, acceptat intuitiv de un grup primar și explicat după aceea de o narațiune secundară, care raționalizează momentul inițial. Ca de obicei, ideea sau valoarea inițială declanșează tot procesul ulterior dar ea însăși nu poate fi explicată.

Consider în ceea ce urmează această calitate de prezență, intuitivă și spontană, ca punct de plecare *axiomatic*: percepția neașteptată a ceva ce-mi acaparează fulgerător întreaga atenție, fie el un obiect, o situație, o persoană ori relația dintre ele. Explicații sunt date ulterior, prin diferite observații suplimentare, în sens fiziologic, psihic, social, psihanalitic etc. Nu cred că interesează însă aici atât de mult explicația acesteia, cât, mai curând, *efectul* ei. O consider de aceea un dat inițial, indiferent în ce context se produce și cât timp durează.

Prezența frapantă a unui obiect sau a unei situații nu înseamnă însă *neapărat* identificarea acesteia drept loc *sacru*, adică punctul în care se revelă o altă lume, spirituală. Sensul nou prezent poate fi la fel de bine *profan*, iar revelația unei prezențe, la fel; după cum acea situație poate să nu aibă în sine nicio semnificație specială sau identificabilă ca atare. Tocmai de aceea, cred, o asemenea prezență cere sau provoacă adesea reacția de sacralizare a ei drept explicație *post festum*.

Este astfel obiectul în cauză considerat drept valoros prin proprie prezență sau ca efect a *altceva*? A doua situație îi prezintă calitatea drept un sens derivat: acel *altceva* este atunci sensul primar și el poate fi exprimat ca atare, vizibil sau audibil, fiind psihanalitic, religios ori de altă natură. De fapt, dacă noi considerăm prezența ca *prezență a altceva*, revenim la relația obișnuită din semiotica lui Saussure între un *signifiant* și un *signifié* și supraevaluăm ontologic cel de-al doilea termen. Întrebarea pe care mi-o pun aici este însă dacă poate fi văzută această *prezență non-semiotic*, adică drept o supralicitare a termenului respectiv ca *intensitate*, nu *printr-o extra-semnificație (suplimentară)*. Ceva ni se impune ca prezent: putem accepta această calitate drept primară, *fără* a o considera tradusă din altceva sau ca efect a altceva?

Chiar fără „traducere”, simpla repetiție a apariției obiectului inițial altundeva decât acolo unde a fost descoperit inițial naște iritare, în sensul criticii lui Benjamin cu privire la pierderea „aurei” primare; copiei i-ar lipsi astfel autoritatea (estetică) a originalului. Două remarci se pot face aici: una ironică, alta meditativă.

Prima: critica lui Benjamin, întreprinsă într-un anume context politic și economic din 1935, n-ar putea și nici n-ar trebui să fie reprodusă, nici ea, în alt context, fără, paradoxal, pierderea propriei ei aure, *cea de atunci!* A doua: admitând reproducerea sau mutarea unei opere într-un al doilea context, ar putea ea câștiga o nouă aură, în locul celei dintâi, pierdute o dată cu primul context, ori adăugându-se acesteia? Este aura unui obiect un fenomen *repetabil*, dar *diferit*, la fiecare apariție? O operă de artă ar deveni prin reproducere, divertisment, credea atunci Benjamin și dădea ca exemplu filmele din epocă. Reluarea unui film sau o a doua montare a lui ar putea duce totuși la o nouă capodoperă, cu o altă aură. Totul depinde, aș zice eu, de forța prezenței acestei a doua variante; prezența ar fi atunci repetabilă, chiar intensificabilă, în anumite limite, greu de fixat aprioric.

Mai departe, este aura discutată în mod *laic* de Benjamin, în 1935, *comparabilă* ca fenomen cu *sacru*l discutat de Rudolf Otto, în 1917, sau de Mircea Eliade, mai târziu? În ambele cazuri, un surplus de autoritate se adaugă unei situații în care cineva simte inițial doar *prezența* a ceva *extra-ordinar* și încearcă să explice această valoare adăugată sensului propriu-zis, fie prin ceva laic, ca primul, fie prin sacru, ca Otto și Eliade. Dar ce se întâmplă dacă *nu* adăugăm, nici nu explicăm nimic din prezența simțită inițial? Ce se întâmplă dacă, pur și simplu, doar o simțim în efectele ei imediate, *fără traducere* de sens în niciun fel? Răspunsul nu duce, sper, la intuiționism, ceva în sine, inexplicabil. Eu văd răspunsul, și astfel și încerc să-l formulez, ca pe un proces continuu de cunoaștere și de comunicare, dar fără idei, definiții sau metode fixe *preliminare*. Arta vizuală *nu* mai este astăzi formulată *programatic*. De ce am face-o noi, tocmai când încercăm s-o înțelegem?

Calitatea de prezență a unui obiect sau eveniment este legată de locul în care se manifestă acesta în mod vizibil, audibil etc., ca obiect natural ori este pus să se manifeste, să fie văzut sau auzit acolo, ca atare, de către creatorul lui. Calitatea de prezență a unui obiect într-un loc depinde (și) de locul în care este făcut prezent. *Prezența este o calitate a ansamblului obiect, moment și loc*, ea derivă din corespondența uneori misterioasă, alteori evidentă, dintre un anumit obiect și locul în care a ajuns, când a ajuns, ori a fost pus, când a fost pus. Fie că este natural, fie că este creat de om, efectul de prezență este produs intenționat „de obiect” în locul pentru care a fost creat și în care a fost pus sau, dimpotrivă, în care a fost găsit, dacă obiectul este natural și eventual modificat consecutiv în mod vizibil. Acest lucru nu înseamnă însă că mutarea lui în orice alt loc îi anulează obligatoriu efectul de prezență, deși poate însemna modificarea acestui efect. Obiectul respectiv, natural sau creat de mâna omului, își poate păstra efectul de prezență într-un loc secund, dar aceasta poate diferi de efectul primar, cel din locul în care a

apărut spontan sau pentru care a fost inițial creat.

Prezența spune *ceva*, dar nu dezvăluie, nici imediat, nici mai târziu, *ce anume*. Prezența *nu este* un anume sens, ci mai curând un semnal că acolo se află un sens, că obiectul X se află în locul Y *pentru că are* un *sens anume*, dar fără a se preciza care este acesta în limbaj cotidian sau teoretic. Faptul de *a fi prezent* (*presence*, în mod curent în engleză), nu înseamnă însă neapărat și *a avea prezență* (*presentness*). În română, ca și în engleză, primul termen este o constatare, al doilea, descoperirea unei valori. Pura prezență a unui obiect într-un loc, dacă nu-mi spune nimic, nu înseamnă nimic. *A fi prezent nu înseamnă a avea prezență*. A fi prezent într-un loc, unde obiectul respectiv nu este de obicei prezent, îmi poate atrage atenția, mă poate frapa, și atât. Ceea ce se află oricând într-un loc dat sau este acolo din când în când prezent nu are (neapărat și) prezență. *Are prezență ceea ce de obicei nu este prezent acolo sau nu este în același fel mereu prezent, sau nu într-un asemenea moment, ori într-un asemenea context*. Cum am spus și mai sus, dar precizez acum, *prezența este o calitate a ansamblului obiect – loc – moment, în care cel puțin unul din aceste determinative este neașteptat de intens*. Astfel contextualizat, obiectul respectiv *câștigă prezență*, dar nu neapărat și un anume sens. Prezența *anunță* sensul, dar *nu este* sens; ea este mai curând un semnal că respectivul obiect sau eveniment, apărut într-un loc unde nu se află sau nu apare în mod obișnuit, este imposibil să nu aibă un anume sens *în plus*, afirmat sau numai sugerat, de cel care l-a pus sau l-a descoperit acolo. Văzând acest lucru, devenindu-i spectatori, noi *presupunem* o intenție anume cu care cineva l-a pus acolo sau chiar dorința ca prezența aceluia obiect să ne spună ceva anume.

Exemplul sugerat mai sus este unul simplu, desigur, dar suficient, cred, pentru o definiție minimală a obiectului cultural: el este obiectul care, aflat într-un anume loc, unde prezența lui este normal improbabilă



Sorrento, 2012



sau imposibilă, ne face să-i explicăm prezența prin intervenția unui agent uman care-i acordă – fie și pur intuitiv – un anume sens. Obiectul este cultural, pentru că nu (mai) este un obiect (doar) natural: prezența lui în locul respectiv nu poate fi explicată prin cauze naturale, ci (numai) prin intervenție umană. Aceasta presupune însă dorința cuiva de a ne trimite un semnal inteligibil, chiar dacă nu imediat evident. Obiectul înțeles astfel ca minimal cultural are un sens probabil, dar nu este sau nu conține neapărat și un mesaj anume, adică un sens evident.

Poate un animal modificând vizibil un anume loc să ne semnalizeze astfel ceva ce el nu poate exprima direct? Poate, dar cum înțelegem ce anume a vrut să ne spună? La fel se întâmplă în cazul unor oameni cu care nu avem niciun mod de exprimare comun, o limbă naturală sau anumite gesturi. Este evident că numai un cod comun între emițător și receptor poate exprima *sensul* unei asemenea prezențe fizice. Dar absența sensului (exact) nu înseamnă absența unui *semnal*, ci doar a unui *semn* (propriu-zis). Comunicarea propriu-zisă utilizează, cum știm, semne legate de un cod. Ceea ce vreau eu să subliniez aici este faptul că un simplu



semnal – ca atare, *nelegat* de niciun cod – deși lipsit de sens, poate indica *prezența unui sens*, deși nu-l dezvăluie ca atare⁵. Un obiect se află într-un loc unde nu se află mereu? Poate că a fost adus de vânt sau de o alunecare de teren. Spunând acest lucru, afirmăm cauza unei deplasări întâmplătoare, care explică de ce *este* el acum *prezent* într-un loc unde nu a fost mai înainte. Dacă însă obiectul a fost evident pus acolo *de cineva* și într-un anume fel în care nu putea s-o facă un agent natural, considerăm că obiectul *are o prezență*, dar și că transmite un mesaj, deși nu-l putem înțelege ca atare. Pentru a-l înțelege, este nevoie de un cod. Prezența a ceva neobișnuit în acel loc și în acel moment anume indică o intenție, dar nu exprimă un sens. Exprimarea poate veni sau poate lipsi și, dacă lipsește, lipsește și sensul. Rămâne însă dorința cuiva sau a ceva care-și face astfel simțită prezența, de a ne transmite ceva anume, chiar dacă sensul acelui ceva nu este inteligibil.

Cred că obiectul cultural astăzi un asemenea tip de prezență are și astfel se manifestă. El nu mai are pretenția de a transmite ceva formulat programatic, dacă nu chiar evident, pentru toată lumea. Altfel spus, obiectul cultural *nu mai reprezintă ceva, ci doar prezintă ceva*, nu mai formulează un mesaj direct inteligibil sau având măcar un sens probabil, ci doar anunță *prezența unui sens posibil*, fără a-l formula ca atare.

Pentru a deveni un mesaj, este nevoie în plus, cum bine știm, de cel puțin un cod comun între emițător și receptor. Prezența acestuia transformă semnalul în mesaj. Obiectul cultural este atunci integrat unei proceduri complexe de transmitere de sens, din care el face parte și în care se integrează, pierzându-și astfel incertitudinea inițială, poate iritantă, dar și impozantă.

¹ Acest text *inedit* este o parte a introducerii la o lucrare mai lungă despre studiile culturale, pornind de la un concept de cultură axat pe valorile prezenței în artele vizuale contemporane și în teatru (2019) (reluat în 2020). În contextul publicației de față am dorit doar să propun câteva teze mai generale care să indice ce anume mă preocupă acum; în varianta sa definitivă, ele aș dori să devină *schitarea* unei „metode de lucru” în studiile culturale, atât cât încă se mai poate vorbi de „metodă”. Cam aceeași funcție, dar ca studiu aplicat, l-ar putea avea și analiza unui tablou de Crivelli, aici mai departe (S.A.).

² Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996, p. 24.

³ Daniel Buren, *Why write?* *Art Journal*, Summer edition, 1982, p. 109.

⁴ W.J.T. Mitchell, „Showing seeing. A critique of visual culture”, în *The visual culture reader*, ed. by Nicholas Mirzoeff, London, Routledge, 1998, 2002, p. 91.

⁵ Ciudat, recitit acum, în iulie 2020, acest fragment scris acum un an, sau mai mult, înainte deci de a descoperi bogăția de sens a tabloului lui Crivelli pe care-l voi analiza mai departe, pare a anunța indirect toată această viitoare analiză! (S.A., 19.07.2020).

IV. Carlo Crivelli: Bunavestire

Fundalul istoric.

Când privim celebra Bunavestire (1486) a lui Carlo Crivelli (1430-1495), din National Gallery, în Londra (vezi Figura 1), admirăm imediat perfectă ei compoziție, în primul rând folosirea pe scară largă a spațiului urban, în loc de limitarea scenei la grădina unei case, celebrul hortus conclusus, ori a holului de intrare, cum se întâmplă în variantele altor pictori. Acum, Maria se află într-o cameră cu zăbrele la fereastră, în timp ce Gabriel îngenunchează în fața ei, afară, în stradă (vezi Figura 2). Mai mulți oameni pot fi văzuți mai departe în oraș, pe aceeași stradă, ca și pe scări și pe terase ale altor clădiri medievale (vezi Figura 3), probabil din Ascoli, din vremea șederii pictorului acolo. Surprinde, totuși, alături de arhanghel, prezența unui preot, care insistă să-i transmită un mesaj sau o cerere, deși îngerul, privindu-l destul de rece, pare mai curând s-o ignore. Este vorba de episcopul Emidio (273 sau 279-309), patronul orașului Ascoli, din provincia Marche, între Apenini și Adriatică. Conform legendei, Emigdius, după numele său inițial, născut la Trier, s-a dus la Roma, s-a creștinat acolo, luând numele de Emidio și a realizat mai multe miracole pe drumul de întoarcere la Ascoli, unde fusese numit episcop. Legenda spune că, decapitat de Guvernatorul păgân al orașului, Polymius, Emidio și-ar fi luat capul în mâini și așa s-ar fi dus la o capelă creștină din munte, zidită chiar de el mai înainte, spre a fi îngropat. Acolo a fost îngropat și mai târziu sfințit; capela există și acum. În tabloul lui Crivelli, Emidio este cel care îngenunchează lângă îngerul Gabriel, în stradă, și-i arată în același timp o machetă a orașului Ascoli, în favoarea căruia intervine pe lângă înger, deși el astfel interferează cu procesul Bunevestiri.

Cuvintele *Libertas Ecclesiastica* scrise sub imagine sunt neașteptate într-o Bunavestire. Sursele iconografice ne spun că, în anul 1390, Ascoli a obținut autonomie în raport cu Vaticanul, dar aceasta a fost mai târziu revocată. Orașul a trimis atunci la Roma o delegație de două persoane, spre a-l convinge pe Papă să abroge această ultimă decizie, cerând revenirea la autonomie, precum cuvintele latine o atestă. Dorind probabil să afle mai multe amănunte, Papa a trimis la Ascoli un episcop, ca să cerceteze situația juridică: acesta poate fi văzut în tablou, sus, pe terasă, înmânând un mesaj scris guvernatorului orașului. Orașul a interpretat însă vizita de informare drept acceptare și, profitând și de faptul că evenimentul coincidea cu Bunavestire, a început să sărbătorească „victoria”, deși, formal, bucuria era prematură.

Pictura prezintă deci trei situații diferite și întrebarea este cum să înțelegem relația dintre ele. Cele menționate ilustrează, în termenii lui Panofsky, stratul iconografic al analizei. Cum facem însă următorul pas, interpretarea iconologică, inclusiv sensul simbolic, așa numitele *symbolische Werte*, cum le spune Panosky, trimițând la Ernst Cassirer? Și este oare posibil să includem toate sensurile scenei într-o schemă narativă atât de strâmtă?

Tabloul juxtapune patru ordini temporale diferite, ca și cum ele ar fi simultane: Bunavestire (timp zero), viața lui Emidio (secolul 3), discuția în jurul autonomiei eclesiastice a orașului Ascoli (secolul al XIV-lea) și pictura lui Crivelli (secolul al XV-lea). Surprind însă mai ales faptul că Emidio cere astfel îngerului Gabriel să sprijine independența eclesiastică a orașului înainte de nașterea lui Isus și că Bunavestire are loc într-un oraș care era deja creștin.

2. Probleme politice

De fapt, Bunăvestirea a fost probabil aleasă ca subiect al tabloului tocmai pentru că Ascoli sărbătorea chiar în acea zi autonomia juridică reînnoită față de statul papal, iar Emidio a fost rugat să intervină pentru că era considerat protectorul orașului, dar ambele chestiuni sunt evident mai curând politice decât religioase, profane, și nu sacre. Politica și religia puteau alcătui o felice *combinazione*, cum spun italienii: faptul că Emidio, logic, nu avea cum să intervină într-o asemenea dispută cu Roma „înainte de” nașterea lui Isus pălea în fața „obligației” lui morale și sentimentale de a accepta cererea „să facă ceva”, ca și a dorinței lui Crivelli de a serba orașul în care el atunci trăia și care-i comandase tabloul.

Organizarea spațială a picturii este un argument în favoarea lecturii profane a faptelor narate: trimisul



papal îl întâlnește pe guvernator pe o terasă exact deasupra străzii unde Emidio roagă îngerul să intervină. În timp ce trimisul discută cu guvernatorul, îngerul nici nu clipește în fața episcopului, deși acesta pare a-i vorbi într-una. Sugerează aici Crivelli că o intervenție profană, chiar greșit interpretată, cum ne spune istoria, are mai multe șanse să determine o înaltă decizie decât credința religioasă? Lipsa de reacție a lui Gabriel față de ceea ce el pare să considere doar o intrigă locală și concentrarea sa exclusiv pe misiunea din afara timpului profan pare, dimpotrivă, să sublinieze faptul că sensul religios, etern, al Bunevestiri este mult mai important decât întâlnirea politică de pe terasa de sus. Aceleași sugestii vin, cred, din faptul că Crivelli pune în camera Mariei, la fereastră, ca simbol al purității, un butaș într-un vas – repetat în balconul de sus și chiar pe terasa cu trimisul papal –, ca și un păun, simbol al nemuririi, în același balcon. Sunt aceste indicații suficiente pentru a stabili sensul creștin al picturii drept cea mai importantă dimensiune a ei, cum spun de obicei comentariile la acest tablou? Dimensiunea politică ar fi atunci secundară. Eu cred însă că semnificația tabloului este mai largă decât aceste două dimensiuni semiotice.

3. Un al treilea sens?

Să observăm și alte detalii, unele destul de stranii, care ar putea intra în discuție sub o a treia dimensiune a tabloului. Cum îl privim, în partea din stânga un copil iese pe o ușă, destul de tulburat, parcă ar vrea să coboare în stradă, numai că nu cutează; în spatele lui, pe palier, discută trei adulți. Mai departe, pe aceeași stradă, sunt încă patru nivele de adâncime cu personaje separate: un călugăr, un bărbat, care privește stăruitor înainte (vezi Figura 2), poate chiar unde se află Gabriel și Emidio – ca și cum ar simți acolo ceva neobișnuit, două persoane, care discută lângă fereastra din zid și încă patru persoane, trecând pe acolo spre dreapta noastră. Îi vede primul bărbat pe Gabriel și Emidio sau nu? Privește acolo atât de concentrat, pentru că simte ceva ciudat, o prezență, pe care el, ca muritor de rând, nu-i este însă dat să o vadă, nici să o înțeleagă?

Reflectând asupra întregului tablou, apare o întrebare și mai importantă: există o diferență fundamentală între personajele acestei picturi, după modul în care ele percep sau înțeleg ce anume se întâmplă în jurul lor? De fapt, s-ar zice că nimeni nu realizează faptul că îngerul Gabriel se află printre ei și că Emidio vorbește așa de firesc cu el, cu atât mai mult cu cât Emidio, cum știm, nu mai trăia de mult în secolul al XV-lea, când pictează Crivelli atât de „realist” întâlnirea dintre ei. La rândul lor, Emidio și Gabriel nu par să observe nimic din agitația din oraș, inclusiv întâlnirea politică de pe terasa de sus. Maria nu realizează nici ea agitația, ci doar ascultă îngerul și

simte raza de lumină divină de sus. Îngerul nu este nici el atent la nimic altceva decât la îndeplinirea strictă a misiunii sale. Fiecare personaj este deci prins în propria lui / ei alveolă de timp, spațiu și misiune, complet rupt de ceilalți. Istoric, Emidio nu putea coincide în timp nici cu Bunavestire, nici cu autonomia ecleziastică, și nici acestea din urmă una cu alta. Pictându-le ca simultane, Crivelli ignoră voit mersul istoriei.

Personajele tabloului, deși toate realist pictate, nu se percep deci reciproc, deși în spațiul lor vizual, aparent continuu, dacă-l înțelegem la propriu, non-percepția este imposibilă: toate personajele se află în linie dreaptă de-a lungul aceleiași străzi, inclusiv... Dumnezeu, sursa razei de vestire a Mariei. Noi, spectatorii din afara tabloului, considerăm de aceea, conform logicii percepției umane, că aceste personaje trebuie fizic să se vadă reciproc. Numai dacă luăm în considerare timpul istoric diferit al evenimentelor pictate, non-percepția reciprocă devine inteligibilă, dar acest fapt înseamnă că, în interpretarea tabloului, acordăm logicii temporale prioritate față de logica spațială, altfel spus, indexului în raport cu iconul. Noi nu vedem că lumile sunt diferite, pentru că Crivelli nu face perceptibilă această diferență, ci consideră că, pentru noi, ea este de la sine înțeleasă. Este adevărat, totuși, în fapt, noi nu o vedem, pentru că ea nu este iconic marcată și aceasta, din nou, tocmai pentru că ea este cognitiv, adică temporal, evidentă. Scenele sunt pictate intenționat iconic simultane, deci reciproc compatibile, deși ele sunt indexical diferite, adică istoric incompatibile. Altfel spus, Crivelli a pictat realist tabloul, dar l-a conceput irealist.

Ca rezultat, cantitatea de informație despre ceea ce are loc în oraș este inegal distribuită în diversele scene ale tabloului, deși acestea sunt pictate ca și cum toată lumea ar fi la curent cu tot ce se întâmplă. Astfel, în ciuda aparențelor, personajele trăiesc în alveole pentru noi contingente, dar pentru ele însele opace, dat fiind că se află la sute de ani distanță.

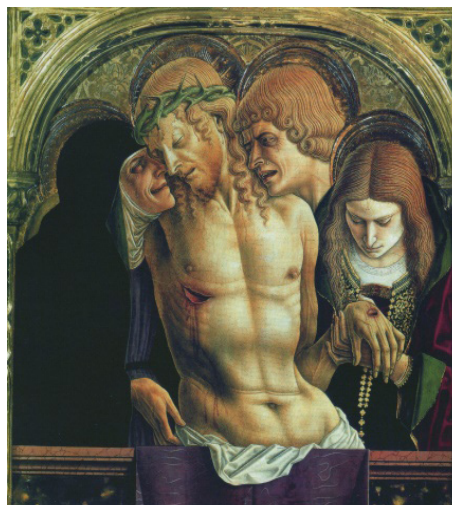
Știm, desigur, de la Lessing încoace, că o pictură prezintă simultan scene pe care o narațiune le-ar prezenta succesiv. Aici, exact acest lucru se întâmplă, distribuția lor vizuală în diferite părți ale orașului remodelează temporalitatea lor diferită într-o prezență spațial simultană, dar cu efecte cognitive: personajele nu se văd reciproc, deși par a se privi! Numai noi, ca spectatori externi ai tabloului, scăpăm din acest paradox vizual și putem astfel profita de o perspectivă narativă specială, care, repet, prezintă simultan în spațiu evenimente temporal diferite, adică într-o perspectivă – în lumea tabloului accesibilă doar lui Dumnezeu și îngerului. Deși primul, în tablou, nu o manifestă, al doilea, prin răceala privirii către Emidio, îi dă clar de înțeles că nu apreciază pretenția lui de a profita de excepție. Sunt aceste acte de autoritate ale lui Crivelli, întreprinse doar pentru a sublinia înalta lui statură de

artist, precum o fac atâtea alte mari figuri ale Renașterii sau au ele și alte sensuri?

Trebuie acum remarcat faptul că există în tablou o importantă excepție de la aceste reguli, anume bărbatul neliniștit din fundal, remarcat și mai sus, care privește insistent spre partea din față a scenei. Încă o dată, s-ar zice că el simte ceva straniu ori amenințător, dar neputându-l vedea, nu poate ghici ce anume. Neliniștea lui este însă un semnal pentru noi că tabloul funcționează într-un mod neobișnuit. Ne sugerează Crivelli astfel că Bunăvestirea a fost forțat cuplată cu o „bună vestire” politică, astfel încât avantajul politic obținut a fost considerat a fi efectul intervenției lui Dumnezeu, în ciuda faptului că lumea credinței și lumea politicii sunt strict diferite? Să fie această sugestie un al treilea sens al tabloului sau este vorba de o altă sugestie a pictorului, și anume că un al treilea sens ar putea apărea numai dacă privești tabloul altfel? Răspunsul depinde de întrebare, pare a ne șopti, zâmbind, Crivelli, și ambele de privire.³ Dar cum să privim altfel?

Să observăm mai întâi că acest tablou, alături de cele două cu Sfântul Gheorghe⁴, sunt, cred, singurele care nu sunt tratate ca (și cum ar fi) icoane propriu-zise, dar nici precum (cu totul) laice. Pe cât știm, Crivelli nu a creat tablouri pe teme istorice ori politice declarate, ca mulți alți contemporani de-ai lui, toscani, ca și venețieni. Bunăvestire este astfel singura lui încercare de a ne oferi o imagine urbană contemporană, dar și aceasta doar parțial, nu social-istoric integral, precum frescele din ciclul Sfintei Ursula, ale lui Carpaccio, din 1490 și anii următori, ori Procesiunea din San Marco, a lui Gentile Bellini, din 1496, ca și Predica lui San Marco în Veneția, începută de Gentile și terminată în 1507 de fiul său, Giovanni Bellini (ca să mă refer doar la venețieni). La Crivelli, laicul mai curând interferează cu sacral decât apare ca atare⁵; la fel, socialul. Tragicul izbucnește violent în diverse reprezentări ale temei iconografice Pietă (7), precum cea din 1473 care precede⁶ Bunăvestirea, pe când în aceasta din urmă, ca și în diverse tablouri cu Fecioara și Pruncul, el pare reținut, aproape muzical, într-un pianissimo discret.

Golsenne acordă mult spațiu estetismului, în primul rând costumelor feminine extrem de luxoase, nenumăratelor bijuterii și coroanelor extravagante, din fructe și legume⁷; ele definesc „une société du paraître”⁸, un excelent termen găsit de Golsenne. Această societate nu este neapărat laică, ci mai curând situată între sacru și profan⁹, iar individul este definit mai degrabă prin relații personale decât prin dependențe sociale. S-ar potrivi deci aici termenul inventat de sociologul Michel Maffesoli pentru lumea de astăzi, „un matérialisme mystique”¹⁰. Fără a recurge la un contra-argument, atât de folosit, încât a ajuns demodat, anume că este greu de susținut aceeași descriere, fără diferențieri substanțiale, a două epoci atât de distante în timp una de alta, precum secolul al XIV-lea și secolul al XXI-lea, aș reaminti însă faptul că exact Evul Mediu italian a cunoscut mari lupte ale orașelor pentru autonomie, atât cu Imperiul



german, cât și cu Papalitatea, ca și conflicte interne între popolo grasso și popolo minuto (= slab) în secolele XIII-XIV. Prin victoria primilor, ele tocmai intrau atunci în faza de Signoria cittadina, dominate de marile familii, în timp ce il popolo minuto (meseriași) e magro (muncitorii manuali) pierdeau treptat controlul orașului. Greu de spus cine se încolona în marile procesiuni pictate numite mai sus; probabil, mai ales prima categorie, dar este evident că aceasta alcătuia la société du paraître, a lui Golsenne, și tot ea pe comanditarii lui Crivelli, inclusiv bisericele, ca și personajele din l'Annunciazione. Dar nu numai ele. Mă întreb, tocmai, dacă personajele zugrăvite de Crivelli în afara scenei Bunevestirii propriu-zise și a celor de pe terasa de sus, adică tocmai personajele din fundalul tabloului, nu erau, aluziv, un soi de popolo minuto (e magro), atunci încă neștiutor de mesajul papal, deși tot creștin; desigur, simțind însă că avea loc ceva, care le privea și pe ele, dar de care ele nu știau încă mai nimic. Nu-mi dau seama dacă și veșmintele lor indică o anumită „extrateritorialitate” – în raport cu oamenii din cetate aflați mai în față, în raport cu noi (inițial și cu pictorul!) –, dar atitudinea celui care privește insistent înainte, cu mâna la ochi, îmi pare astfel a suplini, dar a și marca, deși timid, lipsa cetățenilor obișnuiți din restul tablourilor lui Crivelli, în contrast cu prezența lor masivă la mai toți contemporanii săi.

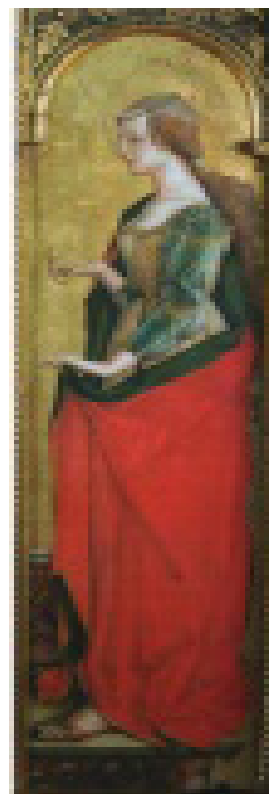
Curios, Golsenne nu pare a sesiza acest punct, diferit la Crivelli de interpretarea lui obișnuită. Dar mai este unul.

Figura pictată a Mariei exprimă întotdeauna în epocă tristețe, melancolie sau resemnare, ca și cum, în ciuda dragălaşeniei copilului Isus, ea îi cunoaște și-i trăiește deja suferința și moartea viitoare, inevitabile. Această expresie tip este însă contrazisă uneori la Crivelli de priviri „scăpate” parcă de sub control, brusc întoarse, semnificativ, deși parcă spontan și fulgerător, spre spectatorii care suntem, acum, noi, dar și spre atâția alții de-a lungul secolelor. În tablourile Vierge à l'Enfant avec SS. François et Bernardin, aflat la Baltimore sau o variantă din Londra, Vierge à l'enfant, ori în Pala Bechetti (1491), tot din Londra¹¹, apare în mod

similar la Fecioara Maria – în afară altor detalii, diferite – un același tip de privire piezișă¹², brusc scăpată de sub control, revelând, s-ar zice, o altă Marie decât cea mereu împăcată cu rolul de executantă supusă a ceea ce i se anunțase la Bunăvestire. Acum, nu numai că ea știe suferința ce-l așteaptă pe copilul inocent din brațe, dar ne întreabă și pe noi, parcă, dacă știm prețul în suferință al adorației noastre publice pentru ei amândoi. În prima din imaginile citate, Isus însuși o privește parcă brusc matur, reproșându-i ieșirea din rol, în timp ce, în a doua, și-a întors și el privirea spre noi, identică cu a mamei. Asemenea nuanțe apar desigur și la alți pictori, dar Crivelli exprimă în plus și un al doilea tip de non-conformitate cu rolul, dacă nu chiar de ieșire din rol: acela al Mariei Magdalena¹³. O privire furișă, brusc ironică (vezi Figurile 5 și 6), pare a ne întreba dacă noi chiar credem ce pare ea a fi. Nu mă refer la nenumăratele interpretări care i s-au adus, plasând-o mereu undeva între virtute și păcat, ci la semnul dat acum de ea însăși, de neconcordanță cu oricare rol ce i s-a atribuit, similar cumva ieșirii temporare din rol a Mariei, mama lui Isus (vezi Figura 4).

Privirile atipice ale Mariei și ale Mariei Magdalena din aceste tablouri nu ne spun cum sunt cele două femei în realitate, ci par a ne spune doar că privirile lor tipice sunt cele ale rolurilor ce li s-au atribuit, nu ale lor însele, ca „actrițe” din spatele acestora! Ce frapează în ambele devieri de la imaginea tip, la Crivelli, este ceea ce aș numi o bruscă, neașteptată, discordanță dintre actriță și rol. Zâmbetul pare a ne sugera, neașteptat, că este al actriței, adresat nouă ca oameni, dincolo de cerințele rolului destinat nouă ca spectatori, ca și cum, scoțându-și un moment masca, da, ne-ar mărturisi: una sunt eu, alta este rolul! Sigur, întâlnim uneori în pictura Renașterii câte un autoportret al pictorului strecurat în mulțimea personajelor sale de pe scenă, precum la Botticelli (*Adorarea magilor*, 1475), sau Raffaello (*Școala din Atena*, 1509-1510), dar la Crivelli nu este vorba de așa ceva, ci de o atitudine mai curând contrară. Zâmbetul Mariei

Maddalena nu o figurează pe ea ca personaj, ci, dimpotrivă, re-figurează un personaj sfânt drept un om obișnuit sau, mai bine spus, aici nu este vorba de o figurare în rol clasic a unei actrițe, ci de o fisurare a rolului clasic și, dincolo de el, prin fisură, de o re-figurare a actriței ca ea însăși, ca om obișnuit. În fond, ce spun eu aici nu anulează interpretarea lui Golsenne, ci mai curând o recontextualizează. Bunăvestirea lui Crivelli nu este doar un tablou sacru, tratat – parțial – ca un tablou laic, cum afirmă Golsenne despre multe alte tablouri ale pictorului, în care personajele sunt tratate ca și cum ar fi puse în scenă, de exemplu, prin magnificența costumelor. Nu, Bunăvestirea este, tot parțial, și un tablou în care personajele laice din fundal sunt prezentate ca atare, nu ca roluri, și tocmai de-aceia au un efect desacralizator și asupra celor sacre. Cred că acesta nu este o excepție, ci un tablou central în opera lui Crivelli. Privirea ironică a pictorului detașează parțial personajele de roluri, ele devin, pe ici, pe colo, independente de statura lor clasică, tot așa cum pictorul Crivelli se arată independent de linia obișnuită a picturii din jur, ca și, poate, de așteptările comanditarilor. Nu le contrazice însă, ci doar transformă personajele, în acest tablou, ca și în altele, din figuri sacre în roluri umane, „jucate” de obicei conform regiei sacre, dar cu scenografie și costumieri proprii, adică laici. Pictura clasică a avut mereu un raport strâns cu teatrul, dar Crivelli și-a figurat frapant personajele ca roluri conforme nu cu lumea sacră, ci cu cea profană în care trăia el, ca pictor scenograf, dar lucrând mereu cu un scenariu conform tradiției.



4. A treia lume

Altfel spus, pentru a descrie complet tabloul, avem nevoie de un al treilea tip de explicație, pe lângă cea teologică și cea politic-istorică, importante, desigur, dar insuficiente. Oricum, nu putem spune că întreaga comunitate a orașului sărbătorea unul și același Mare Eveniment, din moment ce diferite personaje din fundal par a nu ști exact ce se întâmplă. Dar putem oare vorbi de o comunitate propriu-zisă a orașului, la singular? Multe personaje par a fi creștini atipici, astfel încât Peter Sloterdijk are dreptate să reproducă Bunăvestirea lui Crivelli în primul volum din *Sfere*, însoțit de un comentariu ironic cu privire la subiecții imperfecți¹⁴. De altfel, s-ar putea spune că și Crivelli inserează un „comentariu la scenă”, plasând nonșalant un castravete în marginea de jos a tabloului.

Aveau oare aceste evenimente politice și / sau religioase un același sens major pentru toți locuitorii orașului? Să ne amintim *Căderea lui Icarus* (1555), de Bruegel. Acolo, nimeni nu reacționează pentru că nimeni nici măcar nu remarcă că se întâmplă ceva, darămite un eveniment. Oamenii care apar în acel tablou, cam la fel cu cei pictați de Crivelli, sunt inocenți, nu în sensul că nu sunt vinovați de nimic, ci în acela că ei constată (*acknowledge*) că ceva se întâmplă, în caz că observă amănuntul cu „cineva” căzut în apă, fără să reacționeze însă la „accident”, nici măcar indirect, de parcă prima lor grijă era mai curând să *nu* fie implicați în „eveniment”. Poate că ei rețin ceea ce văd, dar simpla memorizare nu este suficientă, remarca odată Stanley Cavell: „we let others act for us, because we, like voyeurs, observe their suffering without revealing our identity ... we never fully know the suffering of others but only acknowledge it”¹⁶. Faptul că iau act (*acknowledge*) implică o anumită înțelegere (*knowledge*) a faptelor sau a persoanelor participante, dar nu și capacitatea sau impulsul de-a reacționa la ele.

Revenind la oamenii pictați de Crivelli în fundalul *Bunevestiri*, cred că-am putea spune că bărbatul – poate și alții – *simte* – în sens oarecum de *acknowledges* – că ceva se întâmplă prin preajmă, dar nu este capabil sau nu dorește ca, cercetând cumva lucrurile, să și (*re*) *acționeze* (*to act*) la aceasta. Sau poate, deși simte ceva, nu înțelege ce anume și, ca atare, nici nu știe cum și la cine să reacționeze. Tocmai de aceea, cred, Crivelli a pictat acei oameni, mai ales pe bărbatul respectiv, imobili și lipsiți de expresie. Acești *observatori non-participanți* ai evenimentelor alcătuiesc de obicei publicul și exprimă *rezonanța lor publică*, dar nu și *sensul* lor. Pe de altă parte, noi, privitorii din afară ai tabloului, suntem singurii care vedem evenimentul în totalitatea lui, respectiv toate cele întâmplate în Ascoli, tocmai pentru că suntem, altfel decât personajele tabloului, exteriori acestuia.

Grupurile pictate au atitudini diferite față de evenimentele narate. Cel din fundal caută din priviri ceva ivit pe neașteptate, pe care nu-l poate percepe. Sosirea lui Gabriel și a solului papal sunt onorate ca atare doar de partenerii lor „autorizați”, Maria și, respectiv, guvernatorul, dar de nimeni altcineva. Bărbatul la care mă refer se află chiar sub terasa pe care guvernatorul discută cu trimisul papal, totuși aceștia rămân pentru el la fel de absenți, pe cât este de invizibilă vestirea Mariei de către înger. În ansamblul tabloului, acel bărbat, ca și ceilalți oameni din fundal, se află în spațiul unui al treilea pol de interes, nici religios, nici politic, neexprimat ca atare. Pictura sugerează astfel că în lumea aceea din Ascoli un asemenea spațiu public ar fi putut exista, deși încă netrasat concret. Altfel spus, tabloul semnalizează, printr-un simplu *acknowledgement*, *posibila* existență a unui spațiu public liber, *neocupat*, dar *ocupabil*, situat atât în afara celui religios, cât și a celui politic. Acel spațiu rămâne acum necunoscut și este indicat ca *prezent*, dar *nereprezentat*, deci non-perceptibil. Altfel spus, o a treia lume există aici doar *ca absență*, ea nu poate fi încă altfel numită, și nici descrisă.

Interesant este faptul că acel bărbat din fundal se uită, cu mâna la ochi, spre stânga lui, în acea mică piață mărginită, poate, pe o latură, de casa Mariei, ca și cum acolo s-ar afla sursa neliniștii sau a curiozității lui; o sursă pe care doar noi, spectatorii externi, o putem identifica, din afara tabloului, drept, probabil, spațiul Mariei. *Privitorul*, cum voi numi acest personaj de aici înainte, este deci singurul din scenă conștient de interesul a *altceva* decât prezența trimisului papal ori a îngerului Gabriel. Acel ceva important rămâne *nespus* de Crivelli. Este acesta un fleac sau poate ceva important, dar perceput din total alt punct de vedere decât ce bănuim noi, ca spectatori exteriori? Nu vom ști niciodată. După cum nu știm nici despre ce vorbesc cei doi bărbați de lângă fereastra din zidul exterior ori cei de la ușa de lângă copil sau de ce se îndreaptă tot spre dreapta celelalte patru personaje din fundal.

5. Perspectivism

De ce i-a pus Crivelli acolo? Poate doar pentru a sugera viața cotidiană obișnuită a orașului, ca fundal al celor două dialoguri neobișnuite, religioase și politice? Miracolul *Bunevestiri*, tocmai pe un fundal zilnic banal, devine de fapt exemplar. Rolul „privitorului”, fie că indică un al treilea fapt important în oraș, fie unul banal, de fapt tocmai acesta este, anume de a arăta că viața din Ascoli nu se reduce la cele două evenimente majore. Ele nu sunt centrale în viața orașului, în felul în care apar alte evenimente publice la alți pictori din epocă, de exemplu la Gentile și Giovanni Bellini (cum spuneam mai sus).

Asemenea detalii divergente față de intriga

centrală sunt frecvente în nenumărate mari picturi ale epocii, ca și mult mai târziu în scenele „realiste” ale picturii moderne. Realist, am putea spune, este tocmai pictorul care include scena pictată într-un context, fie el istoric major, fie banal, conferindu-i acesteia rolul de a-i sublinia prin contrast interesul ei în raport cu contextul. Ceea ce vedem noi în vechile tablouri renascentiste, inclusiv la Crivelli, nu este neapărat imaginea corectă istoric în raport cu cele întâmplate, ci mai curând unele aspecte ale acestora conformă cu perspectiva cerută sau impuse artistului de comanditar, adică de cel care, tocmai prin acel tablou, voia să fixeze momentul istoric din perspectiva lui. *A treia lume* este, de aceea, exact lumea neacoperită de primele două evenimente, abuziv forțate a fi simultane între ele și definitorii pentru un sens istoric fabricat retrospectiv. Libertatea față de statul papal și-a luat-o Ascoli prin nesocotirea rolului de partener de tratative al trimisului papal, nu prin intervenția lui Emidio sau a Fecioarei Mariei! Tabloul nu este deci o imagine fidelă a unui eveniment istoric. Crivelli a pictat ceea ce i-a cerut comanditarul, dar a făcut-o în felul lui, forțând imaginile într-un tipar propriu și adăugându-le o a treia lume, aparent de fundal, dar în realitate cea, pentru el, poate, *singura reală*, adică cea a bunilor creștini, dar și iubitori de libertate reală, fără ingerințe papale.

Bunăvestirea nu definește, probabil, istoric, obiectiv, epoca, dar o îndreptățește retrospectiv și o consolidează creștin. „Privitorul” dezvăluie prin prezența sa în fundal, aparent modestă, faptul că realitatea era altundeva, acolo *de unde* el privea și *încotro* ceilalți mergeau, nu în fața lor, unde doar se *punea în scenă* explicația ei istorică. Nu *Bunăvestirea* era de fapt subiectul zilei, ci *buna vestire* de pe terasă; această simultaneitate a produs însă, dintr-un *icon creștin*, un *Icon politic istoric*.

Bărbatul privindu-ne din fundal, nu chiar frontal, ci puțin lateral, se situează pe axa numită de Louis Marin „l'axe central de la scénographie perspective”, care intersectează „l'axe transversal de la mise en scène de deux figures”, prima fiind cea adresată privitorului, a doua, adică cea dintre înger și Maria, în cazul *Bunevestirii*¹⁷, fiind a narațiunii. Am putea atunci spune că pictorul se adresează spectatorului prin *întreg* tabloul *Bunevestirii*, ca și prin axul ei central, conform explicației lui Marin, în timp ce axul transversal, care unește pe Gabriel și Maria, ca de obicei, este doar pretextul tabloului.

Să ne amintim atunci de o precizare a lui Panofsky, în *Perspective as symbolic form*, legând noi sentimentul spațiului din interiorul picturii (*Raumgefühl*) de atitudinea pictorului lui față de lumea exterioară (*Weltgefühl*), iar perspectiva fiind considerată o formă simbolică, în sensul lui Cassirer: „spiritual meaning is attached to a concrete, material sign and intinsically

given to this sign... This is why it is essential to ask of artistic periods and regions not only whether they have perspective, but also which perspective they have”¹⁸.



Faptul că cele două perspective ale tabloului, după Louis Marin, se intersectează exact în Emidio, acordă acestuia un rol central, dar unul ambiguu: întărește prezența lui în sensul religios al *Bunevestirii* sau, dimpotrivă, îl minimizează, prin amestecul credinței cu politica? Așa cum este pictat, Emidio îmi pare a relativiza importanța acestei scene: nu *ce anume* este enunțat de îngerul Gabriel, în numele lui Dumnezeu, domină scena, ci *cum și unde* are loc enunțul, anume în mijlocul unei lumi urbane unde diferența dintre sacru și profan pare a se fi rarefiat și unde chiar mesajul îngerului devine unul public, simultan cu mesajul Papei către guvernatorul orașului. Sunt atunci cele două anunțuri, deși unul divin și celălalt secular, văzute ca egal de importante? Pentru a sugera aceasta, oare a adaptat Crivelli punerea în scenă a *Bunevestirii*? Sau, spunând așa ceva, sunt eu însumi influențat de propriul nostru *Weltgefühl* și citesc într-o pictură din 1486 tipicul nostru, modern, *Raumgefühl*? Ori și această „opacitate a picturii”, vorba lui Marin, este un mod de a sublinia bogăția ei de sens? Tot el distingea *l'énoncataire du secret*, Maria, care ascultă mesajul îngerului de depozitarul acestuia (*son dépositaire*), pe a doua axă, care este privitorul tabloului, adică noi înșine¹⁹. Din păcate, cartea lui Marin se referă doar la *Bunăvestirea* din Toscana, deci nu și la aceea a venețianului Crivelli. Cum putem ști că interpretările noastre sunt încă fidele intențiilor lui Crivelli, atât cât ne sunt acestea accesibile? Unele îndoieli sunt inevitabile, dar cât de multe sunt permise? „The commonest regime of the image is one that presents a relationship between *the sayable and the visible*, a relationship that plays on both the analogy *and* the dissemblance between them”, spune

Jacques Rancière²⁰. Puternica prezență a lui Crivelli am adesea impresia că o simt chiar atunci când nu sunt în stare să o explic. „But presence, is not the nakedness of the pictorial thing as opposed to the significations of representation. Presence and representation are two regimes of the plaiting (*impletione*) of words and forms”, adaugă tot Rancière²¹. La fel, Emmanuel Alloa, în introducerea la al treilea volum din *Penser l'image* pare a încuraja noi și îndrăznește ipoteze cu privire la artă, stabilind relații între imagini și „legende” ale lor, chiar de opoziție (*contradiction*), care să ducă la o „contraviziune” (*contravision*) a lucrurilor²².

6. Parergon

O astfel de *contraviziune* am încercat în cele de mai sus să stabilesc eu însumi în această lectură a *Bunevestirii* pictate de către Crivelli, prin a propune o lectură laică a tabloului, incluzând și localnicii din fundalul scenei, de obicei socotiți simpli figuranți în raport cu marile evenimente, aici, *Bunăvestirea* sacră și buna vestire politică. O recentă doctă cercetare²³ merge cumva în aceeași direcție, fără a discuta însă nimic despre Crivelli, pornind de la lucrările unui mare cercetător român relativ puțin citat la noi, din păcate, Victor-Ieronim Stoichiță²⁴, deși publicat aici constant și considerat internațional o sursă importantă de inspirație pentru studiile europene de metapictură în arta veche²⁵. Termenul de metapictură, adică imaginea care explică pictura alăturată, a fost preluat de Derrida, ca un tip de *parergon*. Acesta numea inițial rama care conține, dar și înfrumusețează pictura propriu-zisă – adică opera, *ergon* –, dar a fost extins la funcția de supliment la aceasta, în scopul de a-i amplifica sensul, tratat insuficient ori neclar de ea însăși²⁶. Multe exemple se referă astfel la rama picturii, situând pe ea fructe și legume, spre a sugera privitorului materialitatea și adâncimea scenei din tablou, ca și cum ea s-ar afla *realmente* în fața noastră, nu doar pictată.

Aceste aspecte au fost discutate de Golsenne la multe tablouri, cum am amintit mai sus, totuși fără

a lua în considerație, în cazul *Bunevestirii*, și fundalul scenelor din Ascoli. Dacă diversele detalii anexate tabloului, precum un melc sau o coroană de fructe, au putut fi considerate a avea o funcție de *parergon*, de ce nu am considera drept metapictural și gestul de a adăuga acțiunii principale figuri sau atitudini care, deși nu au nicio legătură *directă* cu ea, au totuși, pentru pictor, o importanță atât de mare, încât îl fac să le piceze alături? Tocmai pentru că figurau un asemenea sens suplimentar, metapictural, ca un *parergon* în raport cu *ergon*-ul propriu-zis, adică *Bunavestire* sacră și cea laică, a avut Crivelli motiv să le adauge.

Încercând să generalizez, aş vedea drept „cinematografice” asemenea prezentări de personaje, care trec, ca într-un film, de la planul general la un plan întreg al unei persoane sau chiar la un prim-plan al acesteia. De fapt, privind *Bunavestirea*, noi înșine trecem de la ansamblul tabloului la planul întreg al îngerului și al lui Emidio și apoi la personajele politice de pe terasă. Intriga principală o putem desluși adesea și fără atenție la figuranți, dar sensul major al tabloului ni se revelă doar incluzându-i și pe ei. Altfel spus, *Bunavestirea* și buna vestire politică pot fi înțelese ca atare la Crivelli și fără figuranții din fundal, dar faptul că pictorul i-a pus acolo înseamnă că, pentru el, aceștia au foarte probabil un rol de *parergon* la *ergon*-ul religios și politic al tabloului.

De multe ori, mai ales în scenele urbane ale pictorilor renascentiști, o mulțime de detalii înconjoară nucleul lor central. Sunt totdeauna greu de descifrat, în afara posibilei recunoașteri a unor anumite figuri drept personaje istorice importante. Masolino, de exemplu, la Florența, a pictat în Capela Brancacci povestea celor două minuni ale apostolilor, *Vindecarea unui olog și învierea Tabitei*, 1425, drept două episoade simultane, față în față, de-a stânga și de-a dreapta unei străzi, care duce în fundul scenei la o largă piață (vezi Figura 8). Între cele două grupuri de apostoli, se plimbă două tinere, care nici măcar nu remarcă minunile alăturate, ci doar vorbesc una cu alta și, la fel, în piață, alte



personaje care ignoră și ele situația complet. De ce le-a pictat Masolino? Pentru a sublinia, cred, marele contrast dintre asemenea fapte și nepăsarea celor prezenți, chiar dacă, în vremea minunilor, Florența renașcentistă nu exista încă!

7. Vocile din tablou

Mai general spus, asemenea detalii metapicturale ale spectatorilor anonimi din tablou la evenimentul lui central fac audibile *vocile din tablou* ale acestora, adesea anonimi ai istoriei. Tablourile de până la avangarda secolului al XX-lea au respectat mereu diferența dintre actorii istoriei (narațiunii) și spectatorii lor. Fără aceștia din urmă însă, deși am putea poate înțelege faptele soliștilor, noi nu am putea înțelege și drama sau bucuria produse de ele. Personajele secundare sunt de fapt *rezonatorul* acțiunilor soliștilor. Chiar ignoranța sau interesul camuflat al spectatorilor din tablou funcționează ca un amplificator necesar; el este *corul* de aliați ori de dușmani fără de care faptele marilor eroi tragici ori comici nu ar avea niciun sens clar pentru noi: primii exprimă atitudinea pictorului față de aceștia din urmă.

Scena pictată este construită de fapt ca o *scenă de teatru*, în care regizorul, adică pictorul, își îndrumă actorii, respectiv personajele, spre o concluzie narativă, morală sau simbolică. Pictura clasică pare instantaneul blocat al unui spectacol, care, lipsindu-ne de o concluzie explicită, poate s-o conțină doar ca sugestie ori mărturisire. Vocile din *Bunavestire*, ca și mișcarea, sunt înghețate. Ne rămâne doar instantaneul unui moment, despre care nu știm nimic exact, nici în aval, nici în amonte, dar care, cumva, le sugerează pe amândouă.

Vocile din tablou ar trebui atunci studiate, metapictural, drept partea blocată a mesajului narativ sau teatral. Sonorul ar putea fi de fapt adevăratul *parergon* el *ergonului* pictat, dar, fiind și el blocat, gestul vorbirii, chiar dacă apare, sunetul nu se aude. Nu numai efectul dorit de dramaturg, ci însuși sensul spectacolului riscă astfel să fie pierdut ori greșit înțeles. Gestul vocal, deși fără sonor, este singurul indiciu al acestuia. Pictura propriu-zisă a rămas la primul stadiu al filmului mut, lipsit chiar și de intervenția meta-narativă a regizorului.

Rolul interpretului este să adauge sonorul vocilor mute din text, ori din imagine.

Aceste voci tăcute recapătă sonorul numai dacă le descoperim rolul în construcția de sens *totală* a imaginii, nu numai a punctelor ei de relief vizual, ideologic ori naratologic. De fapt, atitudinea noastră obișnuită este de a ne lăsa ghidați de titlu ori de date cunoscute prealabil despre tablou, pentru a-i *regăsi* sensul în acesta, ca atare, sau contrazis. Titlul și / sau alte indicații explică, ori trădează, intenția autorului, dar

tabloul conține adesea și sensuri ascunse ori ignorate chiar de el însuși. Interpretarea unei imagini trebuie, desigur, să țină seama de „viziunea” autorului asupra lui, dar și să caute (eventuale) „contraviziuni”, chiar dacă acestea le contrazic pe primele, ba chiar, așa zice, mai ales dacă le contrazic. Fără a atinge absurdul, desigur, deși, uneori, absurdul de astăzi numește adevărul de mâine.

8. Un peisaj, adică o cultură

De fapt, scenariile interpretative sunt astăzi multiple și nelimitate. Nu mai există metode strict diferite, urmate integral și exclusiv de un anume autor, și numai de el. Fiecare interpret preferă nu un anume drum, ci o anume încrucișare de drumuri, alta decât a celorlalți, deși toți rămân dornici de priveliști largi și de frumuseți ascunse, fie și, amândouă, înșelătoare. Lumile acestea sunt și fizic, și cultural atractive, sunt și precise istoric și fantast promițătoare, dar niciodată simple și univoce. Nu orice drum este posibil, inocența sau neatenția te poate costa, dar înaintezi mereu convinși că riscul este o parte a intuiției tale. Fascinația textului ori a imaginii întâlnite în cale nu mai vine din adâncimea sensului lor, ci din multitudinea scenariilor în care ele pot fi integrate. Nu ești niciodată singur pe aceste drumuri, dimpotrivă, auzi mereu numeroase voci pe unde calci dar, „de te-ndeamnă, de te cheamă/ Tu rămâi la toate rece”. Dacă poți.

¹ Numele italian oficial este „Annunciazione con sant' Emidio, dalla chiesa dell' Annunciazione ad Ascoli”.

² Trimisul papal sosise în 1482, pe 25 martie, la Ascoli, ziua *Bunevestiri*, așa că suprapunerea celor două zile de sărbătoare avea o anumită logică (Thomas Golsenne, Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 31). De fapt, tratativele începuseră din 1878, dar abia în 1882 s-a ajuns la oarecare înțelegere, trimisul papal fiind însărcinat s-o verifice (Golsenne, *op. cit.*, p. 31). Tabloul este realizat în 1486 dar în acel an, ca și în cel precedent, fusese epidemie de ciumă la Ascoli, ca atare procesiunea obișnuită de *Bunavestire* nu a avut loc (*idem*, p. 129); de aici, importanța tabloului terminat exact în acel an.

³ Sau cum spuneam eu însumi mai sus (S.A.)!

⁴ Un mic tablou în predelă (1490, reprodus în Golsenne, *op. cit.*, p. 39) și cel din Boston din 1470 (*idem*, p. 202).

⁵ Alexander Rauch sugerează totuși ecouri ale unei vieți „destul de aventuroase” – a fost și judecat în 1457 pentru răpirea unei femei! –, aflate „în opoziție completă cu liniștea interioară, care-i caracterizează picturile”, în: *Arta Renașterii italiene*, editată de Rolf Toman, Tandem Verlag, 2008, traducere din limba engleză de Lucian Popa, editarea versiunii române de Laura Pamfil, București, Editura NOI, 2008, p. 362.

⁶ Golsenne, *op. cit.*, p. 112.

⁷ În diferite capitole ale cărții, de exemplu în „La cosmétique byzantine” (p. 79-89), sau „L'aura gothique” (p. 105-119).

⁸ Este titlul unui întreg capitol: *op. cit.*, p. 47-65. La p. 63 vorbește de „les ... saintes-courtisanes de Crivelli”.

⁹ Adică „plus un mode d'existence qu'une religion historique ou même un système religieux” (*idem*, p. 16).

¹⁰ „... c'est à partir des données sensibles (*sense data*) que s'élabore l'union sociale, autre manière de dire le symbolisme!” (Golsenne, *op. cit.*, p. 16). Termenul definește epoca, după autor, din moment ce-l preia în titlul cărții sale.

¹¹ Golsenne, *op.cit.* p.116, p.118 și, respectiv, p.122. Alte exemple apar la p.163 și 194, dar mai ales la p.171, o privire în gol, disperată.

¹² *Un regard de travers*, s-ar spune, cred, în franceză.

¹³ Golsenne, *op.cit.*, p.25 și detaliu la p.15.

¹⁴ *Bulles*, tome 1, Pauvert, 2002, p. 471. Prima ediție este din 1998.

¹⁵ Golsenne revine des asupra rolului acestor legume și fructe plasate pe rama tabloului pentru a sugera privitorului continuitatea lui spațială cu lumea reprezentată, ca și cum ar fi suficient ca, întinzând mâna, să întâlnești nu numai un castravete real, ci și personajele pictate dincolo de el (*op. cit.*, p. 136-137, 156-157 etc.).

¹⁶ Stanley Cavell, *Must we mean what we say?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 25, 26.

¹⁷ Louis Marin, *Opacités de la peinture*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2006, p. 83. Autorul explicitează axele acestui „dispozitiv” mai jos, pe aceeași pagină: „Si l'axe central est celui du regard du peintre / spectateur, sujet de l'« énonciation » picturale et principe de la représentation iconique, l'axe transversal qui est perpendiculaire est celui du récit...”.

¹⁸ Erwin Panofsky, *Perspective as symbolic form*, New York, Zone books, 1997, p. 41.

¹⁹ Louis Marin, *Opacités de la peinture*, p. 195.

²⁰ *The future of the image*, 2003, p. 7.

²¹ *Idem*, p. 82-83.

²² „Lire autrement donc. Lire entre les lignes ou mieux : en inventer des nouvelles, tracer des nouveaux parcours, arranger autrement les éléments. Cela comporterait notamment la possibilité d'accoler d'autres légendes aux images, des légendes qui contredisent ce que l'on voit et contraignent le spectateur à *contrevoir*”. Il faudrait d'ailleurs inventer un équivalent visuel à la contradiction, une « *contravision* » en quelque sorte, ou encore une « *contre-vision* » (*Penser l'image*, Dijon, Les Presses de l'iréel, 2017, p. 31).

²³ *Renaissance Metapainting*, edited by Péter Bokody and Alexander Nagel, Turnhout, Brepols Publishers, 2020.

²⁴ *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993, inițial teză de doctorat la Sorbona în 1989, tradusă în română ca *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii timpurilor moderne*, de Andrei Niculescu, București, Meridiane, 1999; reeditată la Humanitas, în 2012.

²⁵ O spun editorii în introducerea la volum, ca și Anna Degler, dintre autori, referindu-se mai ales la *parergon*, *Renaissance Metapainting*, p. 191-192.

²⁶ Este vorba în artă de „un discours sur la limite entre le dedans et le dehors de l'objet d'art, ici un *discours sur le cadre*. Où le trouve-t-on? ”; „Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord” (Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 53, 63). (cursivele autorului, S.A.).

2. Interpretări și evocări

Ana BLANDIANA

Căderea în sus

Una dintre întrebările care timp de decenii mi s-au pus atât în țară cât și în străinătate, atât înainte de 89 cât și după, a fost: De ce nu am ales libertatea? De ce nu am rămas în străinătate? De ce nu am optat pentru exil? Și, deși eu însămi nu mi-am pus niciodată problema acestei opțiuni, întrebarea m-a obsedat nu sub forma îndoielii, ci a curiozității („cum ar fi fost dacă?”), iar obsesia m-a făcut să mă simt înrudită, într-un mod aproape patetic, cu cei care de-a lungul secolului trecut, înainte sau după război, au decis să-și părăsească țara, fără garanția că se vor putea întoarce vreodată acasă. Pentru că accentul existențial al noțiunii de exil nu se pune pe acțiunea de a pleca, ci pe imposibilitatea acțiunii de a te întoarce. Printre cele mai sfâșietoare momente pe care le-am trăit în viață au fost cele în care – întorcându-mă acasă după participarea la un festival de poezie la care ajunsesem aproape prin absurd - am fost condusă la gară de prieteni din exil, de care m-am despărțit plângând, și eu și ei, nu numai pentru că nu știam dacă ne vom mai revedea vreodată, ci și pentru că lor le era milă de mine că mă întorc și mie mi-era milă de ei că n-o pot face.

Am făcut această introducere la un text închinat lui Sorin Alexandrescu pentru a explica de ce am ales să vorbesc despre el mai ales ca despre un gânditor al condiției exilului, pe care el însuși a trăit-o ca pe o experiență, în egală măsură intelectuală și existențială. Pentru că Sorin Alexandrescu este nu numai un important critic, eseist și teoretician literar, ci și unul dintre numele cele mai semnificative ale ultimului val al exilului intelectual românesc și cel mai nuanțat și subtil analist al acestuia, ba chiar a stării de exil ca parte a condiției umane.

Înainte de plecare, Sorin Alexandrescu a fost universitar, membru al catedrei de literatură universală a Universității din București, specialist în literatură americană, autor al unei serioase cărți despre Faulkner. După 1969 a devenit profesor de semiotică și literatură română al Universității din Amsterdam, director al institutului de cercetări al aceleiași universități și al Asociației Olandeze de Semiotică, dar și fondator al unei Asociații Internaționale de Studii Românești și al unui International Journal of Romanian Studies și al unui Comitet pentru apărarea Drepturilor Omului în România, organizator de dezbateri, simpozioane și colocvii. Douăzeci de ani de activitate febrilă, în primul rând *profesională*, pentru a se integra (cu real succes!) într-o altă lume, într-o altă limbă,

într-o altă cultură, și apoi *civică*, pentru a putea sluji țara și cultura lăsate acasă.

Imaginea omului singur stând nemișcat și inactiv în spatele unei ferestre prin care privește lumea în mișcare – pe care avea să o contureze exilatului în studiul despre Cioran – nu i se potrivește. Pentru că tânărul, care la București privea spre Occident și studia literatura americană, a devenit profesorul de la Amsterdam, a cărui privire întoarsă găsisse de la distanță unghiul potrivit studierii - cu dramatic interes și obiectivitate dureroasă - a culturii de care voise să se rupă. Un destin asemenea unei foi de hârtie îndoită în așa fel încât marginea de început și cea de sfârșit se suprapun în cele din urmă perfect. După douăzeci de ani, după ce făcuse pentru cunoașterea literaturii române în Occident mai mult decât făcuse oricine în acest timp, Sorin Alexandrescu s-a întors acasă, pentru a-și scrie – cu o lipsă de complezență la care își câștigase, prin iubire și suferință, dreptul - propriile cărți despre și în literatura română.

Experiența exilului trăită în realitate avea să devină instrumentul unei tulburătoare și profunde meditații asupra stării de exil. Iar pe fundalul acestei meditații, proiectul intelectual avea să lunece spre încercarea de analiză și definire a rădăcinilor părăsite. Pentru că exilul este un *non-loc*, aplecarea asupra locului de plecare este o urmare logică, iar obsesia de *a fi și a rămâne român* (continuată de la Eliade) este legătura dintre utopie și realitate.

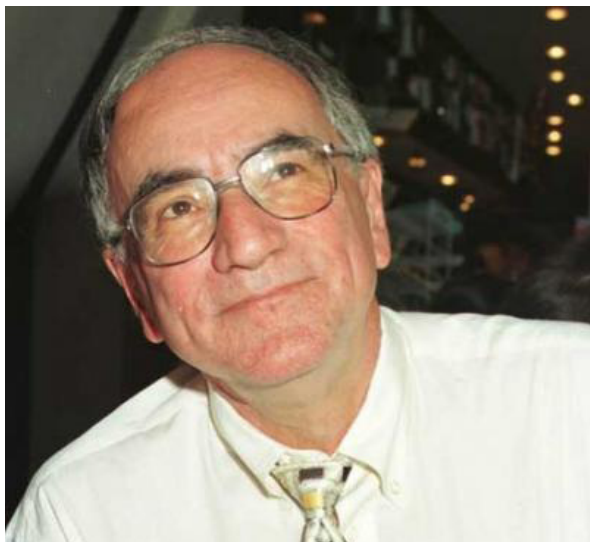
Începând cu *Paradoxul român*, Sorin Alexandrescu intră – dar venind dinspre Occident și adesea cu mai multă subtilitate - în seria clasică de gânditori ai definiției poporului român, alături de Rădulescu-Motru, Drăghicescu, Ralea, Noica. Punând însă pe Eliade și Cioran - marii exilați români obsedați atât de condiția lor de exilați, cât și de condiția lor de români - alături de alți mari exilați, de data aceasta spanioli, Ortega y Gasset și Unamuno - obsedați la rândul lor de condiția lor de exilați și de condiția lor de spanioli - Sorin Alexandrescu împinge limitele discuției, le lărgeste, iar considerațiile asupra românității

(sau „românismului”, termen folosit dramatic de Eliade și comentat îndelung de nepotul său), oricât de severe, se înscriu pe harta universală. Pierderea identității naționale este, în toate cazurile luate în discuție, compensată pentru apatrid de intrarea în spațiul universalității care, însă, în lipsa reperelor etnice, este perceput ca un vid.

Întors la București, Sorin Alexandrescu își întoarce din nou privirea spre Vest, dar nu pentru a-l idealiza, ci pentru a analiza până în pânzele albe pe cei ce l-au ales, printre care se află, desigur, și el însuși. Se află, dar nu de tot, pentru că el a avut curajul de a lua pentru a doua oară totul de la capăt, nu oricum, ci prin înțelegerea, lipsită de complezență, dar nu și de durere, a drumului. Făcând din Eliade și Cioran personaje ale meditației sale, Sorin Alexandrescu își folosește amintirile ca pe niște instrumente științifice, de lucru, fără să-și folosească și sentimentele. Pentru că, deși îi admiră și le descrie suferințele, nu se ferește să vorbească despre melancolia lui Cioran ca despre o stare de incertitudine izvorâtă din ambiguitate și clasifică cele șase nivele ale memorialisticii lui Eliade ca pe niște probe inițiatice pe care a fost obligat toată viața să le treacă, fără să știe vreodată dacă va fi reușit cu adevărat. Atât în cazul lui Eliade, cât și în cel al lui Cioran (cât și în cazul lui Ortega y Gasset, prezentat într-o amplă paranteză în *Eliade, dinspre Portugalia*), exilul este văzut ca o soluție incertă între sfârșire și eliberare, o soluție în care nici succesul, nici posteritatea nu sunt în stare să asigure salvarea din nefericire și marginalitate. Pentru că ei sunt „ieșiți din lume”, rupți de publicul lor, spune Sorin Alexandrescu. Afirmatie stranie, dacă ne gândim că este vorba de niște nume ale culturii universale, că ruperea de lumea lor le-a asigurat căderea în sus în atenția lumii largi, a restului lumii. Și totuși, nimic mai adevărat, iar Sorin Alexandrescu știe din propria sa experiență, pe care în general nu o comentează (deși îmi amintesc cât m-a impresionat fraza „N-am putut să scriu nici dinăuntru, nici din afara perioadei postbelice”) cum poți, integrat în centrul teoretic al lumii, să simți că te afli la margine, pentru că singurul public care pentru tine contează se află în altă parte, în singurul *acasă*.

(Îmi amintesc cum nimic nu m-a tulburat mai mult în întâlnirea cu Mircea Eliade – atunci în 1975, când ne-a invitat să-l vizităm, cum invita pe toți bursierii români de la Iowa University – decât felul în care știa pe dinafară toate menționările numelui său în presa din România. El, care era tradus, comentat, recunoscut în toată lumea, doctor honoris causa a nenumărate universități, ne cita emoționat, cu un zâmbet puțin jenat, dar nu lipsit de mândrie, câte două-trei rânduri dintr-o revistă de provincie care reușiseră să scape cenzurii.)

În limba română există două locuțiuni greu sau imposibil de tradus în alte limbi. Este vorba de expresiile *mi-e dor* și *mi-e urât*. Sorin Alexandrescu le leagă prin încărcătura lor inenarabilă, misterioasă, de neeludat și le transformă în caracteristici sufletești ale exilului românesc.



O face vorbind despre Cioran, dar, în mod evident, ceea ce știe despre asta nu a descoperit doar din textele lui Cioran, și nu a descoperit doar din texte. După cum, decuparea celebrei exclamații a lui Unamuno „Mă doare Spania!” care este preluată, comentată, tradusă, se referă, desigur la Eliade, dar e gândită și pentru el însuși. Căci vorbind, pe urmele lui Eliade pe care îl citează, despre „elitele românești rupte între datoria de a fi alături de țara lor și dreptul de a gândi liber” sau despre faptul că „românii au cunoscut drama de a trăi fiecare clipă ca și cum ar fi fost ultima din viața lor”, Sorin Alexandrescu mărturisește cât de ancorat îi este scrisul modern și gândirea contemporană în solul tuturor suferințelor trecute, pe care, prin apartenența la exil, le-a descoperit și le-a conservat. Ca urmare a unor nesfârșite frământări și procese sufletești, Eliade are în perioada portugheză revelația soluției de „continuare a românismului în afara culturii române cu prețul părăsirii acesteia și a țării”. ”Or, exclamă nepotul său, lucrul extraordinar este că exact aceasta este definiția exilului!”

Nu cred că Sorin Alexandrescu ar fi scris *Paradoxul român* dacă n-ar fi trăit douăzeci de ani departe de țară. Încercarea nereușită de a se rupe i-a întors privirile, transformând cultura română și sufletul care i-a dat naștere, în temă esențială a unei opere din ce în ce mai importante. Pe pilonul *Paradoxului român* s-au aglutinat în ultimii treizeci de ani de după întoarcere *La modernite a l'Est*, *Privind înapoi, modernitatea, Identitate în ruptură, Eliade dinspre Portugalia*, ca tot atâtea trepte spre definirea corectă și infinit nuanțată a felului nostru de a ne manifesta într-o lume care nu ne cunoaște destul. Pentru că dincolo de subtilitatea analizei literare și dincolo de ingeniozitatea ideilor și a grilelor de definire, răsare mereu, neobosită și dureroasă, aproape nevrotică, întrebarea: De ce nu a reușit cultura română să se impună? Pe această temă, ceea ce face eseurile lui Sorin Alexandrescu nu numai profunde și originale, ci și emoționante este felul în care, fără ca ochiul critic să renunțe la severitate în analiza valorilor românești, concluziile să fie tot atâtea argumente pentru o punere a lor cât mai corectă în lumină. Într-o lume în care „nu mai există un centru al Europei și Europa însăși nu mai este centrul lumii”, reconstruindu-ne din paradoxuri, Sorin Alexandrescu pledează pentru dreptul nostru la un loc cât mai central.

Scris inițial în limba franceză și publicat pentru prima oară în primul număr al *International Journal of Romanian Studies* ca un fel de strălucitor argument al necesității revistei pe care a fondat-o, faimosul eseu *Paradoxul român*, de nu mai mult de zece pagini, avea să dea, republicat în română după întoarcerea acasă, titlul unui întreg volum. El reprezintă cea mai sintetică, riguroasă și perspicace definiție a culturii românești. Dacă aș fi ministrul culturii, l-aș introduce drept curs obligatoriu în toate facultățile din România.

Alexandru CĂLINESCU

Sorin. Sorin Alexandrescu

A doua jumătate a anilor '60 a fost, pentru critica literară românească, o perioadă fastă. Au reintrat în circulație nume care fuseseră interzise sau marginalizate, s-a afirmat o generație de critici remarcabili, parte dintre ei grupați în jurul *Gazetei literare* (ulterior *România literară*), critici care vor susține primatul esteticului și vor impune – de multe ori împotriva directivelor oficiale – scara valorilor. Alături de ei, aparținând aceleiași generații, câteva nume făceau figură aparte, prin impresionanta „zestre” culturală și prin bătaia foarte lungă a preocupărilor: mă gândesc în primul rând la Sorin Alexandrescu, Virgil Nemoianu, Toma Pavel, Mihai Zamfir, toți cu întinse cunoștințe de lingvistică și de stilistică, interesați de poetică și de semiotică, mișcându-se cu dezinvoltură în mai multe literaturi, părănd, în chip miraculos, „occidentali”, de parcă nu și-ar fi trăit adolescența și studenția în sinistra României comunistă a lui Gheorghiu-Dej (primii trei, de altfel, vor face – ai zice că fără efort – o frumoasă carieră academică în străinătate). Format la școala lui Tudor Vianu (al cărui discipol declarat a fost), Sorin Alexandrescu este prezent editorial mai întâi cu niște excelente analize literare și stilistice (în răspăr cu prăfuitele și aberant-ideologizatele comentarii de texte care ucideau interesul pentru literatură în loc să-l stimuleze) iar în 1969 cu excepționala monografie *Faulkner*, o reușită de vârf a structuralismului românesc. Sorin Alexandrescu a fost un promotor al noilor modalități de abordare a textului literar, îndeosebi a poeziei narative și a semioticii textuale. Am în bibliotecă, la loc de cinste, masiva (peste 700 de pagini) antologie *Poetică și stilistică. Orientări moderne* (ed. Univers), 1972, realizată în colaborare cu Mihai Nasta (alt intelectual de prim rang care a ales exilul). Deschizându-se cu două cuprinzătoare studii introductive, Mihai Nasta despre teoria limbajului și Sorin Alexandrescu despre poetica modernă, volumul reunește texte fundamentale semnate de mari lingviști, poeticieni, teoreticieni ai literaturii, semioticieni etc., de la Spitzer la Greimas, de la Jakobson la Todorov și Genette, de la Zumthor și Tănianov la Empson, Segre, Starobinski, Lotman etc., etc. Tânăr asistent și apoi lector la catedra de franceză de la Universitatea ieșeană (oricum, lector am rămas până în 1989), inițiasem un curs special de poetică narativă și recomandam, prioritar, studenților antologia Alexandrescu-Nasta, care – minune! – nu fusese scoasă din bibliotecă deși unul dintre autori se afla, de câțiva ani, la Amsterdam. Studiile de poetică și de semiotică nu au fost, în România, un simplu fenomen de modă. Ele dădeau (mie și altora) posibilitatea de a rămâne în interiorul literaturii, de a abandona lectura deterministă rudimentară de tip

marxist, de a oferi studenților ocazia să vadă *cum e făcut* textul literar. Ne construiam, în definitiv, un spațiu al libertății, o libertate relativă și limitată dar stimulatorie ca exercițiu intelectual și benefică pentru echilibrul nostru interior.

Din acest spațiu care devenea tot mai vulnerabil dar pe care ne încăpățânam să-l apărăm, l-am urmărit apoi de departe pe Sorin Alexandrescu, i-am citit câteva din studiile publicate în volume colective (*Sémiotique narrative et textuelle*, spre exemplu), știam că face lucruri cu totul deosebite la Amsterdam, că a dat prestigiu „românisticii”, că e plin de energie și de idei. O energie parcă și mai debordantă după decembrie 1989, când a revenit în țară și, printre altele, s-a implicat activ în reconstruirea și dotarea Bibliotecii Universitare din București. A făcut, un timp, „naveta” Amsterdam-București pentru ca, la un moment dat, să devină profesor la Universitatea bucureșteană.

L-am cunoscut personal în împrejurări, pentru mine, fericite. După ce multă vreme, îngrozitor de multă vreme, mi se refuzase orice tentativă de a călători în străinătate, în noiembrie 1991 soseam la Paris, pentru a lucra (grație lui Mihai Zamfir) în cadrul departamentului de română de la INALCO. Aveam să fiu „parizian” șase ani, până în septembrie 1997, împlinindu-mi un vechi vis în care aproape că nu mai ajunsesem să cred. La începutul lui 1993 am luat legătura cu Ion Bogdan Lefter, despre care știam că se află la Amsterdam, ca lector de română. L-am anunțat că vreau să vin la Amsterdam (oraș pe care, evident, nu-l cunoșteam) și l-am rugat să-mi rezerve o cameră la un hotel. Extrem de generos, Bogdan mi-a spus că ne pune la dispoziție, mie și soției mele, garsoniera în care locuia, el urmând să se mute, pentru câteva zile, la niște prieteni. Am ajuns la Amsterdam pe 12 februarie și am început plimbările în aceeași seară, descoperind un oraș de care m-am îndrăgostit iremediabil. Notațiile telegrafice din agenda mea consemnează că luni, 15 februarie, ne-am dus la Universitate, unde ne aștepta Bogdan ca să ne prezinte lui Sorin Alexandrescu. O întâlnire reconfortantă. Sorin a fost (așa cum este întotdeauna) de o natură deosebită, stabilind imediat cu interlocutorul o relație de camaraderie francă: trecerea la persoana a doua singular și la folosirea în adresare a prenumelui se face în chipul cel mai firesc, e atent, prevenitor, se interesează de preocupările tale, de cărțile pe care le proiectezi etc. Întâlnirea de la Universitate s-a prelungit la o cafea, am petrecut – în acel scurt sejur la Amsterdam – o zi „plină”. L-am reîntâlnit pe Sorin la Paris în două rânduri dacă nu mă înșel, a venit la niște colocvii organizate de INALCO, atunci l-am văzut la lucru „pe viu”: de o rigoare impecabilă a discursului, convingător în argumentație, propunând ipoteze înnoitoare.

Fiecare dintre cărțile pe care, în ultimele trei decenii, le-a publicat Sorin Alexandrescu a fost un

eveniment. Pe „piața ideilor”, puține cărți sunt la fel de ofertante ca *Paradoxul român* sau *Privind înapoi, modernitatea*. După ce odinioară fusese la noi un pionier al semioticii și al poeziei, a avut inspirația să abordeze un alt domeniu, din aceeași zonă a modernității, înființând *Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI)*. Grație lui și Laurei Mesina, acest Centru și-a câștigat, în câțiva ani, o solidă reputație. Am fost de două ori în comisiile de doctorat ale unor tinere cercetătoare care se formaseră la CESI și am rămas impresionat de nivelul științific al lucrărilor și de anvergura tematicii abordate. Pe Sorin l-am revăzut și la câteva (prea puține, din păcate) colocvii, regăsindu-l același: amical și apropiat, dar fără nimic din acea familiaritate balcanică din care unii își fac un model de „socializare”, neschimbat, egal cu sine, păstrându-și nealterată curiozitatea intelectuală. Un spirit liber, fără complexe. Și dacă, dintr-un motiv sau altul, n-am avut prilejul să-mi exprim, cum aș fi dorit, admirația mea sinceră, o fac – din toată inima - acum.

Doina URICARIU

Sorin Alexandrescu, dinspre New York

Întoarcerea

În decembrie 1989, Sorin Alexandrescu a revenit în România, corespondent al unui ziar olandez, implicându-se activ în proiectul de salvare și reconstrucție a Bibliotecii Centrale Universitare care fusese incendiată. Când am lucrat în arhiva MS Regelui Mihai, la Versoix, am descoperit un interviu pe care Sorin Alexandrescu îl luase Regelui Mihai în 1989. În 1998, Președintele Emil Constantinescu și doamna Zoe Petre erau entuziasmați la gândul că Sorin Alexandrescu fusese numit consilier personal al Președintelui României pe probleme de cultură. În același an, Grupul pentru Dialog Social i-a acordat lui Sorin Alexandrescu premiul pentru sprijinul adus societății civile din România. În 2001, Profesorul universitar, semioticianul, criticul și teoreticianul literar, eseistul, lingvistul, traducătorul, cu un palmares academic internațional remarcabil, lua decizia de a se stabili în România, revenind și fizic acasă, căci nu părăsise niciodată lumea valorilor românești. Mai mult, în deceniile șederii în Olanda, aclimatizase aceste valori, creând „cu imense eforturi” Asociația Internațională de Studii Românești (AIER), Revista Internațională de Studii Române (IJRS), publicată de AIER, Asociația olandeză de semiotică, Newsletter-ul despre Semiotica în Olanda (SeiN), Institutul de cercetări în semiotică, teoria literaturii și a artei, și bazele lor filozofice, al Universității din Amsterdam (ISELK), Asociația pentru apărarea drepturilor omului în România (Roemenië Comité), și revista despre România (*Roemenië Bulletin*).

În 2001, Sorin Alexandrescu este unul din fondatorii Centrului de Excelență în Studiul Imaginii ce ține de Universitatea din București împreună cu Dan Grigorescu, Mihai Zamfir, Laura Mesina, Vlad Alexandrescu, Vasile Morar și Zoe Petre. În 2010, Sorin Alexandrescu este inițiatorul proiectului *Cultura bate criza*, reprezentat printr-un ciclu de conferințe având drept țintă restaurarea ideii de valoare și parteneri de dialog personalități precum George Banu, Mihai Măniuțiu, Andrei Pleșu, Hayden White și Solomon Marcus. Acestea sunt câteva exemple despre nevoia incurabilă a lui Sorin Alexandrescu de a construi proiecte sociale, civice, nu doar academice și căutarea unor „forme de mixaj” între proiectele private și cele publice, la care se referă într-un interviu, răspunzându-i lui Carmen Mușat.

Traversarea Oceanului. Biblioteca on line

În 1999, m-am mutat în America împreună cu toate cărțile mele, cu bibliotecile în care stăteau, cu tot ce era în casa mea din Alexandru Constantinescu, adus cu vaporul în casa mea din Brooklyn. Mii și mii de cărți. Câteva sunt ale lui Sorin Alexandrescu. Deși l-am întâlnit de puține ori pe profesorul Sorin Alexandrescu, cel mai adesea zărindu-l în sălile unor teatre, am păstrat acea legătură, care poate rămâne unilaterală o viață, cu scrierile lui Sorin Alexandrescu. Despre Mircea Eliade, cărți, studii, ediții precum *Jurnalul portughez și alte scrieri* (vol.1 și 2), articole și eseuri, mereu remarcabile, întotdeauna de referință, inconfundabile. Am păstrat în ultimii ani o legătură durabilă citindu-i de pildă toate textele publicate în „Observatorul cultural” pe care le-am strâns într-un fișier, sunt peste 430 de pagini despre care voi scrie, ca și cum ele ar fi o carte, ale cărei fragmente le-am citit on line, la New York. Postmodernitatea nu duce, în cazul lui Sorin Alexandrescu la dispariția criteriului aditiv și succesiunea textelor se adaugă celor scrise anterior și demonstrează și o creștere organică a Textului și Operei în progress, un stil de a problematiza, o arhitectură care dezvăluie în fiecare text, comentariu, eseu, reflecție despre pictură, despre Brâncuși, o schelă, un eșafodaj teoretic, o regie, o teorie, ce pregătește și se dizolvă paradoxal în construcția finalizată. Arătarea uneltelor teoretice e un mod de a asigura structura de rezistență, un mod de a fi al scrisului despre ceilalți, recunoscut ca atare: „Despre nimic nu mai poți scrie fără cunoașterea teoriei, adică a bibliografiei, dar și a poziției pe care o iei în cadrul acesteia.” (*Nu numai în cultura română, ci și pentru ea*. Interviul cu Sorin Alexandrescu luat de Raluca Alexandrescu, „Observatorul cultural”, nr. 53, 27.02.2001). Unul dintre cele mai memorabile portrete critice despre Sorin Alexandrescu a fost scris de Solomon Marcus, sub titlul *Sorin Alexandrescu în oglinda Occidentului*, evocând câteva fragmente ale identității acestuia, așa cum sunt percepute de alții: „Mai

toate au, după cum s-a văzut, și după cum mi-am putut da seama, aerul de a-l considera pe Sorin Alexandrescu ca pe unul de pe la ei de-acasă, acest *acasă* (s.n.) putând să însemne de fiecare dată altceva: limba flamandă, semiotica lui Greimas, cultura olandeză. Știm oare să explicăm toate acestea? Știm să explicăm de ce a trebuit să vină Sorin Alexandrescu în Olanda, pentru ca această țară să aibă o asociație națională de semiotică și de ce a trebuit să plece el din România pentru ca să apară o revistă internațională de studii românești?”

Am citit acest portret în care Solomon Marcus discută un numitor comun, anume ruptura, condiția fractală a omului de azi și cele patru posibile variante de înțelegere a tipologiei identității între care varianta a patra, d) „mereu același, dar nu și mereu el însuși (un tip de identitate pe care Sorin Alexandrescu îl vede ca rezultat al unui act violent, conducând la o imagine falsă, tipică pentru societatea comunistă totalitară)”. Am înțeles din nou de ce atâția intelectuali au vrut și mai vor să plece din România. „Varianta c) e aceea în care se regăsește „mereu el însuși, dar nu mereu același (cu trăsături generale de continuitate la un nivel superior, dar cu discontinuități și rupturi la un nivel inferior, ceea ce el numește o analiză pluralistă, o imagine de sine nuanțată, lucid afectuoasă)”. Acest *mereu el însuși dar nu mereu același în cultură*, corelat cu acest *acasă în cultură și devenirea intelectuală* m-au reconfortat citind, de la New York, textele dense, publicate de Sorin Alexandrescu în „Observatorul cultural” și din nou m-a impresionat punctul pe i interdisciplinar pus de Profesorul Solomon Marcus scriind despre Sorin Alexandrescu. Referindu-se la reconcilierea opoziției dintre identitate și devenire, Solomon Marcus ne trimite la „Ilya Prigogine, *From Being to Becoming; Time and Complexity in the Physical Sciences*, San Francisco, Freeman, 1980).” Căci nu există a fi fără a deveni.

În toate aceste articole publicate de Sorin Alexandrescu în „Observatorul cultural” impresionează perspectiva înaltă, de vultur, recomandată de Nietzsche și calmul cu care avansează argumentarea, nuanțele, contextualizarea. Capacitatea de a-și asuma valori atât de diverse este unică în peisajul românesc. Și recunoașterea șocului și rolului fecund pe care l-au avut în propria devenire, întâlnirea cu marile valori, fie că a fost o pictură, metoda lui A. J. Greimas, o pânză Colour Field de Mark Rothko, cărțile lui Hayden White. Și atâtea alte întâlniri care i-au dat „sentimentul unei modificări profunde” pe care ar fi fericit să-l poată comunica publicului. Sorin Alexandrescu reușește să transmită cu prisosință acest lucru. Nu numai autorul comentariilor se simte altul după întâlnirea cu opera. Cititorii se simt mai bogați în înțelegerea unor artiști și evenimente culturale, fie că e vorba de comentariul la o carte masivă dedicată lui Brâncuși, de o expoziție Brâncuși, la Bruxelles, unde Sorin Alexandrescu

fotografiază fiecare lucrare, de pictura lui Ștefan Câlția, de colecția de Criști răstigniți, fără cruce a lui George Banu, de creația lui Ion Grigorescu, de instalațiile și inserțiile, strecurările și intruziunile realizate de Mircea Cantor, „vânătorul de imagini, „un maestru al semnelor contradictorii”, pe care le strecoară insidios, în Muzeul Vânătorii și al Naturii din Paris, de o proză fantastică a Anei Blandiana, analizată într-un triptic. Ca să nu uit de felul în care a scris despre coplesitorul spectacol de dans creat de Ali Moini, la Teatrul Odeon. Îl citesc de la New York pe Sorin Alexandrescu și textele lui îmi arată ștacheta cea mai înaltă a săriturii în înălțime a valorilor și discuțiilor despre valorile românești, în context internațional. Ele își asumă și ultima generație, dacă mă gândesc la prefețele scrise pentru autori mai tineri sau la comentariul atent, complex, nelipsit și de o scrutare de sine, despre cartea Adrianei Stan, *Bastionul lingvistic*, prezentată în eseu *Recitind structuralismul, astăzi* („Observatorul cultural”, nr. 921, din 11 mai 2018).

Începutul unei cărți despre Brâncuși. Mari artiști români contemporani

Textele despre Brâncuși pot fi începutul unei cărți dedicate artistului din perspectiva „unor teorii estetice mai aproape de actualitate, de filozofie a modernității sau de explorare a vizualului cultural european”. Aș adăuga mai ales vizualul american marcat de ideea seriilor de creație din opera lui Brâncuși, mergând până la descărnarea formelor sculptate până a deveni o cutie sau o înșiruire de cutii, la Donald Judd. Pentru Brâncuși sculptura era ca apa, sublimarea din cartea Doinei Lemny fiind parte din acest proces de esențializare, eroziune și, abia în final, polisare manuală, fiind cunoscută povestea lui Noguchi, alungat din atelierul din Impasse Ronsin, prins de Brâncuși că polisează cu nu știu ce aparat electric. Brâncuși e interpretat în cadrul teoriilor despre sublim, de la Longin, Kant până la Lyotard, Michael Drolet, cu întoarcerea la Aristotel, Wittgenstein, și incursiuni în care se referă la prolificul filosof francez Jean-Luc Nancy, citat din traducerea cărții lui *Le regard du portrait*. Paris, Galilée, 2000 (*Portrait*, New-York, Fordham University Press, 2018. Nu *Portrait*, cum apare în *O.c.*!) Acest slalom teoretic pregătește cititorii pentru viitoare întâlniri cu opera lui Brâncuși, mult mai pline de miez. Și poate trezi energii interpretative într-o viitoare generație de brâncușologi, inclusiv români, care pot să cunoască arta secolelor XX și XXI, direct, din muzee, colecții și galerii, nu doar din cărți. N-aș pune lipsa de interes a lui Brâncuși pentru discuțiile de teoria artei și arta modernă pe seama francezei lui cu care și-a câștigat totuși! pe marii colecționari americani, în America existând circa 90% din creația vândută a artistului. Sculpturile lui au convins iar forța de persuasiune a artistului a creat, în sine, o mitologie. Fără traversarea Oceanului, creația lui Brâncuși nu ar fi atins spațiul cel

mai potrivit să-l prețuiască, admire, aduleze, o lume care nu se consumă în cuvinte, lipsită de narcisismul ratiocinativ. O mulțime de artiști americani, dintre cei mai mari, îl citează pe sculptorul român și văd în opera lui și cea mai densă și prolifică maieutică a artei moderne și stăpânire a materialelor, fie vorba de marmură, lemn, bronz, fontă, piatră. Au învățat de la el cum să te joci cu ansamblurile sculpturale, cum să combini postamente, să creezi instalații noi, cum să faci sculptură ambientală în ansamblu, precum la Târgu-Jiu, cum să faci mobilă pornind de la sculptură și arhitectură și cum să sculptezi idei, dincolo de figurativ și abstract.

E limpede că mi-aș dori o carte, cât de mică, despre Brâncuși, scrisă de Sorin Alexandrescu, un Brâncuși așezat pe soclurile mai multor teorii, cum numai Sorin Alexandrescu știe să înalțe, să jongleze diferențele, alteritatea și să traseze cercuri concentrice cu diametre diferite de cercetare. Criticii de film pot descoperi o lecție de lectură unică, a filmului Adinei Pintilie care a primit Ursul de aur, la Berlin, în eseu *Atinge-mă nu mă atinge: sens și prezență* („Observatorul cultural”, nr. 994 din 8 noiembrie 2019).

Eseul *Lupta cu umbra* despre spectacolul de dans prezentat de Ali Moini, la Teatrul Odeon („Observatorul cultural”, nr.974), l-am citit și ca o metaforă a *dansului sau spectacolului receptării* unei opere de artă, unei cărți. Receptarea poate fi și umbra, și Galateea, și un memento mori, și o marionetă trasă de sfori, o luptă cu echilibrul și potrivirea contragreutăților teoretice, speculative.

În Sorin Alexandrescu locuiește un remarcabil interpret al artelor vizuale, un cunoscător al domeniului pe care-l consacră spectaculos și profund și prin portretele critice dedicate lui Ion Grigorescu, în *Dincolo de real: Ion Grigorescu*, pornind de catalogul *Opera pictată 1963-2017*, realizat de Erwin Kessler și Ștefan Câlția în *Cele trei limbaje*, pornind de la expoziția *Obiecte grăitoare* din 2017. În final, comentariul introduce o serie de comparații cu pictura lui Victor Brauner și Marcel Iancu transmutându-ne în interpretările lui Gilbert Durand, Bachelard, Heidegger, André Breton (articolul *Crise de l'objet*, în volumul *Le surréalisme et la peinture* (Paris, Gallimard, 1965 [1928])). Se adaugă și comparația cu pictopoezia lui Victor Brauner, nuanțe noi pornind de la cartea lui Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, apoi *The return of the real*, volumul mai nou de Hal Foster. Comentariile romanului *Huliganii* de Mircea Eliade („Observatorul cultural”, nr. 879, 7 iulie 2017) transformă un eveniment editorial, publicarea romanului în italiană și lansarea cărții la Târgul de carte din Torino, într-un periplu analitic, în care observațiile călătoresc spre orizonturi largi, asemeni unui Ulise hermeneut care navighează neobosit, mai întâi ca să se întoarcă, apoi și să se apropie de un *acasă*, de un *hic et nunc* al textului, neatins sau pierdut din vedere înainte.

Textul intitulat *Un miop neobișnuit*, despre *Romanului adolescentului miop* de Mircea Eliade („Observatorul cultural”, nr. 818, 13 aprilie 2016), cu trimiteri la publicistica și memorialistica scriitorului e un demers excepțional care așează din nou acea generație sub semnul *setei de cultură*, al unei „extraordinare construcții a civilizației cărții”. Nu întâmplător anii ’70, după cei ai deceniului Blaga vs. Proletcultism s-au orientat spre generația lui Mircea Eliade, urmași de optzeciști interesați de spațiul nord-american.

Sunt sute de trimiteri, interpretări, raportări la sute de teorii și autori amintiți, interogați, interpretați, în aceste articole. În această împărțire iar nu risipire în informații, referințe și orizonturi ale receptării, Sorin Alexandrescu îmi apare ca risipitor bogat și generos căruia dialogul cu ceilalți filosofi, teoreticieni ai discursului literar și vizual, comparațiști, semioticieni, hermeneuți și istorici și filosofi ai istoriei precum americanul White îi consolidează proiectul și monologul critic și imersiunile adânci în semnificații. Intelectualul adevărat, fie el un Ulise aflat în exil sau revenit acasă ori neclintit în locul venirii pe lume are în fața lui și în spatele lui o bibliotecă. Ce a citit și ce urmează să mai citească.

Stop cadru

Aleg din aceste texte, care mi-au îmbogățit și mintea și sufletul mai mult decât o mulțime de cărți un stop cadru cu Sorin Alexandrescu așezat pe un scaun în curtea Muzeului Național de Artă... privind Biblioteca Centrală Universitară din față, Și reproduc citatul în extenso: „am realizat brusc faptul că mă aflu exact pe linia care unește punctele centrale ale fațadelor lor, așa cum probabil le-a gândit chiar Carol I. Este prezent el însuși acolo, din păcate prin statuia ecvestră în varianta Florin Cadre, în locul originalului lui Mestrovici. Uitându-se la Palat, statuia ne privea, de sus, pe noi toți cei adunați în curtea de onoare a acestuia, într-un spațiu pe care Regele Carol I nu apucase să-l vadă în viață. Mi-am dat seama atunci că acest vizavi părea să fi fost programat ca atare, deși construcția Palatului se terminase mult după cea a Bibliotecii, și că el putea să fi avut un sens pe care nu-l bănuisem mai înainte. Aripile Palatului păreau să învăluie Biblioteca și aceasta să înainteze timid spre centrul lui, curtea cu cele două intrări, cea din stînga, pentru Rege, a doua – pentru demnitari. Mă aflu într-o lume din care toți aceștia alunecaseră dincolo de orizont, dar spațiul construit de ei era același, neschimbat, și noi trăiam în acesta în continuare. M-am întrebat atunci ce reprezintă el pentru noi, acum. Nucleul regal al pieții este învecinat cu alte mărturii ale istoriei. În stînga Bibliotecii Centrale Universitare, zărim Ateneul, tot o construcție regală, a cărei frescă istorică se termină la Marea Unire; în

dreapta, era vechea clădire a Comitetului Central al Partidului Comunist, privit cu teamă în toată tinerețea mea, dar luat cu asalt de către cei care, în Decembrie 1989, și-au riscat viața pentru a fi liberi de comunism – clădirea, ea însăși, fusese însă ridicată în stil modernist înainte de război. La întretărirea străzilor Boteanu și Dem. I. Dobrescu se află încă vechea casă a Securității, arsă în timpul Revoluției și lăsată dinadins așa, plus o supraetajare modernă, spre aducere-aminte. Mai jos, tot spre dreapta, aripa Palatului este la câțiva metri de Biserica Crețulescu, ridicată de un boier cu acest nume, ginere al lui Brâncoveanu. Puțin mai departe, vezi memorialul Revoluției – cu eroii ei necunoscuți –, precum și statuile lui Iuliu Maniu și Corneliu Coposu, democrați exemplari, la rîndul lor, victime ale comunismului. În stînga mea, cealaltă aripă a Palatului se termină tot la câțiva metri de Athenée Palace, reclădit de Duiliu Marcu în stil Art Deco. Mă aflu deci într-un loc saturat de istorie, dar, curios, era prima oară cînd conștientizam acest lucru, și asta numai pentru că acum nu mai eram în trecere grăbită, ci eram așezat, prima oară în viață, într-o blîndă lumină de apus, în curtea Palatului Muzeu, exact pe linia care-l leagă de Bibliotecă: axa acestui întreg spațiu, chintesență a României moderne, dar și axă a memoriei, a vieții și a morții celor care au crezut în ceva și a altora, căroră puțin le-a păsat de primii. Noi trăim, de fapt, în umbra dificil sesizabilă a vieților lor, și semnele istoriei din piață sînt și cicatricile nevăzute din carnea noastră.” („Observatorul cultural”, nr. 844, 13 octombrie 2016).

Aș tipări acest text pe o placă de bronz, cum sunt cele de la strada 41 din New York ce dă pe Fifth Avenue, unde e marea Bibliotecă Publică din New York. Sigur că îmi doresc să văd textele publicate în „Observatorul cultural”, într-o nouă carte a lui Sorin Alexandrescu.

Cu jumătate de secol în urmă. Plecarea profesorilor

Cînd am intrat la Facultatea de limbi romanice, în anul 1969, la secția franceză-română de la Universitatea din București, Sorin Alexandrescu a plecat să predea limba și literatura română în Olanda. Studenți din anii mai mari se mîndreau că le fusese dascăl acel tânăr profesor care le preda literatură comparată, pe care-l oprise la catedră Tudor Vianu, ceea ce însemna deja un blazon. Erau impresionați de stilul lui complex, cultivat și de dezinvoltura cu care trecea de la teorie la analiză, de la lingvistică la filosofie. Era un structuralist liber, versatil, avea nonșalanța unui comparatist modern și, în plus, aura de a fi nepotul lui Mircea Eliade. Destinul unui potențial Ulise, atribuit de Mircea Eliade oricărui exilat, avea să se confirme, prin plecarea în 1969, în Olanda, unde a predat limba și literatura română, la universitățile din Amsterdam și Groningen. În 1974 a decis că rămîne

în Olanda, înființând după doar doi ani de la imigrare *International Journal of Roumanian Studies*. Energii intelectuale risipite sau cenzurate în România sunt fructificate rapid, în Occident. Dar ce știam eu despre Sorin Alexandrescu în 1969? Citisem cartea lui despre Faulkner care m-a făcut să citesc Faulkner și să-l recitesc după ce am citit și *Logique du personnage: réflexions sur l'univers faulknerien*, (1974). Citisem prin revistele literare texte scrise de Sorin Alexandrescu și trimiterele lui la diverși autori mă făcuseră să caut acei autori și cărțile lor și să vreau să-i citesc. Aveau ceva dintr-un misionarism al lecturilor, îmi ofereau seducția lecturilor, a căutării textului original sau a traducerilor, îmi aruncau în fața ochilor nume de autori și titluri de cărți ca pe niște ispite la care nu-mi propuneam să rezist. Un efect similar care a beneficiat și de prezența lor fizică, în lumea universitară și culturală l-au avut asupra mea, pe diferite paliere Mircea Martin și Adrian Marino. Să nu uit de revista *Cahiers roumains d'études littéraires*, pe care a întemeiat-o și condus-o Adrian Marino, între 1973 și 1980. Ultimii doi galvanizau lecturile mele de literatură universală și interesul meu pentru critica europeană și americană, legat nu doar de literatură, ci și de arte și media. Îmi aduc aminte impactul pe care l-a avut asupra mea, în 1969, cartea lui Marino, *Modern, modernism, modernitate* și, în 1973, *Dicționar de idei literare*, I. Tot în 1969, anul când am intrat la franceză, vara, Toma Pavel s-a expatriat în Franța. Nici nu începusem facultatea și pierdusem doi profesori în care îmi pusesem mari speranțe, ca să mă formeze, Sorin Alexandrescu și Toma Pavel. Numele lor era rostit cu admirație, profesorul Mihai Pop ne vorbea despre ei, apoi și fiul lui, Mișko Pop. Toma Pavel absolvise strălucit Facultatea de Filologie a Universității din București (în 1962) și împreună cu alți colegi de generație, a fost unul dintre fondatorii Cercului de Poetică și Stilistică din București (1963), aflat sub îndrumarea lui Tudor Vianu, Mihai Pop și Al. Rosetti, nume pe care Sorin Alexandrescu le amintește între primele modele ce au marcat devenirea sa înainte de întâlnirea cu A. J. Greimas și, mai târziu, cu istoricul și filosoful istoriei, americanul Hayden White pe care Sorin Alexandrescu îl adaugă triadei lui formative, marilor lui întâlniri și modele Vianu, Greimas, Hayden White.

Întâlnirea cu Hayden White

E importantă această raportare la Hayden White, autorul unor cărți ce au schimbat turnanta în abordarea istoriei, și istoriografiei, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (JHU Press, 1975), *Tropics of Discourse: Essays in cultural criticism, Discourse and Historical Representation*, (1987), *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007* (2010, Ed. Robert

Doran), *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect* (The Johns Hopkins University Press, 1999), *The Practical Past*. Evanston: Northwestern University Press, 2014. Plus studiile din „Critical Inquiry”, alte reviste sau volume tematice, care au îmbogățit viziunea și contextualizarea istorică a studiilor și comentariilor lui Sorin Alexandrescu, marcând diferența și distanța adeseori enormă față de interpretările reductive. Deși nu-mi fusese profesor, îl urmam, ca un învățăcel. Niciodată, indiferent de pierderile noastre din studenție, de un mit al prezenței și o realitate a absenței, nu am considerat plecarea profesorilor noștri definitivă, în plus îi urmam, îi urmăream, îi citeam, îi măsuram de departe, marcam creșterea lor în înălțime, ca pe niște semne aproape invizibile pe tocul unei uși imaginare. Distanța la care se aflau de noi, mă ambiționa, mobiliza, încercam, vorba vine, să le suflăm în ceafă, ca un pluton compact de învățăcei, continuând o cursă fără atâția înainte mergători, care luaseră sprintul cu un deceniu și ceva înaintea noastră. Prima carte a lui Toma Pavel, *Fragmente despre cuvinte* (1968), altă mascotă a studenților din acei ani, impusese un eseist strălucitor, liber, neconformist: lingvistica funcționa ca un pretext pentru a realiza o anatomie a conștiinței și a orizontului cultural și devenea hermeneutică și filosofie, à la Wittgenstein și la Heidegger. Când i-am editat doamnei Amelia Pavel toate cărțile sale, la grupul meu de edituri Universală, am rememorat acel debut al fiului ei care a confirmat spusa că așchia nu sârșise departe de trunchi, doar se mutase în vecinătatea istoriei artelor.

Virgil Nemoianu, a cărui carte *Structuralismul*, publicată în 1967, o citisem, cum aveam să citesc și alte cărți ce i-au urmat, rămăsese în America și avea să obțină un doctorat în literatură comparată la San Diego. Revista „Vatra” i-a dedicat un număr substanțial care a definit dimensiunile unei personalități spre care tindeam și care aveau să ne marcheze, în măsura în care plecarea lor în exil îi statornicea și mai mult într-un acasă-al nostru spiritual, cultural, axiologic. *Micro-Harmony. The Growth and Uses of the Idyllic Model in Literature* (1977), *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier* (1984), *Theory of the Secondary. Literature, Progress and Reaction* (1989); *The Triumph of Imperfection. The Silver Age of Sociocultural Moderation in Early 19th Century Europe* (2006), *Imperfection and Defeat. The Function of Aesthetic Imagination in Human Society* (2006), *Postmodernism and Cultural Identities. Conflicts and Coexistence* (2010) era un alt raft de cărți citite în absența profesorului plecat, cărți care s-au publicat și în limba română după 1989. Aveam să-l revăd pe Profesorul Nemoianu, în America, la un proiect pe care l-am derulat la Biblioteca Congresului din Washington, acum cinci ani, când eram directorul ICR New York.

Biblioteca, o prezență modelatoare

Când și când veneau vești din exil de la profesorii pe care nu i-am avut, chiar și cărțile lor pe care le xeroxam și legam. Am transformat absența lor de la catedră într-o prezență modelatoare, citindu-le cărțile și urmărind parcursul lor în Occident. Devoram cărțile, continuam febrilitatea Criterion-iștilor, pe care am descoperit-o și în jurnalul lui Jeni Acterian, când l-am editat, traducând și părțile scrise în franceză, *Jurnalul unei fete greu de mulțumit*. Am trăit biografiile exilului și creativitatea lor în varii domenii ca o gură continuă de oxigen. Păstrând un contact cu profesorii pe care nu i-am avut, cu tot ceea ce au scris Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu dar și alți români în România și în exil. Am avut în acei ani o bibliotecă de xeroxuri impresionantă. În 1971, aflu că Toma Pavel își susținuse teza de doctorat la Universitatea din Paris sub îndrumarea lui A. J. Greimas. Apoi alte știri despre cărțile publicate de-a lungul anilor, despre universitățile unde predă, la Ottawa California (1986-1989) și Princeton (1989-1999), apoi la Universitatea din Chicago. Citeam cărțile, publicate după ce îmi susținusem licența cu Profesorul Paul Miclău, cu o teză de 400 de pagini de semiotică și sintagmatica poeziei. Citeam cărțile publicate și cât reușeam din cărțile citate/citate de ei, în exilul care ni se părea împărăția normalității și afirmării de sine. Sufeream de adicție față de biblioteci și lecturi și, împreună cu prietenii mei trăiam prin corespondență realizările unor profesori și scriitori români din exil. Făceam tot posibilul să citim aceste cărți care trebuiau să ne hrănească, să ne elibereze de cursurile anoste despre literatura franceză și literatura română, cu puține excepții. Se crease un gol în facultățile de limbi străine, gol amplificat și prin politica de selecționare a noilor asistenți, pe care am trăit-o pe propria-mi piele când s-a ocupat postul meu la semiotică. Nu aveam cei trei ani de producție prevăzuți de lege.

Alternative

Studentă în anul întâi și a doilea, mergeam la cursurile lui Grigore Moisil de matematică, la cursurile și seminariile de poetică matematică și semiotică, unde l-am descoperit pe uluitorul Solomon Marcus, o minte speculativă și pluridisciplinară unică, mergeam la filosofie, unde era cât pe ce să mă transfer, dacă n-ar fi fost marxismul. Urmăream cercetările și cărțile Profesorilor Doru Ogodescu și Eduard Pamfil de la Timișoara. Citeam teza de doctorat susținută de Doru Ogodescu la Institutul de Medicină din Timișoara în 1971 *Modele lingvistico-matematice în Psihopatologie* avându-l drept conducător științific pe Prof. dr. Eduard Pamfil, folosind aceste modele în lucrarea mea de licență.

Mă pasionau cursurile doamnei Profesor Maria Manoliu-Manea de gramatică comparată a limbilor romanice și structuralism. Și ea a plecat, dar mai târziu, așa că am apucat să-i fiu studentă, i-am fost studentă, a fost o remarcabilă profesoară, cu o carieră excepțională în domeniu, asistenta ei era Anca Giurescu, și ea a plecat cu soțul ei, istoricul Dinu Giurescu, ne-am regăsit în America, unde am reîntâlnit-o, după decenii și pe doamna Maria Manoliu-Manea. Nu știu câți au xeroxat, în 1973, când mi-am susținut licența, cărțile lui Toma Pavel *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Paris, Klincksieck, 1976, apoi cartea prin care se desparte de principiile unei analize pur formale, *The Poetics of Plot: the Case of English Renaissance Drama* (Minneapolis, 1985), apoi *Fictional Worlds* (Cambridge, Mass., 1986), o carte nemaipomenită în hermeneutica literară, o fereastră ce nu trebuie să lipsească din arhitectura criticii interesate de literatura secolului XX și începutul veacului nostru. Am citit *Le mirage linguistique* (publicată la editura du Minuit, în 1988), o impresionantă privire critică și analiză asupra structuralismului, primită cu entuziasm de scriitorul, filosoful și jurnalistul Jean-François Revel, membru al Academiei Franceze ori filosoful, cercetătorul și jurnalistul Roger-Pol Droit, autorul mai multor cărți de succes despre felul în care filosofia Orientului e înțeleasă în Occident dar și despre felul în care e înțeleasă filosofia în viața de zi cu zi, de diferite generații.

Mi-am cumpărat-o sau am primit-o de la Paris, în acel lung periplu pe care l-am făcut în 1990, la editurile franceze, unde am fost introdusă de Francoise Verny, la Papesse des lettres atunci, de Constantin Tacou marele editor care a creat Editions de l'Herne, de Julia Kristeva, căreia i-am tradus un roman, *Le Vieil Homme et les loups*, urma să-i traduc și *Les samourais*, roman publicat de Kristeva, tot la Fayard, în 1990, în care pot fi recunoscuți în diversele personaje Julia Kristeva, studentă și analist, Philippe Sollers, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Émile Benveniste, Jacques Derrida, Michel Foucault, Tzvetan Todorov, Lucien Goldmann, Jean-Paul Sartre, Marcelin Pleynet, Francis Ponge, Antoinette Fouque, jurnalul și grupul Tel Quel, probabil și Gilles Deleuze și Georges Bataille, în această seducție pe care o exercită scrisul asupra teoreticienilor literaturii, structuraliști, hermeneuți, semioticieni. Cu Philippe Sollers m-am întâlnit tot la Pont Royal. Cu marele editor Vladimir Dimitrievici, care a construit editura L'Âge d'Homme, un imperiu al cărților interzise, al literaturii gulagului din Europa de Est, fondat în 1966, încă din vremea în care editurile franceze erau controlate de stânga, m-am văzut cu el și în Elveția, la Lausanne. Am adus în România vreo 400 de titluri ce puteau fi traduse și publicate de edituri, fără a plăti copyright, precum *Dictionnaire des symboles Mythes, rêves, coutumes, gestes formes, figures, couleurs, nombres* de Alain Gheerbrant și Jean Chevalier, publicat la Robert Laffont.

Destinul lui Ulise

Au apărut în articole și cărți, diverse cronologii mai mult sau mai puțin elaborate ale exilului literar postbelic, parte dintr-un exil mai larg care a marcat multe profesii și a mutat supraviețuirea și continuitatea valorilor din România pe alte meridiane. Și accepția modernității, a sincronizării și multiculturalismului. Între Ulysses/Odyseus și *Ulysses* de James Joyce e un întreg spațiu cultural, care evoluează. Leopold Bloom e doar unul din chipurile modernismului literar. Când a văzut destinul lui Ulise pecetluind exilul, Mircea Eliade nu cred că s-a referit la Leopold Bloom și la romanul lui Joyce. Dar nu ar fi exclus să dezvoltăm această alternativă și să ne gândim cum ar fi dacă nu am urmări personajul lui Homer, ci pe cel al lui Joyce.

Cartea lui Matei Călinescu *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* (Editura pentru Literatură, 1969) luase Premiul Uniunii Scriitorilor și s-a tradus destul de repede în mai multe limbi. Devenise lectura de căpătâi în zorii tinereții noastre, de la Ioan Petre Culianu, Nene, cum îi spuneam până la toți șaizeciștii dar mai ales șaptezeciștii cu care ne învățeam. Era exclus să n-o fi citit, ca și cum ai fi fost lipsit de cartea de identitate. Cum era exclus să te consideri filolog, comparatist dacă nu citești cartea lui Sorin Alexandrescu despre Faulkner, și Faulkner, călăuzit de ea. Am avut norocul în această plecare a atâtor profesori să-l mai prind la Facultatea de Franceză pe Matei Călinescu. Îl văzusem înainte să fiu studentă la cenaclul Uniunii Scriitorilor, în compania lui Nichita Stănescu, publicase un volumul de poezii *Versuri*, în 1970, la editura Eminescu și altul la Cartea Românească, *Umbre de apă*, în 1972, unde a stat cartea mea de debut *Vindecărilor șapte ani la cenzură*. Am avut norocul să-mi fie profesor, ne-a predat un an *Teoria literaturii*. Și literatură comparată. A plecat apoi cu o bursă Fulbright și a rămas în America, unde a fost visiting professor, între 1973-1975, apoi asociat profesor în 1976 și full professor din 1978 la Indiana University, la Bloomington. A fost profesorul care mi-a dăruit cu prisosință nu doar un curs excepțional, ci și un mod de a fi. *Five Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernisme* (Indiana University Press, 1977), mi-a amintit idei pe care le enunțase la curs, pe care le împărtășea cu eșafodajul din *Teoria literaturii* a lui Wellek și Warren, care s-a tradus în română, în 1967, și s-a publicat la EPLU, cu o prefață de Sorin Alexandrescu. Apoi am citit *Exploring Postmodernism* (o co-editare împreună cu D.W. Fokkema). Și toate cărțile publicate ulterior, inclusiv memorialistica și *Amințirile în dialog* scrise împreună cu Ion Vianu. Cu Matei și soția lui Adriana, ne-am revăzut la Festivalul internațional de literatură de la Constanța pus sub semnul lui Ovidiu, marele poet exilat la Pontus Euxinus. Apoi m-am revăzut doar cu Adriana

la Bloomington și am pus la cale un Premiu Matei Călinescu oferit de Institutul Cultural Român din New York și Modern Language Association, cu un juriu ales de MLA. Nu mai eram în România, de unde am plecat pentru a mă stabili în America, în 1999. Așa că nu am ajuns la multe evenimente, conferințe, lansări de cărți avându-i drept protagoniști pe profesorii ce au plecat din România și au revenit în România. Eram în America, așa că doar am citit un interviu al Ioanei Pârvulescu avându-l ca interlocutor pe Toma Pavel. Tocmai ținuse o conferință, în care a spus pe șleau „Nouă ne place lumea asta păcătoasă a cărții.” În ea am învățat să trăim de la profesorii noștri care au plecat, transmițându-ne păcatul, de fapt ideea salvării și supraviețuirii prin cultură. În marile cărți sunt cuprinse deopotrivă ideea de exil și aceea de acasă, de plecare în lume și întoarcere. Destinul lui Ulise e nu doar al aventurierului însetat de trecerea granițelor, și confruntarea identității sale cu alteritatea. E și destinul cărturarului care acumulează, se integrează și construiește poduri între lumi și teritorii ale cunoașterii. Mai târziu, abia în 1984, avea să plece la Paris Alexandru Sincu, ale cărui seminare îi puneau în mare dificultate pe iubitorii de învățat pe dinafară, speriații de maieutică, semiotică, teorie literară, un dascăl socratic pe care am încercat să-l pun în dificultate de nevorbire, aducând la seminar câteva kilograme de cireșe pietroase, din cele mari, de care era plin cireșul din curtea casei noastre de pe Alexandru Constantinescu, de lângă Mănăstirea Cașin și Arcul de Triumf. Ispita nu dăunează învățaturii care poate fi gustoasă și mustoasă ca aceste cireșe. Noi le mâncăm pe ele, nu ele ne mănâncă pe noi. Din păcate nu am găsit romanul lui Alexandru Sincu, *La câinele fidel* dar poate îmi face vreun prieten un xerox sau primesc un fișier și mi-l printez.

Ioan Petru Culianu cu care eu și fostul meu soț Paul Drogeanu eram prieteni, Nene cum îi spuneam noi, a cerut azil politic când era la Perugia în iulie 1972. Paul l-a vizitat la Universitatea Catolică din Milano și Nene l-a sfătuit să rămână, ceea ce nu s-a întâmplat. Despre Culianu, căruia i-am citit toate cărțile am vorbit cu urmașa lui Mircea Eliade la catedra de istoria religiilor de la Divinity School, Wendy Doniger. Ea a obținut această poziție care i-ar fi revenit lui Culianu, dacă nu ar fi fost ucis. Cu Gelu Ionescu, (n. 1937), asistent apoi lector la Catedra de literatură comparată și teorie literară a Facultății de Limba și Literatură Română, Universitatea București, din 1963 până în 1982, critic și istoric literar, eseist, jurnalist, redactor la *Radio Europa Liberă* (1983-1995), m-am revăzut în 1990, la Munchen, după mineriada din iunie, care m-a făcut să mai rămân în Germania, la sfatul Monicăi Lovinescu și a lui Virgil Ierunca, care mi l-au dat telefonic, de la Paris. Ne-am întâlnit în apartamentul prietenului meu Victor Eskenasy, istoricul și melomanul de neînlocuit

care ne-a părăsit nu de mult. Ne văzusem cu Gelu cu puțin timp înainte de plecarea lui în exil, eram în curtea Bibliotecii Academiei, unde citeam presa literară interbelică și lucram la cărțile pe care i le-am dedicat lui Emil Botta, *Apocrife despre Emil Botta*, ediția *Scrieri 3* a prozei și publicisticii marelui poet și volumul *Emil Botta interpretat de...* Cărțile mele vor apărea în 1984, la un an după ce Gelu Ionescu a plecat din țară cu soția lui, Alexandra Filotti. Își luase doctoratul în 1973, în literatura comparată. A fost *Senior Program Editor* la *Radio Europa Libera*, vreme de doisprezece ani, comentator politic și realizator al programului *Actualitatea culturală românească*. Din 1995 a fost lector de literatura și limba română la Institutul de Romanistică al Universității din Heidelberg până în 2002, când s-a pensionat. I-am citit cărțile, *Romanul lecturii* (1976), *Orizontul traducerii* (1981), *Les débuts littéraires roumains d'Eugène Ionesco. 1926-1940* (Carl Winter Verlag, Heidelberg, 1989), versiunea prescurtată a volumului *Anatomia unei negații* care s-a publicat la Minerva (1991), volumul fiind respins de cenzură din 1973 până în 1989. Apoi cărțile de memorialistică, publicate la Polirom, *Copacul din câmpie* (2003) și *Covorul cu scorpioni* (2006). Nu i-am citit studiile din volumele *Ionesco - Situations et perspectives* (Belfond, 1980) și *E. Ionesco, Hugoliade* (Gallimard, 1982), la care Gelu Ionescu a colaborat.

După acest ocol dat unor profesori pe care i-am avut la catedră sau m-au format prin cărțile lor, cred că singurul dintre ei care a împlinit pe de-a-ntregul destinul lui Ulise este Sorin Alexandrescu. E un câștig enorm pentru mediul academic, pentru universitate, pentru artiști și lumea culturală. Întoarcerea lui acasă e însă mereu sinonimă cu aducerea lumii valorilor acasă. Prezența lui e o șansă enormă, un dar pe care l-am primit în ultimele două decenii. Încerc să mă bucur de această șansă și acest dar, citindu-l pe Sorin Alexandrescu și de la New York.



Decorare la Casa Regala - 25.10.2017

Mircea MUTHU

„Identitate în ruptură”

Principiul continuității în discontinuitate este prezent, în general, atât în universul teoriei cât și în legitimarea sa analitică adeseori cu finalități sintetizatoare. Lectura studiilor semiotice și cultural-mentale semnate de-a lungul deceniilor de Sorin Alexandrescu certifică plasarea interpretului pe poziția de *outsider* a teoreticianului dar și în tandem cu aceea de *insider* în ipostaza analistului propriu-zis – perspective teoretizate și aplicate în epocă de etnologul și lingvistul Mihai Pop (1907-2000). „Interesul meu pentru semiotică – va mărturisi în *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice* (2000) – mă făcea să văd travaliul intelectual ca o activitate esențialmente interpretativă, nu cumulativă, iar cultura, drept neîncetată *producție și distrugere de sens* (subl. ns.) și nu sens solidificat, sens senin constituit în erudiție.” De altfel, propensiunea pentru optica structuralistă din vasta exegeză consacrată operei faulkneriene scoate în prim plan observații și exemplificări antologice privind coabitarea „producției” cu „distrugerea de sens”, așa cum aproximasem în recenzie de tinerețe a volumului din *Echinoxul anilor 1969/ 1970* (nr.1-2 și 7-8). De pildă, „Șarpele din finalul nulei *Ursul* reprezintă o suprapunere a unei imagini *totemice*, prin care sacralitatea sa este încă un obiect de adorație, și a unei imagini *biblice* care semnifică descompunerea sacralității, alungarea omului din Eden. Ike, salutând șarpele, marchează simbolic dispariția Edenului a copilăriei sale, azi corupt, alterat de prezența Răului” (*William Faulkner*, 1969, p. 309). Incluzînd, pe de o parte, numeroase tabele genealogice, configurative, geografice ș.a. în această „exegeză naratologică de proporții” și, în același timp, „discurs asupra metodei structuraliste” (Adriana Stan, în *Bastionul lingvistic*, 2017) intervenția autorului, de astă dată confesivă, reafirmă de-a dreptul metaforic necesitatea înțelegerii faptului cultural ca un sistem de relații, la fel cum procedase Mircea Florian în 1945 („Arta nu este esență, arta este o relație”). Astfel, spațiul Yoknapatawpha are „fascinația unei jungle primordiale în care luxurianța vegetalului înăbușă în urma noastră potecile tăiate în van” de exercițiul critic sau chiar hermeneutic. Asistăm parcă la un ecou dezamăgit dacă nu chiar și la o renunțare după afirmația sentențioasă din *Analiza de text și critica organică* (1965), care ar fi fost menită să crească firesc din „construcția arhitectonică”, a textului ficțional. Acum însă, spre sfârșitul monografiei despre proza lui Faulkner, exegetului „această mirifică lume pare a se organiza în nenumărate moduri posibile, în funcție de chiar deplasarea privirii noastre stupefiate” într-un fel și de coabitarea *productivității constructive* cu *distrugerea de*

sens. Așadar, „la fiecare pas, noi poteci par a zvîcni în toate direcțiile, degajînd neconținutele geometrii secrete ale peisajului.” Iată de ce, conchide de astă dată teoreticianul, „a căuta organizarea lăuntrică a operei, cu dorința expresă de a-i păstra neatinsă complexitatea, demersul acesta structural voit cît mai exact, nu poate evita exasperarea criticii în fața potențării blagiene a misterului, ca unic rezultat al oricărei abordări explicative”. Mărturisind, într-un interviu din 1994, că „nu se poate scrie despre o lume literară un discurs de tip absolut logic” Sorin Alexandrescu a opinat, într-o primă și fructuoasă fază a evoluției sale, pentru structuralismul moderat folosind un limbaj adesea metacritic dar și cu deschideri comparatiste prin care se detașează în cultura noastră, nu doar literară din anii 60-70 ai secolului trecut, și datorită unei activități laborioase de profil, concretizată în *Studii de poetică și stilistică* (1966) sau în antologia *Poetică și stilistică* (1972), la care se adaugă volume în colaborare precum *Analize literare și stilistice* (1967), *Romanul realist în secolul al XIX-lea* (1971), antologia *Poetică și stilistică. Orientări moderne* (1972) sau în edițiile îngrijite din seria de opere ale lui Tudor Vianu și prefețele traducerilor din Welles și Warren. După primii ani din deceniul al șaptelea renunțarea la structuralismul prelungit de altfel în deconstrucția post-structuralismului este înlocuită cu situarea teoreticianului pe un alt palier, cel cultural-mentalitar care schițează o altă „identitate în ruptură” în *Paradoxul român* (1998). Este vorba, mai exact, despre decalajul secular în spațiul cultural românesc dintre *modernismul estetic* autohton și *modernitatea* ca înnoire firească și necesară în plan literar și social. Publicat ulterior, volumul *Privind înapoi, modernitatea* (1999) schițează premisele acestor clivaje pornind de la întrebarea „De ce se complăce cultura română în același *canon estetic* de vreo 120 de ani?” Astfel, canonul estetic reprezentat de binomul *Maioreescu și Junimea* „s-a permanentizat în secolul XX datorită supremației generațiilor următoare de maioreescieni”, de aceea „societatea românească interbelică a fost dominată - crede autorul - de *modernismul estetic*, nu de *modernitatea socială*” (subl. ns.) și asta pentru că *esteticul* ar fi fost „singura graniță de apărare a democrației în fața terorii de dreapta și de stînga.” Desigur, „acest clivaj ar putea să fie denumit generic paradoxul inadecvării” (Monica Spiridon, în *Dicț. Gen. al Lit. Romîne*), dar problema care rămîne este aceea, totuși, și a sensurilor mai nuanțate atribuite, de la Avangardism încoace, *Esteticului* și *Modernității*, ceea ce ar nuanța, probabil, înțelegerea „paradoxului român”. Este, în primul rînd, *Estetica*: considerată, se știe, drept un subdomeniu al filosofiei și cu variante nu doar terminologice precum *esteticitatea* (Antonio Banfi), *estetismul* sau *estezicul* semiologic (Jean Molino). Astăzi *Estetica*, în grafia lui Terry Eagleton sau Mario Perniola este ridicată la rangul de ideologie, mai mult, chiar la

„esența ideologiei” datorită determinărilor categoriale axiomatizate în timp – tragicul, absurdul, frumosul, comicul ș.a. – de fapt un sistem mereu regenerativ prin artă dar, în același timp, aluvionat fiind de viața socială. *Esteticul* ca „summa fenomenalităților individualizante” (Grigore Smeu) este de fapt extensiv, în sensul că nu se referă doar la stratul ontologic al operei, ci la o dimensiune complexă ce străbate întreaga viață, similară politicului, economicului ș.a. Altfel spus, în lumea contemporană „esteticul își asumă relativizarea post-modernă a culturii”, conducînd chiar la „estetizarea generalizată a existenței” (Gianni Vattimo) și prin numeroase alternative la esteticul eminent literar: *Estetica științifică* sau *matematică* (cu un important aport românesc), *analitică*, de școală anglo-saxonă și americană, *industrială*, născută pe tărîm american, *informațională* și, mai recent, *cibernetică*, ultimele fiind expresii ale societății post-industriale. Deja în perioada interbelică Al. Dima pleda pentru un *Estetic al civilizației* aproximat, în aceeași epocă, de Eugeniu Speranția. A devenit astfel evidentă redimensionarea *esteticii* într-un spectru mai larg decît cel literar. Este ceea ce Max Bense numea *macroestetica* intrînd, în timpuri diferite și în grade diferite, în freatica *Modernității sociale*, atîta cît aceasta pare că există și în arealul autohton postbelic. Este cert, pe de altă parte, că modernizarea reală - politică, socială și culturală – este firavă și asta datorită întoarcerilor noastre repetate pînă la sațiu spre romantism, la Junimea, de asemenea spre perioada interbelică, așa cum le desprindem din comentariile concludente ale lui Sorin Alexandrescu. Să nu uităm însă și de situarea *volens-nolens* a României în saiaj istorico-geografic al sud-estului european cu identități multiple în aceeași țară și confruntat cu două modele occidentale, înainte și după 1848, cel francez și apoi cel german mai ales prin filieră austriacă. În spațiul românesc de pildă satul tradițional întemeiat pe unitatea de *neam* avea asemănări structurale cu *zadruga* slavilor sudici. Într-un atare context specificarea clivajelor în modernizările noastre mentalitare, politice și culturale necesită, după opinia mea, și consultarea studiilor de balcanologie post-bizantină și contemporană.



ICR, Londra, 2018

Marian POPESCU**Patru „acte” cu Sorin. Rememorări**

Actul I. Eram la Amsterdam, la Institutul olandez de Teatru, împreună cu colegi din tot Estul. Finalizam un proiect de cercetare privind Teatrul și Disidența în timpul Războiului rece. Fiecare făcusem, în prealabil, o cercetare, o investigație de țară, toate urmând să fie reunite într-o publicație. Era 1995 și fuseserăm invitați să ne spunem „istoriile”. Câțiva am fost rugați să apărăm și în evenimente separate, dedicate unui subiect special. În cazul meu: Lucian Pintilie și interzicerea *Revizorului*. La finalul mini-conferinței mele, un domn înalt s-a apropiat de mine, am făcut cunoștință. Era Sorin Alexandrescu. Studiasem ce publicase în România, în studiile mele de la Filologie unde el fusese profesor până la plecarea pentru lectoratul de la Universitatea din Amsterdam. Soția lui, Liliana, era cercetătoare, autoare de studii competente pe domeniul spectacolului teatral. Conversația s-a legat firesc.

Actul II. Aveam să ne vedem în 1999 când m-a invitat să mă alătur lui în mica echipă a Departamentului Cultură/ Educație din cadrul Administrației prezidențiale pentru crearea căreia a trebuit - și nu a fost ușor! - să „lupte” chiar cu președintele. Care mai avea un an de mandat și era politic în descreștere. Discutam cu Sorin despre cât de perdante erau acțiunile politice al alianței care câștigase cu mare greutate alegerile din 1996. Am avut, nu o dată, senzația că președintele era asediat în acel an de pomină 2000.

Actul III. Sorin este un intelectual dintr-o stirpe rară. Dincolo de ce spune genealogia sa, el este un inițiator de proiecte culturale și civice, iar construcția primului Centru de Excelență (în Studiul Imaginii) din lumea academică românească, CESI, este o operă a sa ieșită din comun. Cum și înainte de 1989, când în anii finali ai regimului, el era un vector de organizare a studiilor românești, a protestelor anti-ceaușiste la Amsterdam, Sorin nu ezită să lupte pentru impunerea unei idei. Te ascultă, îți deschide o nouă perspectivă cu un alt tip de abordare sau argument și, în general, are harul construcției unui climat cultural, intelectual unde diversitatea este încurajată. M-a invitat să susțin cursuri la CESI, mi-a făcut o mare plăcere, ani de zile, până când solicitarea tot mai mare de la CESI stresa obligațiile postului meu de la facultate și proiectele mele din acea perioadă.

Actul IV. În 2009 am dat concursul pentru titularizare ca profesor la Facultatea de Jurnalism și Științele Comunicării de la Universitatea din București după ce 11 ani fusesem profesor la Universitatea “Lucian

Blaga” din Sibiu. L-am solicitat să fie unul dintre referenții comisiei de concurs. Știa bine ce publicasem, mai mult, ce construisem, instituțional, pentru teatrul românesc. A acceptat fără ezitare.

Dincolo de aceste rememorări, m-au interesat studiile sale despre modernism care afirmă o perspectivă foarte atractivă privind cultura română. El deschide mereu și mult unghiul abordării iar curiozitatea, interesul pentru alte teritorii ale spiritului (fotografia, artele plastice) evocă un mod dinamic al său de a fi intelectual, un om de cultură care marchează istoria contemporană a acesteia în România.

Constantin PRICOP**Paradoxul român**

Sorin Alexandrescu ocupă o poziție aparte între criticii și cercetătorii de astăzi din domeniul culturii. După studii și eseuri publicate în românește în timpul profesoratului în București (îmi amintesc între altele de volumul consacrat lui William Faulkner și laboriosul studiul introductiv la antologia *Poetică și stilistică*) își continuă activitatea didactică, pînă la capăt, la universitatea din Amsterdam. Lucrările realizate în această a doua parte a carierei sale sînt concepute în alt spațiu cultural, cu alte mize, cu alt orizont decît cel din România. Totuși interesul său pentru problemele autohtone n-a fost abandonat. În volumele *Paradoxul român* și *Privind înapoi, modernitatea*, apărute după 1989 în țară sînt cuprinse unele din studiile concepute în perioada vest europeană. Legătura cu spațiul cultural din care cercetătorul plecase nu a fost ruptă - aceasta trădînd faptul că autorul din România nu și-a propus sau n-a reușit să se integreze cu totul în noul mediu cultural. Dar, spre deosebire de majoritatea cercetătorilor care se ilustrează în mediul autohton manifestă în studiile sale românești un spirit critic precis direcționat, imparțial (nu lipsit de erori, desigur, dar și acestea intră în logica spiritului critic autentic), într-un cuvînt un adevărat spirit critic („adevărat” nu e inutil: la noi, deși se vorbește nu o dată despre spirit critic, de multă vreme acesta numai spirit critic nu e...). O poziție critică arătînd luciditate fără... intermitențe, indiferent de obiectul asupra căruia se focalizează. Agamben spunea că „un om inteligent poate să-și urască vremurile, dar știe oricum că le aparține irevocabil, știe că nu poate să evadeze din vremurile sale” (*Ce înseamnă să fii contemporan*). Cîți critici locali îndrăznesc „să urască” determinările culturale din care provin și din care nu se pot extrage? Se poate ușor constata că spațiul local fixează la noi limitele criticii, iar rezultatul examinării ansamblului acestei realități trebuie să fie mereu favorabil. La noi doar Maiorescu, în prima parte a

activității sale de critic nu a ținut seamă de orgoliile naționale - ulterior el însuși fiind recuperat, integrat în sistem, asumându-și susceptibilitățile patriotice. Fără complexe s-a exprimat și Caragiale, dar spiritul său histrionic i-a asigurat o poziție mai comodă față de conaționali. Altfel, critici severe au existat mereu, dar fără a atinge structura alcătuitoare a societății. Gestul inițial al lui Maiorescu venea din recunoașterea spațiului cultural al Europei occidentale, în care se integrase. Ulterior, după ce suveranitățile naționale au divizat omogenitatea spiritului universal, criteriile de judecată au devenit și ele altele. Dar nu e nevoie să recurgem neapărat la Giorgio Agamben, putem reproduce citatul din Mircea Eliade pus de Sorin Alexandrescu în fruntea volumului său *Privind înapoi, modernitatea*: „Trebuie să iubești România cu frenezie, s-o iubești și să crezi în ea împotriva tuturor evidențelor - ca să poți uita gradul de descompunere în care am ajuns.“ „*Am ajuns*” presupune existența unei anterioare stări de împlinire - dar, din păcate, autorul *Solilocviilor* nu precizează în ce perioadă s-ar fi situat aceasta...

*

De ce insist asupra acestui aspect? Pentru că la noi luciditatea criticii se opacizează de îndată ce ne apropiem de principalele probleme naționale. Critica poate să meargă pînă la un anumit nivel, peste acesta... Sorin Alexandrescu se situează pe poziția unui european evaluator al unei porțiuni a continentului. Iar dovadă că iei în serios ceea ce critici este să nu eludezi carențele. Chiar dacă acestea se află în puncte fundamentale și afirmarea lor poate deranja.

*

Perspectiva din care abordează Sorin Alexandrescu realitățile românești este una complexă, literar/istorico/antropologico/sociologică, iar rezultatul este semnalarea unor particularități ale culturii naționale. În volumele amintite mai înainte se află studii care merită fără îndoială să fie examinate din perspectiva chestiunilor punctuale abordate. M-aș opri însă la viziunea de ansamblu din eseu *Paradoxul român*. Textul a apărut inițial în 1976 ca introducere la o revistă academică (*International Journal of Rumanian Studies*, publicată în Olanda) și urma să explice condiția marginală a studiilor de românistică în cadrul umanisticii universale. Analiza, folosind argumente din domeniile amintite (istorice, sociologice, antropologice) conturează, în final, condiția culturii române, care explică poziția marginală a acestor studii.

*

Pentru a clarifica lucrurile autorul crede că despre cultura română se poate vorbi identificînd paradoxurile care ar defini-o. Un prim paradox ar fi datorat spațiului geografic și istoriei. Destinul a plasat România între Europa centrală, Europa răsăriteană și Balcani, într-o izolare despre care vorbesc deseori

cercetătorii specificului național, înconjurată de slavi și unguri. Din această situație ar proveni paradoxului apartenenței. „Dacă ne-am întreba cărei zone aparțin românii, răspunsul ar fi destul de surprinzător: tuturor și nici uneia dintre zonele menționate anterior. Spațiul român s-a format astfel la frontiera a trei zone culturale diferite”. Lucru cît se poate de adevărat, cu consecințele menționate de autor. Ca orice ținut de frontieră locuitorii se apropie și se despart de vecinătățile imediate. Fenomen înțîlnit, de altfel, menționează chiar Sorin Alexandrescu, în mai multe țări europene. La români ar mai fi existat o particularitate. Condițiile geografice au ținut izolate cele trei mari provincii românești, aflate astfel sub influențe culturale diferite. Turcii și-ar fi exercitat înfrîurirea în Muntenia, rușii și polonezii în Moldova, austriecii și ungurii în Transilvania. Așezarea geografică a făcut ca acest teritoriu să devină un „spațiu de șoc” între marile puteri înconjurătoare. Faptul ar fi împiedicat un timp unirea provinciilor și ar fi menținut influențe divergente, combinate sau anulate reciproc. Cu toate acestea - conchide Sorin Alexandrescu - deși aflați sub presiuni externe de tot felul și separați geografic, românii nu s-au confundat cu nici una din culturile marilor puteri vecine. Lucru evident, aș spune, atîta vreme cît există o cultură română! Dar concluzia autorului este exprimată printr-o personalizare - amintind de încheierile entuziaste ale unor autori de texte patriotarde. „Românii și-au creat propria lor cultură, acceptînd un minim de elemente comune cu fiecare zonă vecină, minim care făcea posibil contactul cu aceasta și care a servit, în același timp, tocmai pentru a o diferenția de celelalte zone vecine. Datorită unei asemenea arte au reușit ei să echilibreze caracterul, altminteri divergent, al acestor numeroase influențe.” E greu să ni-i imaginăm pe autohtoni avînd un soi de proiect, sau măcar să fi fost conduși de o voință divină propulsîndu-i pentru a-și crea o cultură proprie, diferită de a vecinilor și invadatorilor. Iar aceasta, evident, cu scopul de a-și păstra... specificul național. Acceptînd situația, precisă, prezentată de autor putem reconstitui altfel o lungă perioadă istorică dramatică și incontrolabilă. Mișcarea de creare a unei culturi (cultură în sensul cel mai larg al termenului), mai ales într-o zonă complicată, confuză, cum este aceea avută în vedere, e convulsionată, are logica ei interioară, deosebită de logica noastră de astăzi, nu are o continuitate previzibilă și nu poate fi văzută ca rezultat al unei voințe colective. Au existat influențe diverse, presiuni contradictorii. Să nu uităm epoca slavonă, care durează secole, deci o lungă perioadă de timp în care se succed în aceste locuri generații de români. Nici pînă acum nu s-a studiat temeinic bagajul de cărți în limba slavonă care a reprezentat cultura păturii superioare a populațiilor din acest spațiu mai multe sute de ani. Religia ortodoxă este astăzi evident predominantă, dar în istoricul influențelor religioase se încrucișează cu

misiunile catolice, care nu au lipsit și chiar s-au fixat în anumite zone. Nici Reforma... Problema hegemoniei culturale nu poate fi eludată nici pentru această epocă. Este de precizat cu mai multă rigoare, așa cum începe să o facă istoria mai nouă, care a fost influența statului pe aceste locuri, stat care s-a cristalizat relativ târziu, care a fost structura socială a acestui stat (în formele care au existat și când au existat) și cum s-au stabilit ierarhiile de presiune asupra mentalității colective. Din câte se știu pînă acum concluzia care poate fi trasă e mai degrabă aceea că nu s-au manifestat influențe culturale de durată, că lucrurile au evoluat mai degrabă ca la margine de mari imperii, puterea administrativă neexercitînd o presiune culturală semnificativă, cu consecințe educative formatoare. Sau, oricum, nu în toate zonele teritoriului României de astăzi. În aceste condiții incompatibilitățile s-au acumulat și locuitorii trebuie să fi căutat să le supraviețuiască, să trăiască cu lucruri, fenomene, stări de origini contradictorii, pentru a căror acceptare nu putea interveni un spirit director semnificativ - ba chiar era mai bine ca o asemenea dominație să lipsească. Apare în timp o conștiință a latinității - dar în privința religiei, care multă vreme impune nota dominantă este consacrată formula orientală, a grecilor și slavilor, deși ceilalți latini sînt catolici. Se ivește reacția împotriva străinilor care supun teritoriile localnicilor, dar este nevoie și de înțelegere cu aceștia pentru a putea rămîne în viață. Am putea găsi aici un model al tendinței endemice de a accepta lucruri incompatibile ca trăsătură structurală, mai degrabă decît ideea de „a-și crea” o cultură proprie și independentă. Realitatea trebuie să le fi arătat localnicilor că nimic nu e veșnic, că vîntul bate ba dintr-o parte, ba din alta. Au fost stăpîniri care au durat mai mult, au fost valuri de migrații. Tendința de a pune la un loc realități extreme, fără a adera complet la vreuna din ele a fost impusă de condițiile istorice, de realitățile sociale. Cultura localnicilor trebuie să fi luat naștere din astfel de acceptări și renunțări, din constrîngerea de a accepta contradicții, suprapuneri de realități eterogene, într-un climat care favorizează relativismul, provizoriu și nu opțiunile ferme, clare, definitive. Fără îndoială, un asemenea comportament a fost un mijloc de rezistență și supraviețuire, dar el s-a perpetuat, a devenit un mod de existență.

*

Pare mai plauzibilă o asemenea stare de lucruri decît viziunea unei voințe coordonatoare, colective, de construire a unei culturi care să conserve caracteristici specifice. Concluziile acestea nu contrazic, în fond, demonstrația autorului, care susține că „românii au trebuit să trăiască și să creeze în spațiul îngust rămas liber între state și culturi puternice, uneori opresive”. Iar despre o cultură cît de cît coerentă se poate vorbi numai după apariția statelor române. Este o contradicție esențială, în cazul românilor, între stat și cultură? Între

statul constituit după modelul european și cultura păstrătoare a vechilor tendințe? Și E. Lovinescu și Ștefan Zeletin au arătat cum statul român modern este creat de o elită politică nu împreună, ci împotriva multor scriitori și oameni de cultură. Modernizarea statului român a mers înainte, fără a aștepta aprobarea acestora. Această reacție este totuși altceva decît acțiunea junimistă, despre care Sorin Alexandrescu afirmă că s-ar fi împotrivit occidentalizării. Maiorescu s-a opus oare occidentalizării sau s-a opus caricaturii de occidentalizare, amestecului grotesc de medieval/oriental cu față... occidentală pe care începea să-l manifeste atunci - și îl va perpetua pînă astăzi - România?

*

Pe lîngă atîtea lucruri relative căroră românii vremurilor de început au trebuit să le supraviețuiască există însă un element fundamental care s-a păstrat, a traversat timpurile și a menținut unitatea: limba. Elementul fundamental și unic al acestei culturi a fost, pentru toată istoria sa, limba - mai presus de toate construcțiile culturale pe care le-a suportat de-a lungul timpului. Dacă ea nu s-ar fi menținut românii ar fi fost acum asimilați. De unii sau de alții.

*

Al doilea paradox explicat de Sorin Alexandrescu în *Paradoxul român* este cel reprezentat de integrarea românilor în cultura europeană (după cum se poate constata, și era inevitabil, toate aceste paradoxuri sînt strîns legate între ele, se determină reciproc...). Este numit *Paradoxul simultaneității* și conține o observație esențială. Caracteristica inserării noastre în cultura europeană a fost o receptare simultană a unor tendințe care în cadrul modelelor asimilate alcătuiau trepte ale evoluției organice, trepte departajate cronologic. Epoci care în culturile de origine se succed, la noi se prezintă simultan. Caracteristica pusă în evidență de autor subliniază încă o dată ceea ce glosasem în legătură cu paradoxul anterior: trăirea contradicțiilor și trăirea în contradicție care devine o stare normală, alăturarea fără reacție decisivă a unor tendințe disparate și, drept consecință, lipsa opțiunilor definitive, exprimate categoric șamd. Sorin Alexandrescu pune această simultaneitate pe seama dorinței de a recupera timpul pierdut, oferind în felul acesta încă o „personalizare” a culturii române. Această cultură și-ar fi dat seama că este în întîrziere și s-ar grăbi să recupereze... În realitate asimilarea unor direcții literare contradictorii e rezultatul unei puternice tendințe de a-i imita pe cei care apar la un moment dat ca posibile modele de urmat și e datorată, în același timp, elasticității maxime de receptare, care nu este împiedicată de fixarea fermă în vreuna din tendințele care acaparează la un moment dat mainstreamul culturii occidentale. Acestei simultaneități i-aș adăuga o alta, consubstanțială, care mi se pare semnificativă. Eterogenitatea influențelor.

Există în primul rînd modelul Europei occidentale, dar acesta nu exclude alte influențe, cum sînt cele orientale. Un Sadoveanu este contemporan cu Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Arghezi și Bacovia, dar el intră în categoria scriitorilor ieșiți din mantaua lui Turgheniev. Criticii epocii nu s-au ocupat de această eterogenitate a modelelor urmate. Și trebuie să completăm cu un alt element major. Critica nu a operat niciodată la noi cu discriminări de... direcții culturale. Nu sînt în spiritul ei... fanatismele. Criticii de la noi, chiar atunci cînd au anumite slăbiciuni pentru unele tendințe dominante, ca particularități stilistice, ca sferă a imaginarului etc. nu sînt niciodată deranjați de discrepanțele dintre școli, tendințe etc. Rareori menționează diferențierile. Totul pare un continuum binevoitor. Nu se exclude sau se adoptă un autor pentru că ar aparține unui anumit curent, unei anumite epoci. Toate tendințele, toate formulele literare sînt acceptate în bloc, sincron, totul este adoptat imediat ce este decretat valoros. Valoare estetică este un concept cheie - deși pierdut cu totul în ceață pentru că nu acoperă nici succesul de receptare la public, nici performanța în invenție creatoare percepută de comentator - ci, aproape întotdeauna, în subtext, consensul grupului pe care criticul îl reprezintă. La noi nu există critici care să susțină pînă în pînzele albe un autor în care ceilalți nu cred. Simțul gregarului e dominant. Aceeași elasticitate creditează și receptivitatea neîngrădită a criticului român, capabil să accepte și orice ideologie, orice tendință atîta timp cît grupul său decretează că scrierea respectivă are... valoare...

*

Sorin Alexandrescu aduce precizări în privința tendinței de sincronizare rapidă. ”Dar vom vedea curînd - subliniază autorul - că această fugă înainte operează mai degrabă la suprafață, deoarece în profunzime, contemplarea valorilor constante ale sistemelor tradiționale (folclorice) nu face, desigur, decît să anuleze timpul. Din perspectiva pe care o folosim, cultura întemeiată pe structuri atemporale ne apare ca fiind creată după un ritm temporal sacadat. Tot ce s-a realizat în România pare să se fi făcut *in pofida* sau *contra* timpului. „Constatare mi se pare exactă dacă în locul folclorului ca reper al creației literare plasăm cultura în sensul cel mai larg al cuvîntului - obiceiuri, convingeri, filosofie a vieții - nu exclusiv cultura literară. Pentru că la nivelul culturii generale, a obiceiurilor și atitudinilor care se formează în familie, în societate această permanență a unui fond ancestral este evidentă. Ea ține de condiția socială în care s-a trăit o perioadă de timpul îndelungată, de formare (în anumite condiții) a unor structuri generale, transmisibile. În această privință perpetuarea unor caracteristici pre/occidentale s-a menținut și se mențin pînă astăzi. Maioreșcu în plan teoretic, Caragiale în plastica artistică ne-au învățat să

nu ne lăsăm amăgiți de ceea ce este mimat la suprafață. Păstrarea unei forma mentis străvechi este mai puternică decît încercarea de a o remodela. Sorin Alexandrescu vorbește despre perenitatea creațiilor artistice ale poporului. Tendința puternică este însă aceea de la nivelul social - schimbare facilă, fără atașamente profunde. Creația folclorică perpetua realizări artistice consistente, dar ea nu este mai puternică decît obiceiurile la care se revine permanent. Dovada? Folclorul artistic a fost abandonat de un public numeros la fel de ușor cum a fost lăsată deoparte morala lumii sănătoasă a satului. O dată cu distrugerea satului (a satelor care constituiau colectivități umane bine structurate, cu legile lor nescrise, cu tradiții respectate șamd nu doar aglomerări indiferente de locuințe) se renunță în viteză la folclorul autentic pentru produse culturale de mîna a șaptea, la kitschuri fără pretenții, expresie evidentă a culturii mahalalelor. Lume de margine de imperii, de margine de culturi, semne ale lipsei de structură bine conturată.

*

Concluzia de etapă formulată de Sorin Alexandrescu este cît se poate de exactă. „...un *spațiu* cultural construit la granița dintre civilizații extrem de diferite și un *timp* cultural hărțuit, febril, căutînd mereu să se depășească”.

*

Al treilea paradox ar fi cel al *continuității/discontinuității culturii române*. Limba (am amintit puțin înainte de continuitatea asigurată de limbă ca element unificator) și cultura ar manifesta ”o unitate surprinzătoare”, în timp ce, pe de altă parte, ar fi la fel de evidente două discontinuități. Una între cultura scrisă și cea populară, cealaltă, situată la sf. sec. 19, în perioada orientării definitive a României spre Occident, între cultura claselor superioare și cea a poporului. Dacă exista un filon local autentic acesta trebuia căutat în folclor. Dar și aici practicile decurgînd dintr-o istorie fragmentată au produs mutații. Cultura păturii superioare a fost în permanentă ruptură de cea a poporului. Chiar dacă au existat ici și colo boieri luminați care știau să o prețuiască. Fractura s-a permanentizat. Unitatea a păstrat-o poporul, prin limbă - în vreme ce păturile sociale superioare au căutat în permanență să se deosebească de cei de jos. Este o trăsătură care se menține pînă astăzi. Printre mijloacele de diferențiere a fost și limba - care dacă nu era păstrată de popor, în clasa de jos n-ar mai fi asigurat nici continuitate, nici unitate, pentru că cei ajunși, cei din clasele superioare ca putere politică și resurse economice au adoptat mai întîi slavona, apoi greaca și ulterior franceza. Denationalizarea mergea atît de departe încît aceste limbi erau folosite și în relațiile de familie. Cei bogați nu mai voiau să audă românește... Simțeau nevoia să se despartă cu totul de mulțime. Cît despre cealaltă fractură, între o cultură orientală predominantă pînă la sfîrșitul

sec. 19 și cultura occidentului, spre care am fi virat definitiv în acea perioadă, și aceasta e iluzorie. Altfel, la nivelul culturii în sens global, ca tipuri și nivele de manifestări ale unor colectivități se perpetuează în egală măsură practicile pre/occidentale. Exact ca în epocile vechi. Domnitorii își obțineau scaunul de la poartă, cu tot felul de peșcheșuri, cadouri, arvuneau tot ce se putea, de la membrii familiei la țară. Astăzi posturile se obțin în aceeași manieră - doar modurile de plasare și cuantumul mitei s-a schimbat. Instituțiile statului medieval erau o sursă de venituri pentru cei care le obțineau, care căutau să-și scoată cheltuielile făcute pentru obținerea slujbei - același lucru se întâmplă, chiar dacă pe căi mai subtile, astăzi. Obiceiurile cumetriei, în sensul cel mai larg, se practică, cu nonșalanță, inclusiv în mediul academic. Nu mai intru în detalii. Este vorba de o cultură activă de secole, care se manifestă la fel de activ ca altădată în instituții de tip occidental, adoptate de societatea locală. Schimbarea nu se face prin ajustări, ci printr-o înlocuire radicală. Practici elementare în culturile occidentale - selecția valorică, „meritologia”, indiferent de „relațiile” candidaților, concursurile adevărate (la noi prin concurs ajunge să se înțeleagă o selecție între... influențe, susțineri șamd). Începând cu școala selecția nu e realizată după principiul celui mai bun - din aceleași motive. Justiția nu funcționează imparțial - deși se pretinde justiție. Forurile conducătoare ale țării nu sînt alcătuite din cetățenii cei mai capabili să conducă obștea - ci dimpotrivă, după cum orice român cu judecata normală își dă seama cînd își aruncă privirea către instituțiile fundamentale ale țării.

*

Obiceiul copierii rapide, superficiale nu mai poate fi schimbat cu ușurință. Trecerea de la modul de a gândi al celui care trăiește o cultură de margine de imperii la modul de a fi al cetățeanului european n-a fost niciodată completă. Dacă înlături pojghița occidentală dai peste medieval și oriental. Cine vrea să trăiască într-o societate cu adevărat modernă, nu doar într-o pseudo societate modernă, pleacă din țară. ăsta e adevărul trist. Așa se explică exodul tinerilor de valoare. Pînă nu va fi expusă fără concesi, oricît de dureros ar fi acest lucru, starea în care ne aflăm nu poate fi gîndită o cale de îndreptare. Și asemenea... *grozăvii* nu se prea întîmplă la noi...

*

Lumea culturală modernă este orientată după marile puteri occidentale, așa cum, susține Sorin Alexandrescu? Cu toate acestea nu puțini oameni importanți provenind din țări mici au reușit să se impună în acest circuit cultural mondializat. Diferența nu vine de la dimensiunea țării și puterea economică, ci de la modul în care este trăită cultura. Și de la cultura care este trăită. Te poți izola, evident, între propriile granițe și poți asculta în liniște laudele împărțite în și între grupurile de

prestigiu locale. Contează însă în ce măsură asemenea grupuri își mențin prestigiul și dincolo de granițe. Cei care nu respectă aceste principii sînt excluși - nu pentru că alții îi subminează - ci pentru că ei se exclud.

*

În 1998, recitind eseu vechi de două decenii Sorin Alexandrescu constata că situația studiilor de românistică nu s-a schimbat - motiv pentru care reia eseu în volumul cu același titlu. Nici astăzi, după alte decenii nu se poate constata vreo modificare importantă. Probabil la fel vor fi lucrurile peste alte și alte decenii. Paradox român.

Gheorghe GLODEANU

Despre modernitatea în est

Impus în țară la sfîrșitul anilor '60 și începutul deceniului următor îndeosebi prin studiile sale consacrate lui William Faulkner, prin colaborările la o serie de antologii și lucrări colective precum *Romanul realist în secolul al XIX-lea* (1971) sau *Poetică și stilistică* (1972), dar și printr-o prefață de referință la volumul *La țigănci și alte povestiri* (1969) de Mircea Eliade, Sorin Alexandrescu (n. 1937) a cunoscut în ultimii ani, asemenea celorlalți scriitori români din diaspora, o simbolică „reîntoarcere la Ithaca” prin reintegrarea lui firească în literatura română. După succesul repurtat cu *Paradoxul român* (Ed. Univers, 1998), a văzut lumina tiparului și volumul în limba franceză intitulat *Modernitatea în Est* (Ed. Paralela 45, Pitești, 1999). Subtitlul cărții este elocvent (*13 puncte de vedere asupra literaturii române*), circumscriind mai exact preocupările criticului și teoreticianului literar. De altfel, dacă parcurgem titlurile publicate de Sorin Alexandrescu în anii exilului putem observa preocuparea constantă a scriitorului pentru relevarea și impunerea valorilor culturii naționale. Substanța cărții se structurează în cinci capitole inegale ca întindere, precedate de un eseu cu caracter introductiv, care conferă și titlul volumului: *Modernitatea în Est: românii, Paradoxul român, Cultură, contradicții, canon, Eliade și Cioran, Postmodernism și politică și Modernitatea în căutarea propriei sale identități*. Lucrarea i se adresează, cu predilecție, cititorului străin, puțin familiarizat cu valorile culturale românești, dar parcurgerea ei se dovedește extrem de profitabilă și pentru cititorul autohton. Scopul exegetului este acela de a atrage atenția asupra fenomenului cultural românesc, insuficient cunoscut sau chiar ignorat în Occident, dar și dorința de a releva maniera specifică în care s-a manifestat modernismul pe tărîmul literaturii autohtone. Criticul recunoaște că, redactate în limba franceză, eseurile reunite în această carte au fost scrise

pe parcursul mai multor decenii și au avut un caracter ocazional. Abia re-lectura textelor îi dovedește lui Sorin Alexandrescu faptul că ele abordează aceeași temă: modernitatea în istoria și în cultura română, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, până în prezent. Autorul consideră anul 1866 (an ce marchează începutul domniei lui Carol I de Hohenzollern și adoptarea unei constituții democratice) ca moment al creării statului și a națiunii române moderne. Primul studiu al volumului discută criticile lansate de gruparea literară „Junimea” tocmai la adresa statului și a acestei națiuni. Sorin Alexandrescu semnalează situația paradoxală provocată de faptul că impunerea societății moderne în România coincide cu rezistență împotriva ei. Este un „paradox românesc” tipic, cum vor mai fi și multe altele, abordate în capitolele ulterioare ale cărții. De altfel, Sorin Alexandrescu afirmă că eseu intitulat *Paradoxul român* ar putea fi citit ca o autentică introducere a cărții, deoarece prezintă originile istorice ale anumitor paradoxuri ale dezvoltării politice și culturale ale României. În esență, este vorba de o versiune concentrată a ideilor exprimate mult mai amplu în volumul omonim.

Circumscriind noțiunile cu care operează, Sorin Alexandrescu definește modernismul drept mișcarea literară care a apărut, sub denumiri diferite, în Franța, Spania, Anglia și Italia spre sfârșitul secolului al XIX-lea, care s-a extins la începutul secolului următor în Germania și Austria și care a înflorit apoi, între cele două războaie mondiale, în poezie și în proză, în toată Europa. Criticul ne avertizează că termenul are un sens cu predilecție estetic, deși el presupune și existența unui context social-politic democratic. Modernismul vizează transformările profunde din sfera scriiturii și a viziunii asupra lumii din poeziile și romanele de factură novatoare ale epocii. Deși obsedată mereu de complexul rămânerii în urmă, literatura română urmează și ea o dezvoltare similară, Alexandru Macedonski – contemporanul și marele rival al grupării „Junimea” – fiind văzut ca întemeietor al unei asemenea mișcări la sfârșitul secolului al XIX-lea. În perioada dintre cele două războaie mondiale, poeți ca Tudor Arghezi sau Lucian Blaga, precum și prozatori ca Mircea Eliade, Camil Petrescu sau M. Blecher se dovedesc principalii semnatari ai unor opere de factură novatoare. De altfel, modernitatea romanului interbelic este discutată într-un eseu separat, iar discuția ia adesea o turnură critică. Fără să nege importanța modernismului, teoreticianul literar îl abordează într-o manieră polemică, lansând o serie de întrebări asupra transformării sale în canonul literar dominant al veacului XX.

După ce observă refluxul modernismului, Sorin Alexandrescu semnalează expansiunea acestuia în anii '60 și '70, în plin regim comunist. Exegetul explică redescoperirea modernismului prin faptul că estetismul constituia singura atitudine non-politică tolerată de

sistemul totalitar. Acest modernism renăscut nu apăra doar valorile estetice, ci și pe cele politice subiacente, cele ale liberalismului democratic. Literarul este definit prin urmare prin raporturile sale cu socialul și politicul perioadei postbelice. Într-un asemenea context agitat și complex ia sfârșit modernismul și începe postmodernismul literar într-una din cele mai conservatoare țări comuniste ale epocii.

De la sensul estetic al conceptului de „modernism”, Sorin Alexandrescu trece apoi la cel socio-cultural. Din această perspectivă, modernismul este o mișcare cu caracter mai general care vizează modernizarea societății, a instituțiilor și cea a mentalităților. Efectul lui asupra literaturii este mai degrabă unul secundar în raport cu schimbările de profunzime din cadrul societății. Pe parcursul eseurilor sale, criticul abordează conceptul de modernism mai ales din această a doua perspectivă. Modernismul românesc se găsește în centrul dezbaterilor chiar și atunci când el este violent contestat, ca și în cazul „Junimii”. Descriind societatea culturală „Junimea”, Sorin Alexandrescu nu prezintă performanțele literare ale grupării, nu se oprește la operele unor mari clasici precum Eminescu, Creangă sau Caragiale, ci își asumă un punct de vedere diferit, ocupându-se de schimbările de mentalitate pe care le aduc discursurile politice și teoretice ale lui Carp, Maiorescu și Eminescu. Analizând aceste discursuri, Sorin Alexandrescu observă la „Junimea” apariția omului politic, a ideologului și a intelectualului cu roluri sociale distincte. Semnele modernității în perioada junimistă sunt identificate în separarea culturii de putere, adică în specializarea rolurilor sociale, ceea ce presupune autonomia intelectualului, eliminarea lui din circuitul politic. Ceea ce este nou la Sorin Alexandrescu e faptul că el nu urmărește fenomenele exclusiv din perspectiva istoricului și a criticului literar, ci și din punctul de vedere al sociologului, ceea ce face ca investigația sa să se abată de la tradiția românească a ultimelor decenii, când în centrul atenției se găsea exclusiv coordonata estetică.

După ce discută raportul dintre discursul politic și discursul cultural la „Junimea”, exegetul relevă câteva particularități ale poporanismului. Mișcarea născută la începutul secolului XX a produs doar o serie de creații literare mediocre, motiv pentru care ea a fost ignorată complet în ultimul timp. Aceste texte i se par însă semnificative lui Sorin Alexandrescu din perspectiva mentalităților pe care le exprimă. Încercând să degajeze structurile normative ale discursului poporanist, criticul observă cu surprindere faptul că aici se pot identifica pentru prima oară câțiva termeni care nu exprimă mentalitatea țaranului – cum a încercat întotdeauna să ne convingă acest discurs – ci un univers diferit, acela al valorilor burgheze, prezente atât la oraș cât și în lumea satului. Dacă prin discursurile



„Junimii” vorbește, prin vocea tradițională a boierilor, „intelighenția”, prin intermediul poporanistilor se lasă auzită pentru prima oară o voce nouă, aceea a claselor de mijloc. O observație extrem de interesantă este aceea că publicația de factură poporanistă *Viața românească* a vorbit la fel de puțin despre adevăratul țaran ca și *Convorbiri literare*, revista „Junimii”. Aceasta deoarece toate curentele ideologice și culturale care vorbeau despre țaran și în numele țaranului nu erau alcătuite din țărani. Figura acestuia era reconstituită de către boieri, de intelectuali și de reprezentanții micii burghezii.

Exegetul remarcă prezenta acestei duble structuri – alcătuite din vocea anumitor grupuri sociale și tăcerea altora – și în celelalte perioade istorice. După Primul Război Mondial, grație reformelor care impun o nouă democrație și un nou acces la cuvânt, discrepanțele se atenuează, dar nu dispar niciodată definitiv. Mai mult, fenomenul cunoaște o nouă revigorare în anii totalitarismului. Eseul intitulat *O cultură a interstițiului* încearcă să regăsească „între rânduri” mesajele care nu puteau fi exprimate în mod direct. Se dezvoltă, astfel, o cultură a aluziilor, a metaforelor și a jocurilor de cuvinte, ce îi amintește lui Sorin Alexandrescu de strategiile discursive utilizate în timpul Evului Mediu. Și în această perioadă anumite grupuri încercau să se exprime ocolind o serie de interdicții, tabuuri sau forme de cenzură. Sorin Alexandrescu distinge strategiile „călugărilor” de cele ale „negustorilor” în cadrul strategiilor discursive ale intelectualilor români confrunțați cu Puterea sau scribii lor. Autorul recunoaște subtilitatea acestei culturi, dar, rămânând în sfera metaforelor medievale, precizează că este vorba de o cultură de „mănăstire”, a cărei dezvoltare înseamnă diminuarea (dacă nu dispariția) societății civile.

La sfârșitul observațiilor sale despre *O cultură a interstițiului*, exegetul se oprește și la generația '80, care propune o nouă estetică și ignoră subtilitățile promoțiilor literare precedente. Asumându-și în mod frenetic revolta postmodernă, tinerii „sălbatici” disprețuiesc orice fel de reguli ce le pot limita exprimarea. Criticul exilat la Amsterdam începe să cunoască în profunzime scrierile „optzeciștilor” abia după 1990. Dincolo de calitatea

textelor și de disprețul regulilor, ceea ce admiră Sorin Alexandrescu la reprezentanții tinerei generații este inventarea unei noi modernități, postmodernismul. Ceea ce îl fascinează pe autor în aceste texte este incredibila forță cu care se impunea idealul de modernitate într-o literatură ce părea iremediabil condamnată. Noua formă de rezistență prin cultură diferă de cea a modernității istorice, semnalează Sorin Alexandrescu. Atitudinile față de text, cititor, tradițiile românești, lumea actualității se schimbă și ele în mod considerabil. Extrema libertate de spirit, sarcasmul, lipsa de respect față de tradiție îi situează pe tinerii scriitori optzeciști în sfera postmodernismului. Criticul identifică aceste structuri novatoare într-un text de Mircea Nedelciu, text în care citește programul unei grupări întregi. Narațiunea scriitorului i se pare semnificativă deoarece ea arată maniera în care se poate evita jocul opresorului opunându-i nu o nouă ideologie, ci o anti-manipulare textuală. Analizând tehnica utilizată de către prozator prin trimeri la noile teorii semiotice, exegetul relevă modernitatea cunoștințelor teoretice oglindite de nuvela *Efectul de ecou controlat* de Mircea Nedelciu.

Sorin Alexandrescu identifică chiar o anumită tradiție nonconformistă de la care pornesc scriitorii optzeciști în plină epocă totalitară. În mod paradoxal, criticul nu se oprește la reprezentanții „Școlii de la Târgoviște” așa cum s-ar aștepta cititorul român avizat, ci la Dumitru Țepeneag, teoreticianul și unul din principalii animatori ai unui alt curent novator din anii '60, onirismul estetic. Ca și în cazul postmoderniștilor de mai târziu, aceeași atitudine sarcastică față de tradiție este identificată în romanul *Nunțile necesare* al lui D. Țepeneag, o insolită versiune epică a mitului păstoritului.

Spre deosebire de majoritatea scriitorilor români evocați care continuă să rămână anonimi în Occident, Sorin Alexandrescu investighează pe larg și doi autori care au reușit să dobândească o serioasă notorietate internațională, Mircea Eliade și Emil Cioran. Văzuți de la București, acești scriitori au reușit să devină celebri la Paris, locul magic pentru orice intelectual român muncit de dorința de glorie. Pe de altă parte, văzuți din Occident, ei exprimă două maniere diferite, dar egal de tragice, de a rupe cu trecutul. Succesul celor doi este explicat prin faptul că ei exprimă la Paris o anumită modernitate, iar aceasta dobândește un contur atât de personal tocmai datorită sacrificiul lor.

Modernitatea în căutarea propriei sale identități este nu numai titlul ultimului capitol, ci ar putea deveni titlul întregii cărți. Autorul insistă asupra faptului că modernitatea românească, la fel cu cea a altor culturi din Est, nu este o modernitate recunoscută în Occident. Concluzia exegetului este aceea că fenomenul cultural este atât de viu în România deoarece a asumat cu fervoare modernitatea de sorginte europeană.

Modernitatea în Est este o carte fascinantă, scrisă de un autor care a cunoscut foarte bine cultura și societatea românească din interior, dar care a avut acces și la democrațiile de tip occidental. Minuțiozitatea documentației, claritatea investigațiilor, ineditul punctelor de vedere avansate, maniera de organizare a discursului (unde se simte experiența îndelungată a universitarului) reprezintă câteva din calitățile esențiale ale unei lucrări de referință. Asumându-și ipostaza unui Narcis modern, Sorin Alexandrescu ne apare în această lucrare ca o conștiință ce ne face să ne cunoaștem mult mai bine atât calitățile, cât și defectele.

Iulian BOLDEA

Metamorfozele modernității

Sorin Alexandrescu este un nume de referință al criticii și teoriei literare românești. În monografia *William Faulkner* (1969), Sorin Alexandrescu explorează, din unghiul unor metode moderne de analiză a narativității, opera scriitorului american, relevând specificul geografiei sale sociale, clasificând diversele categorii de personaje, relevând, totodată tipurile de mentalitate și formele de civilizație care articulează universul ficțional al lui Faulkner. *Paradoxul român* (1998) e o carte ce explorează raportul dintre limbaj și referent, dintre istorie și narațiune. Paradoxul derivă din inadecvare și inaderență, inaderența între modernisme și modernitate, între voința de modernitate și realitatea conceptuală și spirituală înspre care a evoluat cultura românească. Acest contrast relevă un anumit bovarism etnopsihologic, deoarece între instituțiile social-istorice și aspirațiile de modernitate ale culturii românești s-a instaurat, în timp, un hiatus de dimensiuni considerabile, căci „noi am avut o autentică revoluție de dreapta care n-a ajuns la putere pentru că a fost zdrobită de Carol și de Antonescu”, după cum, fără să fi avut „o revoluție de stânga, în schimb am avut un regim totalitar comunist de jumătate de secol”. Revelator este un fragment confesiv și programatic, în care Sorin Alexandrescu recunoaște dificultățile de situare temporală, temperamentală, ideologică care au amenințat, la un moment dat, integritatea discursului său: „N-am putut să scriu nici dinăuntru, nici din afara perioadei postbelice, ci numai de pe granița invizibilă care leagă/desparte prezentul și trecutul (meu), locul de articulare al discursului de locul în care el dorește să se insereze, țara în care scriu și țara despre care scriu”. *Paradoxul român* expune, în paginile sale de autentică vibrație etică, un diagnostic drastic și corect civilizației și culturii românești, incapabile să-și asume fără rest exigențele modernității. În cartea *Privind înapoi, modernitatea* (1999), Sorin Alexandrescu analizează etape, momente și figuri ale culturii românești, fixând premisele și cauzele care au facilitat

inadecvarea prelungită între voința de modernitate și starea de fapt precară a culturii românești. Sunt recapitulate aici momentele în care modernitatea a ratat șansa de a se desăvârși în spațiul cultural românesc, se subliniază particularitățile misiunii social-istorice a intelectualității, caracterul paradoxal al canonului în spațiul românesc, statutul atipic al postmodernismului, avatarurile romantismului, într-o percepție retrospectivă lipsită de iluzii, obiectivă, cu sesizarea premiselor și a efectelor, dar și a perspectivelor structurării unei viziuni moderniste asupra lumii.

Fascinația modernității este și astăzi, într-o eră a postmodernismului, destul de puternică și, în același timp, benefică, eseistul observând coincidența între zorii democrației române moderne și înființarea „Junimii”, societate culturală percepută sintetic și nuanțat „1. o societate de egali, pe care Titu Maiorescu o domină exclusiv datorită înaltelor sale calități intelectuale și în care politicianul Petre P. Carp nu avea aproape nici un rol; 2. o mișcare care a pus bazele literaturii române și care a ordonat cultura și viața socială, impunând câteva adevăruri esențiale; 3. un grup de tineri, prieteni buni, solidari unul cu celălalt, dezinteresați și serioși sau veseli, după caz; 4. o mișcare care a avut dreptate în toate polemicile sale și ale cărei idei și evaluări au fost foarte corecte, în ciuda faptului că performanțele câtorva scriitori membri ai grupului, ca și istoria literară, nu au confirmat uneori previziunile «Junimii»”. Pe de altă parte, postmodernismul este sinonim „actul distanțării de goana modernă după diverse metode în același timp însă cu un act de respect față de ele, cu ideea că ele oricând pot din nou fi folosite și că nimic nu justifică anatimizarea lor drept caduce. Dacă pentru modern metoda era calitatea-regină a abordării unui text, pentru postmodern toate aceste *qualités-maîtresses* fac parte, pur și simplu, din cultură. Nimic mai mult, dar nici nimic mai puțin. Altfel decât modernitatea de la Descartes încoace, postmodernitatea nu face tabula rasa din cunoștințele anterioare, ci le utilizează, chiar le presupune. Ele formează o erudiție necesară, deși nu fundamentează o hermeneutică suficientă”. În volumul *Privind înapoi, modernitatea* unul dintre cele mai consistente eseuri este cel dedicat personalității și operei lui Cioran, care, subliniază Sorin Alexandrescu, „prezintă o omogenitate surprinzătoare a temelor și atitudinilor”, facultatea dominantă a gânditorului nihilist fiind coerența și consecvența scriiturii, remodelarea aceluiași teme de meditație, într-un stil aproape tern, egal cu sine, recurent, refuzând orice avataruri ale expresiei, un stil monadic și, în egală măsură, predispus la o lectură plurală.

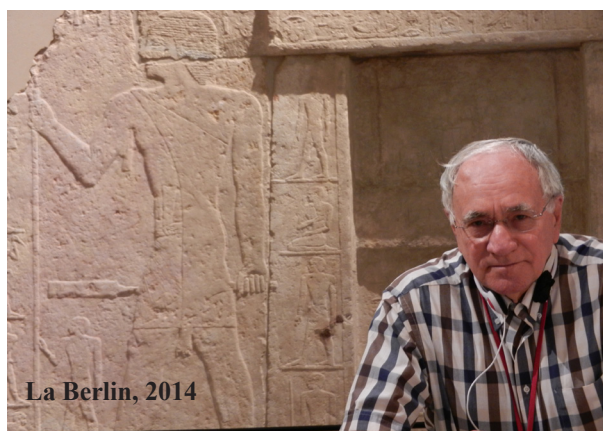
Opera lui Cioran este examinată din unghiul fragmentarismului ei, căci este de fapt o sumă de fragmente, eliberate de orice efort constructiv, fragmente

„construite” astfel, din disprețul filosofului față de orice iluzie a sistemului sau a sistematizării, față de orice autoritate din lumea reală sau din spațiul ideilor, astfel încât, cum scrie Sorin Alexandrescu, libertatea asocierilor, verva subtilă a paradoxului, ideea dezinhibată imprimă frazei tensiunea interioară, dinamismul trăirii și vibrația autentică a rostirii. Eseistul crede, cu argumente perfect valide, că între biografia și scriitura lui Cioran se regăsesc filiații, corelații, convergențe, aparente sau subliminale, din acest paralelism biografic/ scriitură rezultând și dihotomia tematică a operei, istoria și utopia, ambivalențele ce reprezintă mecanismul generator și regenerativ al universului acestor texte filosofice atât de dificil de încadrat categorial. Ruinată cu consecvență prin acțiunea nefastă a unei istorii isterizate, utopia e aclamată și denigrată în mod constant, semnele ei sunt intervertite, istoria fiind, la rândul ei, ignorată sau refuzată. Textul este el însuși scena unei confruntări patetice sau sceptice, între istorie și utopie. Între implicarea activă, cu unele accente mesianice, în istorie din *Schimbarea la față a României* și ignorarea istoriei, destinul gânditorului este situat între două opțiuni majore, care îi vor marca modul de a scrie. Una dintre opțiuni este cea a exilului, un „non-loc”, cum îl numește Sorin Alexandrescu, în timp ce a doua alegere e reprezentată de fixarea într-un alt model lingvistic, astfel încât deșezădăcinarea e urmată de căutarea obstinată a unei noi identități etnolingvistice („*Inapartenența* ar putea încă să exprime o singurătate socială, dorința de un *altundeva* indefinibil ne face să presimțim un orizont nou iar *exilul metafizic* deschide discuția asupra ontologicului. Calea care duce de la un fapt istoric concret la drama metafizică e lungă; textele românești arată că ea a fost riguros urmată de Cioran. Trăind *experiența concretă* a exilului și adâncind-o fără încetare, a descoperit în profunzimile ei sensul de exil *metafizic*”). Sorin Alexandrescu percepe o astfel de dilemă identitară ca pe o agresiune a gânditorului împotriva lui însuși, având unele resorturi și motivații psihice din sfera abisalității („Alegerea limbii ca și cea a locului de enunțare este un act de violență îndreptat de Cioran împotriva lui însuși. Scitul care era se împăca greu cu acest idiom rafinat, civilizat care a devenit regretă prospețimea limbii pierdute. Discursul nu aderă la om, orice acomodare este o pierdere. «Subjugat» de noua limbă, scitul moare: o dată cu limba, se afundă în trecut, devin amintiri peisajele copilăriei și butadele incendiere ale tinereții (...). Non-locul, vidul, idiomul de împrumut: tot atâtea trăsături ale *non-persoanei*, ale exilatului”).

Referindu-se la izotopia exilului la Cioran, Sorin Alexandrescu subliniază faptul că acesta, exilul a fost, pentru Cioran, tensiune și eliberare, refugiu și damnare, resemnare și clamare a unui destin deșezădăcinat, deoarece condiția exilatului, marcată esențialmente de absența unor determinări naționale, de pierderea identității este compensată de regăsirea sa într-un spațiu

al universalității, al umanității *tout court*, un spațiu eliberat de limitările și constrângerile unor repere etnice sau lingvistice. Exilul capătă o amprentă metafizică, *aici* sau *altundeva* fiind cuvinte emblematice care își pierd determinațiile strict geografice, preluând în carnația lor nedefinită unele accente simbolice: „Locurile de enunțare ale lui Cioran, *aici* și *acolo*, se intervertesc, dar nu-și schimbă valoarea: acum Cioran privește din Paris cu o anume melancolie Bucureștiul *de acolo*. Subiectul se găsește *aici* sau *acolo*, mereu în situație de inferioritate față de Celălalt: orice poziție de enunțare este probabil blestemată. Regimul vostru a distrus Utopia, dar ea trăiește mereu pentru voi, pare să spună Cioran, pentru că voi, *acolo*, nutriți utopia unui *aici* mai bun; or, noi știm *aici*, în Vest, că utopia nu mai există nicăieri în lume. Istoria a urmat un alt curs decât cel visat de Cioran în tinerețe și a dus la crearea unei utopii negative, ceea ce a distrus ideea de Utopie însăși”. Melancolia este, cum observă Sorin Alexandrescu, un topos recurent în cărțile lui Cioran, căci filosoful e fascinat de această stare afectivă dominată de ambiguitate, cu contururi fluctuante, compusă din plictis, din absența ființei iubite sau a unui principiu spiritual integrator, din nostalgie a ceva nedefinit și propensiune spre un absolut iluzoriu, din *urât* și *dor* deopotrivă: „Operatorul «melancolie» joacă un rol important în gândirea lui Cioran. Am văzut că toți termenii pozitivi situați ca definitorii pentru această gândire se prăbușeau înainte de a putea stabili un univers coerent de semnificație. Melancolia, dimpotrivă, cuibărită în negativ, pare să poată distinge între mai multe *roluri* pe care lui Cioran îi place să le joace, situate toate în *marginalitatea* socială și metafizică, marginalitatea profetului, a ratatului, a exilatului, a scepticului (*le douteur*), rol pe care Cioran și-l atribuie în *La chute dans le temps*”.

Conștiința exilatului este dominată de condiția marginalității, marcată de fluxul afectiv al melancoliei ce transpune elanurile ființei într-un spațiu fluctuant și incert. Simbolic pentru postulatul melancoliei ca mecanism afectiv generator al fapturii și scrisului lui Cioran este, în viziunea lui Sorin Alexandrescu, imaginea unui „om singur în spatele unei ferestre, inactiv, privind, nemișcat, lumea mișcătoare,



alunecoasă, efemeră, de afară”, metaforă exemplară a solitudinii absolute, a situării eului în fața unei alterități agresive, pe care încearcă să o abolească prin irealizare, prin uitare, prin exercițiul dizolvant al privirii. În studiul *Cioran a doua zi după revoluție*, Sorin Alexandrescu conturează condiția de marginal a lui Cioran, din perspectiva individului ce respinge orice instituționalizare, refuzând totodată limitările conceptuale și ideologice ale modernității, căci Cioran e în contratimp cu exigențele veacului său, un secol al tuturor pluralismelor și simulacrelor, căci filosoful are cu siguranță conștiința relativității propriului discurs, oscilând între marginalitate și universalitate, comparația lui Cioran cu Diogene cinicul fiind cu totul întemeiată, căci cei doi sunt ființe ce își refuză orice angajament social, plasându-se în penumbra socialului, chiar dacă Diogene, spre deosebire de Cioran, are și unele gesturi spectaculare („Atât Diogene cât și Cioran trăiesc în acord perfect cu gândirea lor. Cinicii par să ignore ficțiunea, distanța dintre discurs și experiență, între a spune și a face. Ei nu au nimic de reprezentat fiindcă nu vorbesc decât despre sine, nu creează nimic, dacă prin creație se înțelege opera, acest dublu al realității care face vizibil ceea ce realitatea este pe cale să ascundă. Probabil că Diogene n-a scris nimic, Cioran doar aforisme: un mod de a refuza nu doar gândirea sistematică și instrumentală, ci și construcția unui text elaborat”).

Cioran este un antimodern prin definiție, percepend universul modernității ca pe o lume fragmentată, fracturată, cu semne devalorizate, o lume a simulacrelor, a aparențelor fără conținut, în care discursurile, plurale, polisemantice ricoșează unul în celălalt, se divid și se reverberează nedefinit, nu mai pot fi receptate și înțelese la valoarea lor epistemică justă, astfel încât vocația nihilistă a lui Cioran, radicalismul său antimodern provin din rigorile unui program estetic compensatoriu, dintr-o alternativă la carențele realului („La nivelul tuturor temelor reflecției sale și, deopotrivă, la nivelul scriiturii sale, Cioran nu opune unei modernități atât de disprețuite nici o valoare postmodernă, nici o alternativă afirmativă, fondată pe o altă dinamică socială, ci niște valori net antimoderne, inspirat de o eternitate fără transcendență și de o înțelepciune în care credința nu s-a manifestat niciodată”). Configurând un portret credibil al lui Cioran, Sorin Alexandrescu expune, în linii riguroase și subtile, conturul existențial și scriptural al filosofului, dovedind o intuiție nuanțată a operei și biografiei acestuia.

În cartea *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice* (2000) Sorin Alexandrescu reia și nuanțează subiecte, teme și preocupări mai vechi, într-un stil în care detașarea și implicarea se împletesc. De altfel, autorul observă, în prefață: „Mă mângâi cu speranța că articolele strânse în acest volum discută identitatea românească din al treilea punct de vedere,

acceptând un ipse al mentalităților românești postbelice, fără a ignora lipsa unui idem, ba chiar subliniind rupturile noastre interne de identitate, încercând astfel nu numai să nu ascundă ceea ce nu ne place, ci și să discute punctele slabe, precum nepacea cu trecutul și revenirea lui fantomatică, remarcate mai sus, discontinuitățile în timp și spațiu, contradicțiile: o identitate în ruptură”. Problema dublei identități interioare e dominantă aici, căci cartea este și un fel de fascinantă autobiografie spirituală, provocatoare prin teme, fervoarea atitudinii și stil, fiind redată în paginile ei dilemele unui intelectual care trăiește „pe muchia dintre două identități”, pierderea de sine fiind uneori o posibilă eliberare și legitimare identitară. Amplele secțiuni ale cărții – *(Im)posibile globalizări și Rupturi* – relevă caracterul problematic al demersului eseistului, pentru care identitatea națională și cea individuală sunt rezultatul unei reprezentări duale, situate între „aici” și „dincolo”, între „centru” și „margină”, astfel încât diferențele, glisările identitare, inconsecvențele sau faliile sunt ipostaze legitime ale traiectoriilor alterității. În viziunea lui Sorin Alexandrescu, literatura din ultimii ani ai comunismului a reprezentat „o delegare a protestului civil, de către autor, naratorului din proză și vocii lirice din poezie. Autorul, ca cetățean, s-a manifestat rareori politic; naratorul a făcut-o, dar în ficțiune”, concluzia fiind aceea că, până în 1989, cultura de tip elitist a surmontat discursul critic la adresa dogmatismului comunist. Autorul nu are pretenția de a oferi soluții, punând problemele în mod just (condiția exilului, rolul intelectualului în agora, relația dintre centralitate și periferie etc.). Cartea lui Sorin Alexandrescu poate fi privită și ca o pledoarie pentru secularizarea culturii românești, pentru afirmarea valorilor diferenței, acceptarea dialogului și asumarea unei identități, chiar în ruptură. *Mircea Eliade, dinspre Portugalia* (2006) se referă la perioada în care Mircea Eliade a trăit în Portugalia (între anii 1941 și 1945), într-o etapă importantă a biografiei spirituale eliadești. *Lumea incertă a cotidianului* e o carte recentă ce abordează opera unor importanți artiști (Brâncuși, Marcel Iancu, Ștefan Câlția, Ion Grigorescu), scriitori (Mircea Eliade, Ana Blandiana, Dumitru Țepeneag, Mircea Nedelciu), sau oameni de teatru și film (Gavriil Pinte sau Adina Pintilie). Capitolele cărții au titluri sugestive ce sugerează continuitatea unor idei și forme artistice de-a lungul unei istorii declinante (*Mircea Eliade: Noaptea de Sânziene, mai de aproape, Lecția de teatru a Anei Blandiana, Dumitru Țepeneag sau despre textul bine temperat, Mircea Nedelciu: ecou sau răsunset?, De la Ion Grigorescu și Marcel Iancu la Victor Brauner și Ștefan Câlția, Brâncuși sau despre sublim, Memoria ca o scenă, Nu mă atinge-mă: sens și prezență*).

Sorin Alexandrescu este unul dintre cei mai importanți esești și teoreticieni ai literaturii din literatura română postbelică.

Marian Victor BUCIU

Prin(tre) Eliade și Cioran

Sorin Alexandrescu revizitează și revizuieste modernitatea în primul rând ori mai ales prin Eliade și Cioran. În *Privind înapoi, modernitatea*, 1999, secțiunea Eliade include șase texte (de trei ori cât pentru Cioran) de dimensiuni variabile, depășind o sută de pagini. Ar putea da o monografie, cu viață și operă. Se rezumă la aceste fragmente aproape sau chiar de-a dreptul ocazionale. Cât și cum l-a citit nepotul vrednic pe unchiul celebru, fratele mamei sale, fără a face fie și vreo aluzie la înrudirea lor de sânge? (Dar pe aceea de spirit o justifică elogios în totalitate!)¹.

Dialectica fantasticului (din 1969), fixează ideea unității de personalitate lucidă și modestă cu sine a lui Eliade. Ficționarul jonctionează realul și fantasticul, descoperă, pe cât posibil, fața fantast(ic)ă, ascunsă, echivocă, misterioasă a realului (nu a realității). Romanul *Domnișoara Christina*, 1936, dezvăluie un „realism halucinant și magic” (s. S. A.), dar și un lirism ironic, urmărind metamorfoza umană în chip (meta) fizic, sub pretextul destinului erotic singular. Fantasticul este mintal, intelectual, iar de acolo, ca punct de plecare treptat certificat, se confundă cu existența deplină. Una totală, fără falii ori felii, o unică, absolută, (in)existentă. Nu dezambiguizarea, ci mutarea limitelor ambiguității, iată ce se realizează. Eminentă (exceptând hipotextul, calificat parazitar, *Lucașfărușul* lui Eminescu) în coerența ei geometrică, aici, îi apare criticului arhitectura epică, numită tradițional compoziție. Având climaxul în a treia, ultima, întâlnire dintre Egor și Christina. Aproape nici o urmă pe aici de naratologie. Insistența cade asupra personajului dedublat, spectral. Exemplar este cel al (in)existentei Christina, ilustrare umană a ipotezei amfibologice adevărate. Ambiguă începând de la datele biologice. Titlul precizează deja condiția aceasta: nu îi arată doar numele, dar și faptul că este domnișoară, frivolă și fără apartenență de sex, constată criticul. Ceva din metoda naratologică, mult mai activată în cartea masivă despre Faulkner, se aplică tot la personaje, care sunt intricate (Simina „devine chiar Christina”) și dispuse în cercuri concentrice, tot așa precum obiectele. Lectura este mult mai puțin personală, exceptând unele detalii scăpate altora, în *Șarpele*, nuvelele „indiene” *Secretul doctorului Honigberger* (în real la București și doar imaginar în Shambala), *Nopți la Serampore*, impunând prin, azi de toți cunoscută, dialectica sacru-profan, real-ireal: „fantastică este prezența neștiută a Sacrului, camuflată în Profan” (s. S. A.). Ultima nuvelă, considerată mai reușită, are un sfârșit care neagă sacral și profanul evenimentelor. Cu

atenție ajunge reconstituită nuvela *La Țigănci*. Ea este citită ca o premodernă alegorie a trecerii spre moarte, tradiționalistă, chiar etnicistă, în substanța ei populară și religioasă (sacră), într-o viziune modernă, condusă de logica absurdului. Se descoperă totodată „vastitatea orizontului conotativ al textului”, fixarea unui fantastic propriu românesc, senin, vital, liric.

Pe strada Mântuleasa, pe la două și un sfert, două și jumătate, lectură nedată, recunoaște de la început că prin 1969, când scria prefața pentru culegerea *La Țigănci*, dar și când apărea monografia despre Faulkner, nu citise studii de naratologie de Barthes, Greimas, Genette. Nici nu-și numește sursele dobândite. Autorevizuirea critică este recunoscută ca radicală. Criticul devine de la un timp altul, așa cum omul își reînnoiește celule, după cum s-a cercetat, tot la șapte ani. Ora schimbării modului de a citi nu apare la fel de fixă și previzibilă. Autorevizuirea ajunge precizată de câte ori aceasta, de altfel, izbește la lectura lecturii: „între timp, mi-am schimbat nu numai concepțiile teoretice, dar și interpretarea romanului eliadesc”. Îndepărtat de semiotică și chiar de naratologie, de dialectica sacru-profan, vede în M. Eliade „un autor contradictoriu, profund ancorat în vremea sa”, despre care s-a scris, constată cu ironie critică, în monumentale șabloane. Dacă mai admite naratologia, o face precum P. Ricoeur, ca o cale spre hermeneutică. Luându-și lucid seama la felul în care citește în timp, constată că rămân, ca pietrele, textele fascinante, teoriile și metodele trec ca apa. Textul nuvelei de acum ajunge legat fedeleș, aș spune, de contextul istoric pe care-l reprezintă. O revenire la mimesis, la reprezentare, descoperă o nuvelă despre viața în totalitarism, unde contează nu scopul, ci modalitatea de a acționa, una dilematică, teoretic urmărind alegerea între acțiunea intelectuală sau civică. Perspectivă care, să recunoaștem, nu rămâne strict conjuncturală, deși circumscrisă, foarte larg, vieții și conviețuirii în istorie.

În 1987, în volumul *Mircea Eliade e L'Italia*, *Narațiunea contra semnificatului* exemplifică naratologia hermeneutică în siajul lui P. Ricoeur prin nuvela, enigmatic întemeiată, *La umbra unui crin*. Interpretul rămâne prudent cu aplicația metodică. Unitar în totul, cum a constatat, precizează acum că „filosofia lui Eliade, de inspirație fenomenologică, nu se împacă deloc cu semiotica”. Pe care n-o reneagă însă pe deplin: „careul semiozei”, „excesul și neîmplinirea semiotică”, nu sunt îndepărtate de sacral, aici nenumit pentru a nu fi profanizat. Citirea contextuală și nu doar textuală revine. Aici degajă ceea ce numește dezangajarea autorului, nesiguranța sa, opacitatea prin citirea altora, oralitatea stilului.

Două observații generale. Cea dintâi: prozele atestă eludarea misterului, ele „au menirea de a împiedica această revelație (oricum sugerată) (...) de a demonstra cum și de ce această revelație devine

imposibilă”. A doua constată fatalitatea și nostalgia (in)succesului: „Nuvelele lui Eliade povestesc despre insuccese prezente și succese trecute.”

Tot într-un volum apărut în Italia, dar mult mai târziu, în 1998, a publicat *Spre o examinare filosofică a operei lui Mircea Eliade*. Interesul major devine acum legat de teoria și interpretarea sensului. Iar „teoria lui Eliade despre sacru este o teorie a sensului”. Filosofia lui Eliade este apropiată de fenomenologie, în urma unor Husserl și Heidegger. Asemănarea de gândire, de concepte, între Eliade și Heidegger, îi apare criticului „uluitoare”. Iată conceptele lor fundamentale, ființa, la Heidegger, sacrul, la Eliade: „Cele două concepte ar trebui, după mine, să revină mai des în discuțiile despre situația credinței în vremea noastră și despre posibilitatea însăși de a întemeia etica sau o teorie a sensului pe astfel de categorii «slabe» în raport cu vechile dogme.” Adevărul, după Heidegger, aparține celor puternici. Diferența este aceea că „omul laic trăiește în ființare și omul natural în profan, în timp ce poetul trăiește în Ființă, după Heidegger, iar *homo religiosus*, după Eliade, în sacru”. Eliade cere credință într-un adevăr nenumit. Un creștinism slăbit, etic, păstrând diferența dintre sacru și profan, analizează G. Vattimo, citat și el aici.

Eliade preia teoria sacrului de la Rudolf Otto, *numinosul* definit prin „patru criterii: sentimentul din partea omului, de a fi dependent de forțe care îl depășesc; teroarea (*tremendum*) pe care o resimte în fața lor; *mysterium*-ul, sentimentul că se află în prezența a ceva cu totul diferit de el însuși (*das ganz Andere*) și fascinația, seducția exercitată de această diferență.” Sacrul este obiectiv, crede Otto, nu o creație socială, cum consideră Durkheim. Plecând de la Julien Ries, S. Alexandrescu indică trei nivele ale religiosului: istoric, fenomenologic, hermeneutic. Toate existente la Eliade. Istoria esențializată, depășită, eternă este vizată de Eliade, și nu istoria concretă. Iar de la esența istoricității ajunge la esența religiozității. Sacrul apare ca fiind real, profanul ajunge ireal, obiectual. Sacrul, primit „ca *sacer* și *sanctum* totodată”, are o putere supranaturală. Ca la Heidegger, sacrul la Eliade rămâne indefinibil. Omul eliadesc nu devine credincios, el este numai religios, fără a fi nici ateu, nici teist, acest tip uman citește și înțelege, atâta tot. Personajele nu ating adevărul, ceea ce le ilustrează profunda slăbiciune.

Interesul față de E. M. Cioran este mai restrâns și târziu. Cele numai două eseuri despre el, urmând celor șase despre Eliade, sunt ulterioare marii schimbări politice a lumii noastre din 1990.

Portretul gânditorului ca tânăr exilat începe și sfârșește prin precizări metodice, distanțate de operă, de text. S. Alexandrescu a mai avertizat că revede modernitatea prin privirile lui Eliade și Cioran. Nu doar stilul, dar și metoda substituie omul însuși și opera sa, împreună sau, după caz, separat. În cazul lui Cioran,

comentatorul devine atras de omul dezvăluit din ceea ce comunică el tuturor și nu de ceea ce gândește acest autodeclarat *privatdenker*: „mă interesează drama lui Cioran, nu ideile sale”. Relatarea, reportajul interior, nu axiomatizarea unei existențe. Și nu-i este ușor comentatorului să scrie despre Cioran, autocomentatorul. Spre terminarea lucrării sale privitoare la autorul *Căderii în timp*, realizează că este stăpânit de o fatalitate a ideii și a teoriei. „Cioran ar fi primul care să suradă în fața tuturor teoriilor schițate aici.” Ratează astfel într-o măsură întâlnirea subiectului uman, pe care nu l-a cucerit, care nu i s-a supus. În eseu următor, va nota că „*Sujet* în franceză înseamnă atât *subiect* cât și *supus*.” Dar, iată, nu mereu, nu oricum, supus. Ca atare, drama, nu semnificația și nu contemplația. Nu închis, dar deschis mai ales în sine, omul pare aproape vanitos când stă, la cafeneaua *Flore*, lângă Sartre și cei doi nu-și vorbesc. Singuratic (dar *Singuraticul* este un mic roman semnat Ionesco), își supune izolarea prin scris.

Opera lui Cioran îi apare, aidoma celei a lui Eliade, surprinzător de omogenă. Dar diferită, ca dispoziție a spiritului. Disperarea, secretul, utopia, rupturile compun cam totul. Disperarea îl separă pe Cioran de Eliade, nu că acesta n-ar cunoaște-o, dar pentru că ar camufla-o în încredere. Nici secretul comun nu este același, cum și utopiile ori rupturile rămân particulare. Cioran pare mai dintr-o bucată, nu un om sigilat de ambiguitate ca Eliade. Totuși, Cioran îl determină pe comentatorul său de acum să-l găsească și apoi să-l uite, să-i alunece și să-l atragă în contradicție. Începe prin a afirma peremptoriu că „Cioran nu are biografie”, iar pe parcurs, ispitit și de demonul teoriei, constată că „o lectură «biografică» a scrierilor lui Cioran este într-adevăr legitimă”. Cu ori fără ghilimele, o câtime de biografic intră mereu în text. Melancolia, depresivitatea, morbiditatea ori conștiința întoarcerii în spațiul singular al morții există deopotrivă, mereu, în scrisul și trăirea sa.

Dacă Eliade ar substitui înșelător politicul cu religiosul (dar nu s-a spus despre ideologiile totalitare că sunt religii politice?), Cioran, rupt de miopia care nu l-a părăsit pe Eliade, lucid, autoscopic, n-a făcut o înlocuire, ci o excludere, opunând „ascetismul” (ghilimele pe care eu le pun sunt, cred, necesare) politicii. Și-a apropiat și apropiat un destin, el, cel care l-a numit „om fără destin” pe Eliade, pentru că s-a refugiat de politic în știința neutră, dezangajată ori angajată numai față de ea însăși. El, Cioran, trăiește în doi timp: unul de angajare, altul de dezangajare. Un articol al lui Cioran, *Înșelarea prin acțiune*, i se pare pasagerului cioranolog un testament politic. Înțelege utopia de a schimba istoria. Un negativist singular ar fi fost el în 1937, crede S. Alexandrescu, deși mai era, nu mai puțin singular, și E. Ionescu, semnatarul clarului *Nu*. În restul vieții și al scrisului, Ionesco s-a străduit să afirme, Cioran s-a chinuit să nege. Între altele și,

ceea ce reține aici Alexandrescu, românescul. România nu atinge idealul lui Cioran, dar idealul lui Eliade, da, fără ca acesta să planetarizeze ori să împământenească țara natală pretutindeni. S. Alexandrescu află prin Cioran că „drama exilatului nu este totuși o fundătură”. Exilat dintr-un spațiu și dintr-o limbă, diminuându-i-se identitatea, surghiunitul descoperă un *refugiu în universal*. Paralela se schimbă pe parcurs, Eliade nu mai este confruntat cu Cioran, dar cu Ionescu. „Optând amândoi pentru categorii nonistorice – sacral (Eliade) și derizoriu (Ionescu) – ei găsesc, indirect, universalul dezrădăcinatului.”

Celălalt text, *Cioran a doua zi după revoluție*, din 1993, a apărut într-o carte în franceză la Amsterdam. Drama lui Cioran este redusă la o singură expresie, una de ruptură: „ruptura cu sinele”. Revoluția nu i-o întrerupe, ea intrând, aidoma progresului ori utopiei, pentru totdeauna în zona rizibilului. S-ar deduce că Cioran este un *antipolitic*, de aceea drama lui continuă. S. Alexandrescu găsește la filosoful german Peter Sloterdijk, între altele autorul *Criticii rațiunii cinice* (1983), un cuvânt apt să-l fixeze: *kunism*, o formă de cinism. Iată diferența termenilor: „Cinismul subliniază mijloacele de care dispune puterea, kunismul contestă sensul ultim, scopurile acestei puteri.” Iar acum personalizarea lor: „Deosebindu-se mult de Diogene, kunicul modern Cioran nu mai participă la o cultură comună cu Puterea.” Autorului care întoarce capul spre modernitatea străbătută, cum face Orfeu cu Euridice, Cioran îi apare drept un antimodern „inspirat de o eternitate fără transcendență și de o înțelepciune în care credința nu s-a manifestat niciodată”. Antimetafizic și deplin suspicios, antimodernul Cioran apare deopotrivă – în altă parte și pentru S. Alexandrescu – în tipologia unui postmodern. Unul care, fiind antipolitic, a trăit deja *post-politicul* tocmai prin „ruptura cu sinele”, drama care îi conservă esența existenței.

¹ Secret și lucid, timid și nesentimental, refuzând să-și destăinuie credința sau necredința în Dumnezeu, trăind în exil coșmarul de a fi primit în triumf la Gara de Nord din București, iată cum îl prezintă pe Eliade într-un interviu: „*Mircea Eliade ajută pe toată lumea, în spirit creștin*”, interviu realizat de Marina Spalas, în *Luceafărul*, nr. 27, 7 decembrie 1994. (Im) personal, cu excepția faptului că-i transcrie numele de botez și-l leagă adânc de un „noi” cu centrul vidat de el, cel care a edificat „o filozofie a Centrului”, dar și, în fine, exegetic, iată cum este necrologul intitulat *Prăbușirea Centrului* (în revista din exil-diaspora *Limite*, noiembrie 1986), unde apare un Eliade aidoma personajelor sale („Mircea era simultan mit și realitate”).

Iulian BĂICUȘ

In Honorem

Profesorul Sorin Alexandrescu, nepotul de soră al savantului româno-american Mircea Eliade, s-a născut în București și a copilărit pe strada Mîntuleasa, cea care i-a inspirat lui Eliade subiectul uneia dintre povestirile sale fantastice cele mai cunoscute. Relația sa de prietenie cu unchiul său care avea să înceapă doar după ajungerea sa la Paris și după ce va lua calea exilului, se reflectă în întreaga sa operă, atît în eseurile dintre care o bună parte au fost reluate în antologia *Privind înapoi, modernitatea*¹, cît și în monografia critică a anilor portughezi, în ultima sa carte, publicată la editura Humanitas, *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*.

După ce a făcut parte din Cercul de Poetică și Stilistică al Facultății de Litere, alături de alți colegi de generație, Toma Pavel, Matei Călinescu, Sanda Golopenția et comp. care aveau să ajungă celebri, din această perioadă datează și analizele stilistice publicate în volum alături de Ion Rotaru, care aveau să atingă o vogă extraordinară abia după rămînerea autorului la Amsterdam, în Olanda, după ce va urma un doctorat în Franța cu celebru semiotician A.J. Greimas, va scrie și va publica atît cărți cît și articole în limbile franceză, engleză sau olandeză. Sorin Alexandrescu a lucrat la Universitatea din Amsterdam, pînă în momentul pensionării și revenirii în țară.

Puțină lume știe, de pildă, că imediat după incendiul BCU domnia sa s-a alăturat unui grup de intelectuali sau de profesori universitari de la noi care au solicitat marilor biblioteci ale lumii să o ajute pe sora lor distrusă de tancuri în unul din cele mai urâte bibliociduri din istoria noastră recentă. În anii '90 Sorin Alexandrescu va coordona o campanie europeană de colectare de cărți sau donații în bani pentru Biblioteca Centrală Universitară din București, fosta Bibliotecă a Fundațiilor Regale, cea în care studiase generația lui Noica, Cioran sau Mircea Eliade, reușind astfel să sensibilizeze marile universități sau biblioteci europene ca să ne ajute la refacerea clădirii, dar și a fondului de carte, BCU a devenit azi una din cele mai moderne biblioteci din Estul Europei.

Aici se va alătura grupului de consilieri ai președintelui Emil Constantinescu și va lucra în echipa acestuia la Cotroceni, va ține cursuri la mai multe universități din România, inclusiv la București, la Facultatea de Litere sau la cea de Filozofie, personal am participat la cîteva serii de prelegeri despre Paul Ricoeur, Jacques Derrida sau Michel Foucault, și va deschide și conduce un centru de cercetare avansată, C.E.S.I., la care funcționează chiar în momentul acesta.

Cînd eram student la Litere am întîlnit mulți

profesori despre care pot spune că mi-au schimbat destinul iar profesorul Sorin Alexandrescu s-a numărat printre ei. Prima mea întâlnire cu domnia sa a fost prin intermediul unor cursuri facultative, pe teme ca deconstrucția lui Jacques Derrida și hermeneutica lui Paul Ricoeur, la care au participat și colegile mele mai mari, Simona Sora, care a devenit cronicar literar la revista *Dilema* și apoi la *Dileme veche*, Andreea Deciu, care a devenit profesor în SUA, publicând mai multe volume despre Ricoeur sau Romanița Constantinescu, cea care este profesor invitat la o universitate din Germania. Apoi așa cum am subliniat mai sus ar trebui să amintim Centrul European pentru Studiul Imaginii, CESI, cel pe care cu entuziasm l-a creat la Facultatea de Litere un soi de think tank care a dat mai multe generații de masteranzi și doctoranzi și a organizat mai multe conferințe, la care am participat întotdeauna cu plăcere și entuziasm.

Multe dintre ideile mele au fost influențate de cercetările domnului profesor Sorin Alexandrescu. Când predam Junimea în cursul de Marii clasici le povesteam studenților de la Facultatea de Litere că cei mai semnificativi teoreticieni ai Junimii în opinia mea sunt Tudor Vianu din capitolul inclus în *Istoria literaturii române moderne*², prescurtat ILRM, și Sorin Alexandrescu, cu un studiu semiotic, inclus în volumul *Privind înapoi, modernitatea*, intitulat *Junimea - discurs politic și discurs cultural*, pornind de modelele din sociologia formelor simbolice a lui Pierre Bourdieu sau de Wissenssoziologie, fundată de Karl Mannheim, adăugând un pic de semiotică greimasiană, tabloul obținut fiind unul din cele mai exacte de la Tudor Vianu încoace, mai exact mă refer la capitolul consacrat descrierii Junimii din Istoria literaturii române moderne, scrisă în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu.

Portretul la minut al *Junimii* lui Titu Maiorescu iese din schemele clasice și devine un discurs despre putere și exercitarea ei, în sîajul teoriilor foucauldienne, dar cele cîteva cercuri ale Junimii, în care strălucesc tehnocrații, gulerele albe cu doctorate în Occident și junimiștii mărunți, caracuda, vorbesc despre modul în care discursul ideologic se poate îngemăna cu cel cultural, fiind poate cel mai interesant discurs produs vreodată la noi pe această temă extrem de delicată Dacă analizăm capitolul de trăsături ale Junimii din Istoria literaturii române moderne. De asemenea nu putem studia acest curent literar dacă nu citim sau cităm memoriile de la Junimea ale lui Iacob Negruzzi sau G. Panu, primul notează cu acuratețe în vreme ce al doilea nu este chiar autentic, cîteodată scrie din auzite și povestește ședințe ale cenaclului la care nici nu a asistat, cum ar fi cea a lecturii nuvelei lui Mihai Eminescu, Sărmanul Dionis.

Teza de doctorat despre William Faulkner

Nu ar trebui să ne mire că profesorul Sorin Alexandrescu și-a dedicat primii ani ai carierei cercetării operei acestui mare scriitor realist american. S. Alexandrescu a debutat în volum în anul 1969 cu o foarte solidă monografie *William Faulkner*³, care pornea de la teza domniei sale de doctorat, un monument al criticii literare sau studiilor americane de la noi, peste care nimeni din cei care studiază opera marelui scriitor american, laureat al premiului Nobel pentru literatură nu va putea sări. Cercetarea absolut exhaustivă rezumă receptarea autorului, din anii 30 pînă la momentul scrierii ei, atît în S.U.A. cît și peste Ocean, fiind cunoscut bine explicat de autorul monografiei faptul că statura atinsă de William Faulkner se datora mai mult modului în care opera acestuia fusese receptată la Paris decît gustului propriilor cititori din Statele Unite. Un volum în care domnia sa aplică multe din cunoștințele de stilistică publicate se numea *Analize stilistice și literare*⁴, la care a colaborat cu Ion Rotaru, acesta a fost interzis iar Ion Rotaru și-a publicat studiile într-un volum individual, dar textele lui Sorin Alexandrescu erau cele care contau cu adevărat.

Un moment mai mult decît semnificativ al receptării lui William Faulkner este cel al monografiei lui Cleanth Brooks, unul din reprezentanții Școlii Americane de Critică intitulată New Criticism, citată de mai multe ori în text. Singurele studii care ar putea prelungi aceste capitole ale evoluției exegezei faulkneriene pînă în zilele noastre sunt cele ale lui Mircea Mihăieș, un bun eseist și un americanist de talent care a preluat iată, de curînd, ștafeta cercetării operei lui William Faulkner și să aducă bibliografia exegezei sale europene sau americane la zi. Nu aș dori să uit aici o a treia monografie, de data aceasta opera în limba engleză a unei angliste, Anca Peiu⁵, *Faulkneriana: Back to (and Beyond) Yoknapatwpha*, peste care nu am reușit să dau pînă azi.

Din cîte se pare se pare că autorul pregătește acest volum de cîteva ani, mărturie stau seriile de articole publicate în avanpremieră în diverse ziare sau reviste culturale. În această tradiție a studiilor faulkneriene, contextualizată pe parcursul a vreo patru decenii, perioada putînd fi la rîndul ei divizată în trei etape intermediare, autorul monografiei va lăsa frâu liber pasiunii pentru structuralism, cu care cartea era contemporană, ca un veritabil taxonom, va crea pentru opera lui William Faulkner un sistem de categorii foarte precise, fie pornind de la criterii ținînd de naratologie, acolo unde găsește în literatura de specialitate lucruri relevante S. Alexandrescu are tendința să le inventeze de unul singur, textul demonstrației este întrerupt de tabele și de scheme grafice, cu săgeți, obicei pe care autorul l-a păstrat chiar în eseurile despre exilul lui

Emil Cioran sau proza lui Mircea Nedelciu, și pe care îl poți descoperi cu ușurință în studiile unor naratologi ca Wayne C. Booth sau Jaap Lintvelt, de altfel structura cărții impune atenția, capitolele prime vor epuiza exegeza faulkneriană și partea biografică, în vreme ce următoarele două capitole vor trasa granițele geografiei faulkneriene, punctul de reper ales fiind Yoknapatawpha, cuvânt indian ales de autorul american pentru a desemna imensul teritoriu ficțional construit chiar de el. Se pare că ideea i-ar fi venit prin intermediul unui vis în care primise o scrisoare care purta un timbru emis de poșta din Yoknapatawpha.

De fapt, este vorba de un soi de *Comedie umană*, transplantată peste Ocean, dezvoltată în nuvele, romane sau povestiri, dar, în care William Faulkner nu va face decât să exploreze uriașul bagaj de mituri, legende sau povești pe care le auzise din copilărie, construind un fabulos univers narativ, dar toate tipurile sale, constată S. Alexandrescu pot fi reduse la șapte arhetipuri, numerotate alfabetic, de la litera A la H, *adică la Indianul Chickasaw, Aristocratul, Albul sărac, Omul de afaceri, Negrul, Yankeul, Intelectualul și Metisul*. Ei alcătuiesc o tipologie foarte personalizată a personajelor, evident există și tipuri hibride dar acestea nu sunt chiar așa de atractive pentru criticul structuralist.

Capitolul al patrulea al monografiei, intitulat *Poetul tragic*, conține un omagiu indirect adus lui Mircea Eliade, tragicul fiind examinat pe trei paliere diferite, cel arhaic, în care este amintită dualitatea dialecticii eliadiene a sacrului și profanului, cel grecesc, pornind de la un model structuralist celebru, cel al lui Claude Lévy-Strauss, autorul *Antropologiei structurale*, și cel biblic, creștin, în care valorile puritane, protestante sunt identificate cu cea mai mare atenție, de fapt în aceste trei serii de teorii Sorin Alexandrescu intră în pielea cercetătorului de arhetipuri, cea a practicianului de mitocritică, arhetipologie sau mitodologie, fiind un pionier al domeniului, dacă ne gândim că eseul lui Gilbert Durand, intitulat *Structurile antropologice ale imaginarului* a apărut abia în 1979, *adică zece ani mai târziu*.

Ca să prelungesc puțin discuția despre relația lui Mircea Eliade cu Faulkner aș spune doar că după ce va citi romanul acestuia *Zgomotul și furia* într-o traducere franceză savantul va rămâne puțin descumpănit declarând în câteva rânduri din Jurnalul său că el însuși practicasă în tinerețe în romane asemenea tehnici narative, prelungind the stream of consciousness în zona literaturii moderne, și că romanul nu i se părea deloc original. Dorința lui S. Alexandrescu de a studia universul acesta simbolic al ficționarului Faulkner vine oarecum în răspăr cu opinia unchiului, de altfel acesta nu și-a ascuns tristețea pentru că nepotul său nu i-a urmat traseul și a ales să studieze Lingvistica, Stilistica și Semiotica în locul Istoriei religiilor de care M. Eliade

se ocupase cea mai mare parte a vieții sale.

Ultimele trei capitole ale monografiei consacrate lui William Faulkner vizează partea de tehnici și procedee narative propriu-zise, în ele S. Alexandrescu va studia tehnica povestirii, modul în care autorul va aborda, va relata, sau își va organiza momentul epic, urmărind diverse categorii cum ar fi limitele observației directe, trecerile între două perspective narative diferite, aproximarea, comunicarea plus comentariu, raporturile dintre planul subiectiv și cel obiectiv, dintre real și fantastic, tehnica „fundu”, modul în care era utilizat și rolul jucat de limbaj, organizarea în simultaneitate sau în succesiune. Un rol important l-a jucat aici experiența de stilistician câpătată după frecventarea Cercului de Poetică și Stilistică, cei trei coordonatori fiind Mihai Pop, Al. Rosetti și T. Vianu.

Din punctul de vedere al cititorului comun acesta pare să fie chiar partea cea mai aridă, cea mai tehnică a cărții, cea care se adresează exclusiv specialiștilor, dar care poate oferi mari surprize de analiză și de exegeză celor care se adîncesc în lectura ei, căci aidoma unor muște fosile închise în chihlimbar, anumite fragmente din diverse povestiri sau părți ale unor capitole din cele mai importante romane sau povestiri, *Absalom, Absalom!*, *Lumină de august*, *Orașul*, *Casa cu coloane*, *Colina*, *Cămunul*, *Faunul de marmură*, *Nechemat în țărîină*, *Gambitul calului*, *Neînvișii*, *Palmierii sălbatici*, *Receviem pentru o călugăriță*, *Pogoară-te*, *Moise!*, *Sanctuar*, *Sartoris*, *Ursul*, *Zgomotul și furia*, unele dintre acestea fiind traduse în limba română ceva mai târziu, în momentul scrierii acestui text William Faulkner fiind tradus aproape integral în românește. De un

foarte real folos se dovedesc atît indexul cît și bogata rețea de anexe, fără de care cartea nu s-ar fi putut citi cu siguranță. Un coleg romanist de la o universitate maghiară se plîngea că, în general, cărțile criticilor literari din România sunt lipsite de indexul de nume final, și din acest motiv, aproape că devin chiar impracticabile, nu-s de nici un folos cercetătorilor fenomenului literar iar monografia lui Sorin Alexandrescu încalcă această tradiție, nefiind deloc dragă seriei destul de lungi de critici impresionisti autohtoni.

Monografia William Faulkner rămâne un adevărat arc peste timp, un exemplu de teză de doctorat, un veritabil monument de erudiție și o construcție intelectuală de sine stătătoare și, în ciuda caracterului ei structuralist sau poate tocmai datorită acestei extreme limpezimi a demonstrației, caracteristică mai mult unui tratat de logică decît unei mostre ce aparține domeniului studiilor literare, va rămîne un studiu clasic și își va păstra prospețimea demonstrației multă vreme de-acum încolo. Nu este de mirare că volumul a fost tradus în limbile franceză și engleză.

Viziunea lui Sorin Alexandrescu a fost completată și up-datată recent de cea a monografiei lui Mircea

Mihăieș⁶, din *Ce rămâne, William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha*, care, în ciuda stilului destul de lejer și eseistic al autorului, care recurge la trucuri ale postmodernismului sau lecturii deconstructiviste pentru a-și seduce cititorii, dată fiind adversitatea acestora declarată pentru literatura lui William Faulkner, unul din cei mai comentați dar și din cei mai puțin citați autori din literatura universală, cartea fiind organizată cronologic, de la cartea sa de debut, din 1926, *Plata soldatului*, la ultimii ani de viață, la romanul *The Reivers*, publicat chiar în anul 1962, după ce autorul primise prestigiosul premiu Nobel pentru literatură iar primele monografii importante începuseră să apară.

Cred că William Faulkner e un autor norocos și mă bucur de existența celor două studii, mai ales că romanele și povestirile lui au constituit adesea delicioase lecturi pentru mine din adolescență până la maturitate și sper că și spre bătrânețe. William Faulkner este, fără nici un dubiu, unul din cei mai importanți prozatori ai literaturii universale din secolul trecut, căruia i-au fost consacrate deja numeroase studii critice, chiar în limba română există azi două monografii, una scrisă în anii 60 de Sorin Alexandrescu, tributară spiritului triumfător al structuralismului, care domina piața ideilor literare, care vine, vine, vine, calcă totul în picioare, vorba poetului, și cealaltă ceva mai nouă, a lui Mircea Mihăieș, americanist de profesie dar mai apropiat de zona deconstrucției deriddeane și de post-structuralism, când vine vorba de monografii ale operei unui scriitor atât de complex, căci William Faulkner, un autor al Sudului american, este un soi de Honoré de Balzac iar în majoritatea romanelor, poeziilor, pieselor de teatru, povestirilor sau nuvelor sale s-a chinuit să redea acest ținut mitic american, inventînd un spațiu ficțional după denumirea unui timbru pe care l-a visat, emis de Poșta Yoknapatawpha. Numele acesta are evidente rezonanțe indiene. Iar harta acestui ținut ficțional pe care a desenat-o el însuși o va adăuga la sfîrșitul romanului *Absalom, Absalom!*

Pare ciudat, dar voga literară nu și-a căpătat-o în Statele Unite, unde va publica două romane, *Plata soldatului* și *Țânțarii*, susținut fiind de un foarte bun prozator de proză scurtă, Sherwood Anderson, ci la Paris, după ce va semna un contract de exclusivitate cu editura franceză Gallimard, care l-a adus în centrul atenției, romanul care l-a propulsat pe firmament fiind *Zgomotul și furia*, în traducere franceză *Le bruit et le fureur*, în care preluând de la James Joyce celebrul procedeu al fluxului conștiinței, autorul va intra se va situa în avangarda romanului, fiind lăudat printre alții de foarte mulți critici literari sau filosofi francezi, de pildă Jean-Paul Sartre declara deschis că a fost puternic marcat de lectura acestui roman, pe care îl considera unul din izvoarele studiilor proprii despre existențialism.

Într-unul dintre capitolele cărții pătrundem în mintea lui Benjamin Compson, un tînăr de doar 33 de

ani, poreclit Benji, care este retardat mintal, dar în acest capitol vocile narative se amestecă, nici nu-ți poți da seama cine este persoana aceasta narativă, perspectiva fiind una absolut schizoidă. Criticii literari americani nu au rămas nici ei indiferenți la universul acesta faulknerian, mai ales cei din zona Noii Critici, printre cei care și-au declarat entuziasmul necondiționat figurau și Cleanth Brooks sau Michael Millgate. Acest entuziasm l-a condus spre obținerea celui mai important premiu literar din carieră, Premiul Nobel pentru literatură, în anul 1949, o recunoaștere a universalității operei sale.

Nu-mi amintesc exact care a fost primul roman al lui William Faulkner cu care mi-am început lecturile faulkneriene, cred că este vorba de trilogia în care autorul urmărește creșterea și descreșterea clanului Snopes, este vorba despre cele trei romane traduse în limba română de Eugen Barbu și Andrei Ion Deleanu, *Cătușul*, *Casa cu coloane*, în acest titlu este și o reminiscență a unui alt titlu celebru din literatura americană, *Casa cu șapte frontoane* a lui Nathaniel Hawthorne, și *Orașul*, un puternic filon realist străbate toate aceste volume stabilind cadrul sau granițele unei lumi ficționale, cea centrată în jurul familiei Snopes, dînd literaturii americane o importantă trilogie narativă, volumele apărînd în ordine în anii 1940, 1957, 1959, deși sumarul cărții fusese conceput în anul 1925. Primul volum este centrat în jurul lui Ab Snopes, un erou care va fonda acest clan, cu un portret prezentat ceva mai amănunțit într-un alt roman, *Neînfrîntii*, din care ne mai sunt descrise Moșia Franțuzului sau orașul Jefferson, iar în *Casa cu coloane* personajul este Flem Snopes, care va fi distrus în finalul trilogiei de rudele sale, Linda Snopes sau Mink Snopes.

Ulterior aveam să călătoresc și prin alte zone ale ținutului acesta imaginar, există și un critic român, Radu Lupan, distins americanist care le-a parcurs per pedes apostolorum, prin Sudul american, și anume prin orașul Jefferson din Lumină de august, una din capodoperele faulkneriene, unde era să mă îndrăgostesc de eroina principală, Lena Grove, am admirat mai apoi aristocrația americană sudistă din *Sartoris*, sau *Steaguri în țărână*, cum avea să se numească textul romanului final, am făcut un popas în *O parabolă*, un roman pentru care a fost recompensat cu un premiu Pulitzer, din cele două obținute în carieră, un roman de război din primul Război Mondial, în care eroul principal este caporalul Stephan, un general american care comandă o armată de 3000 de soldați americani, un roman cu foarte multe simboluri religioase, dar mi-am mai petrecut ceva timp în lumea ficțională creată de William Faulkner citind povestirea care dă titlul volumului *Ursul*, în care asistăm la scenariul tipic al ceremonialului inițierii unui adolescent care este fascinat de șamanul San Fathers, și de obiceiurile indienilor din tribul Chickasaw, și care a fost comparat de N. Manolescu cu *Ochi de urs*,

nuvela lui Mihail Sadoveanu, deși cele două sunt, totuși, foarte diferite ca tematică. Printre romanele lui William Faulkner care mi-au mai plăcut se numără și *Faunul de marmură*, *Pogoară-te*, *Moise!*, *Nechemat în țărână*, *Gambitul calului*, dar și piesa de teatru *Recviem pentru o călugăriță*.

Nici povestirile sau nuvele lui William Faulkner nu-s chiar de lepădat, mă refer la cele din volumele *Un trandafir pentru Emily*, Nuvelele regăsite sau cele din volumul *Ursul*, și la volumul de povestiri *Absalom! Absalom!*, unele din acestea fiind niște mici bijuterii ale prozei scurte americane, putând intra însă în orice antologie a acestui tip de proză din lume. Mircea Eliade avea și el să reia lecturile din William Faulkner în epoca de maturitate comparând volumul *Zgomotul și furia* cu romanele lui de tinerețe, deși în acel roman apare Benji, un personaj unic nu numai în literatura americană ci și în cea universală.

Despre Mircea Eliade

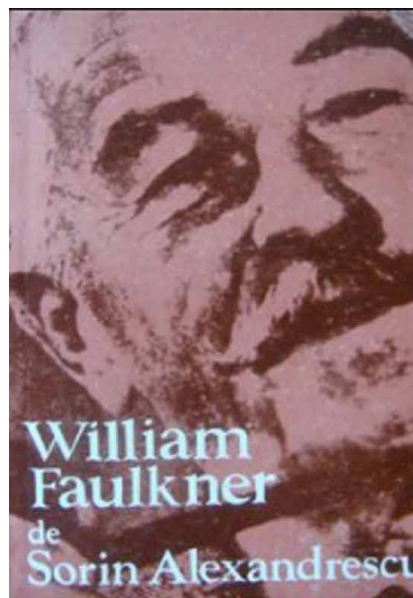
Două dintre romanele de tinerețe cele mai controversate ale lui Mircea Eliade rămân textele destul de schematic ale *Huliganilor* și *Întoarcerii din rai*. Sorin Alexandrescu le considera un semnal important al schimbării prin care trecea societatea românească în anii 30: „Vorbind despre huliganii săi, îi definește prin pasiunea pe care o au de a dezbate idei, a trăi și chiar a muri pentru ele. Huliganii lui Eliade nu sînt niște brute agresive, eventual antisemite. Imoralismul lor nu vine (atît) din acțiunile lor sociale, ci (mai degrabă) din atitudinile pe care le au în viața personală, și din luările de poziție în dezbateri”. Mircea Eliade într-un eseu preluase termenul de romane de idei de la Aldous Huxley și se întreba, într-un mic eseu, dacă pot exista romane lipsite de idei, ajungând la concluzia că acestea de fapt nu prea există.

Sorin Alexandrescu citează mai apoi un comentariu al Monicăi Lovinescu care nu considera că imoralismul eroilor săi ar descinde direct din eroii cărților lui André Gide căci Mircea Eliade însuși își plasa eroii în interviul acordat lui Claude-Henri Roquet într-o serie care începea cu cîteva personaje din Renaștere, și ar putea continua cu intelectualii problematizanti din romanele lui Aldous Huxley, cu anarhiștii lui Fiodor Dostoievski sau cu noocrații din dramele lui Camil Petrescu. Sorin Alexandrescu consideră, de asemenea, că revolta etică a lui Mircea Eliade este un fenomen perfect compatibil cu imoralismul filosofiei lui Friedrich Nietzsche. Pentru că acest studiu nu-și propune să studieze tipurile de influențe nefiind un studiu de comparatism literar am putea folosi, împrumutînd-o din ecologie, relația de simbioză. André Gide și Mircea Eliade trăiesc într-o simbioză aproape perfectă, textele ultimului preiau, întotdeauna într-un mod creator, motivele și materia gidiană iar acuzația de

imitație servilă a celebrului scriitor francez formulată de G. Călinescu devine, în acest caz, nefondată.

Așa cum am menționat deja domnul profesor Sorin Alexandrescu a debutat în grupul de studenți strânși în jurul lui Tudor Vianu care organizase le Litere un cerc de stilistică, alături de Mihai Zamfir, Mihaela Mancaș sau Liliana Ruxăndoiu, apoi după plecarea din țară a devenit discipol al lui Greimas, un faimos semiotician european. De la structuralism nepotul lui Mircea Eliade ajunge la semiotică și la literary theory, șansă unică pentru că se putea ocupa chiar cu analiza povestirilor scrise de unchiul său, care anunțase de cîteva ori studii teoretice aprofundate pe tema fantasticului dar nu am cunoștință ca Distrugerea fantasticului sau un alt studiu, pe care ar fi trebuit să-l prezinte la o reuniune despre fantastic ce urma să aibă loc la Cérisy ar fi fost terminate. Oricum în epoca interbelică interesul pentru fantastic era destul de ridicat, dacă nu ar trebui să cităm decât un singur studiu al lui Ion Biberi, *Dialectica fantasticului*, evident studiul lui Sorin Alexandrescu despre proza lui Mircea Eliade nu face decât să reia titlul acestui studiu mai vechi. Sunt nevoit să subscriu la părerea lui Mircea Eliade și să declar povestirea aceasta mica lui capodoperă literară una din nuvelele arhetipale ale întregii literaturi române din toate timpurile. În construcția ei nimic, niciun element nu este inutil, e perfectă ca o fugă de Bach, ca să preiau comparația cu muzica clasică pe care o făcea Virgil Ierunca în numărul consacrat lui Mircea Eliade din *Cahiers de L'Herne*.

În anii săi olandezi S. Alexandrescu a publicat mai multe studii despre literatura română, așa cum spuneam, un eseu despre *Dialectica fantasticului*, tradus în *Privind înapoi, modernitatea*, titlul acesta relua printr-un intertext titlul unui alt eseu publicat în Revista Fundațiilor Regale de Ion Biberi în perioada interbelică, despre povestirile fantastice ale lui Mircea



Eliade, apoi Pe strada Mîntuleasa, pe la două și un sfert, două și jumătate, Spre o examinare filosofică a operei lui Mircea Eliade, Narațiunea contra semnificativului, și cele mai autobiografice texte, un interviu, intitulat „Mircea Eliade ajută pe toată lumea în spirit creștin” și un fantastic necrolog al savantului, Prăbușirea Centrului

În anul 2002 cînd profesorul S. Alexandrescu a fost sărbătorit printr-un colocviu organizat de Facultatea de Litere a Universității Tomis din Constanța, acesta a citit un text în care povestea un vis din copilărie, în care eroul principal era chiar Mircea Eliade, unchiul pe care îl va cunoaște abia după ce va trece de granița dintre adolescență și maturitate, adică la exact 31 de ani și care va avea un rol paideic în biografia sa spirituală, după cum va declara în interviul acordat Marinei Spalas și publicat în 1994 în revista Luceafărul.

În toate aceste texte semioticianul și fostul structuralist, care aidoma lui Toma Pavel, migrase între timp odată cu Occidentul spre post-structuralism, va mixa analiza literară cu evocarea personalității unchiului său, dar opera cea mai completă, un omagiu indirect adus personalității lui Mircea Eliade va fi cartea *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*, în care un punct median al existenței sale, experiența de atașat cultural la Legația Română din Lisabona, este studiat meticulos, în urma unei înțelegeri cu Florin Țurcanu, istoricul care recuperase Jurnalul portughez din Fondul Mircea Eliade al Bibliotecii Universității din Chicago și cu Mihai Zamfir, nimeni altul decît traducătorul în limba română al articolelor publicate de M. Eliade în limba portugheză în revista *Acção*.

Monografiile lui Mircea Eliade cei mai importanți s-au ocupat deja de întreaga lui biografie mă refer la Linscott Ricketts sau la Florin Țurcanu, dar nu exista un asemenea studiu care să se rezume doar la cîțiva ani, mai ales că detaliile din *Jurnalul portughez*, atît prin dimensiunea lor biografică cît și prin cea politică, S. Alexandrescu face trimiteri permanente și disocieri și dezleagă multe mistere din jurul relației dintre Mircea Eliade și liderii politici ai epocii, domnia sa declară că nu a dorit să scrie un companion book pentru o ediție în două volume, *Jurnalul portughez și alte scrieri*⁷, editată la Humanitas, unde a mai apărut și monografia sau biografia lui Mircea Eliade scrisă de Florin Țurcanu, *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, incluzînd aici și diverse memorii diplomatice pe care le trimitea în țară, unul viza chiar viața privată a fostului rege Carol al doilea care ceruse azil politic aici, de altfel va muri în vila lui de la Estoril, iar osemintele lui au rămas în cripta regilor portughezi, pînă la repatrierea lor definitivă în anul 2003 cînd a fost reînhumat în Mănăstirea Curtea de Argeș, unde se odihneau și regele Carol I și regele Ferdinand.

În eseu critic intitulat *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*⁸, asistăm la un structuralism împlînzit,

singurul tabel din text fiind cel în care sunt trecute în revistă cele zece nivele ale autobiograficului din opera lui Mircea Eliade, care răsună în canon cu tabelul similar din opera unui talentat naratolog francez, Phillipe Lejeune care a scris studiul *Pactul autobiograficului*, dar sunt și destul digresiuni inserate în notele de subsol, pornind de la distincțiile absolut, cu precizarea că textele însele ale studiilor lui S. Alexandrescu despre Eliade pot fi încadrate pe unul din aceste zece nivele.

Nu aş vrea să insist, am făcut-o cu un alt prilej în volumul meu, *Mircea Eliade, literator și metodolog*⁹, aş dori doar să exemplific printr-un singur detaliu care ține de amintire din istoria secretă a familiei Eliade, faptul că, la un moment dat, Sorin Alexandrescu povestește un amănunt ascuns din biografia savantului, se pare că acesta i-ar fi cerut, în virtutea unei teorii absurde asupra primatului creației asupra procreației, expusă în romanul *Nuntă în cer*, primei sale soții, Nina Mareș, căsătorită Eliade, să facă un raclaj clandestin care i-ar fi produs, de fapt, un cancer ovarian de la care i s-a tras chiar moartea. Autorul cărții va compara sacrificiul Ninei Mareș cu cel al soției din legenda *Meșterului Manole*, Ana, susținînd ideea că opera lui Mircea Eliade se va ridica pe temeiul dat de acest sacrificiu. Evident, este un text cu un caracter polemic manifest la adresa unei alte cărți celebre, care a produs o vie emoție și la noi, studiul Alexandrei Laignel-Lavastine¹⁰, *Cioran, Eliade, Ionesco, Uitarea istoriei*, tradus în românește de Irina Mavrodin.

Dacă în *Paradoxul român* autorul se lăsa în brațele sirenelor istoriei încercînd ceea ce mai făcuse în cazul Junimii, despre care am vorbit mai sus, nu revenim aici. Tot un eseu care a provocat o reacție, de data aceasta fiind vorba de un răspuns, cam neconvîgător, în capitolul din *Istoria critică* ce i-a fost consacrat parcă special pentru a marca această ieșire polemică, de criticul Nicolae Manolescu, este mai veche, formulată între alții și de Monica Spiridon, și anume că în vreme ce Doricul și Ionicul au un contur naratologic foarte clar Corinticul definește doar un anume tip de scriitură, care nu poate fi supus unei scheme sau unui pattern tipologic. Astfel, romanele interbelice și contemporane nu pot fi concepute în afara fie a coexistenței dintre doric și corintic, dacă ne referim la perspectiva auctorială, fie la cea dintre ionic și corintic dacă ne referim la perspectivele multiple.

Autorul paradigmatic ales este Marcel Proust, deși aş spune chiar că în romanul acestuia se întîlnesc toate trei registrele, doric, ionic și corintic, mă refer la meditațiile asupra morții sau asupra modului în care pune la lucru metafora, fie ea și cea ek-frastică, nu doar două, doric și ionic, cum crede S. Alexandrescu. Răspunsul lui N. Manolescu, pro causa sua, mai mult ne pune pe gînduri decît ne lămurește, el spune că modelul său nu se referă strict la canonul literar ci la cel social, dar își

atribuie o viziune de stînga, asupra evoluției romanului, dîndu-i exemplu pe C.D. Zeletin sau pe Pierre Bourdieu, deși cred că originile teoriei sale sunt marxiste, se simte în mod clar influența ideilor lui Lukacs, cum am avut ocazia să demonstrez cu un alt prilej. În ceea ce privește pledoaria lui Sorin Alexandrescu pentru dispariția canonului estetic ea este respinsă cu totul în postfața Istoriei critice, intitulată bloomian Elegie pentru canon, motivul esențial fiind o atotputernicie a generațiilor de critici literari postmaiorescieni, unul dintre reprezentanți fiind chiar N. Manolescu, cel care va sări în ajutorul înaintașului său, căruia i-a consacrat o monografie separată, cu multe observații interesante.

În volumul de meditații critice asupra istoriei moderne a României, intitulat *Paradoxul român*¹¹, îmi vine în minte definiția unui binecunoscut istoric interbelic Gheorghe I. Brătianu, mort în Gulagul comunist, care considera că acest popor este deopotrivă o enigmă și un miracol istoric, autorul va intra în pielea istoricului, și cu uneltele împrumutate, după cum explică în prefața cărții, de la colegii săi sociologi, semioticieni, naratologi, sunt citați Greimas, Barthes, Bremond, Prince, Jauss sau Genette, dar și pornind de la jocurile de limbaj ale lui Ludwig Wittgenstein și de la exemplul deconstrucției miturilor din cărțile profesorului de istorie Lucian Boia, unul dintre istoricii mei preferați, dat fiind interesul meu pentru mitanaliză și arhetipologie, construind unul din cele mai interesante discursuri despre viața politică românească, mă gîndesc că l-am putea chiar compara cu Istoria contemporană a lui Titu Maiorescu, cel care își propusese să alcătuiască o istorie a parlamentarismului românesc în epoca regelui Carol I.

Titlul acestei cărți, *Paradoxul român*, mi-a adus în minte un alt titlu celebru cel al istoricului Gheorghe I. Brătianu, căzut victimă prigoanei comuniste, care se întreba dacă poporul român nu este unul supus logicii miracolelor. Capitolele cărții nu fac decît să puncteze momentele cele mai importante ale istoriei moderne a României, de la formarea României Mari, la o analiză a democrației interbelice, cu punctele ei de vulnerabilitate, dar și cu cuceririle ei democratice, apoi o fișă istorico-biografică a doi eroi majori, regele Carol al doilea și mareșalul Ion Antonescu, o analiză a fenomenului legionar, extrem de nuanțată și de obiectivă iar ultimul capitol este consacrat chiar istoriei de aproape un secol lungime a Partidului Național Țărănesc, pe care autorul îl va frecventa, devenind chiar membru al nou înființatului P.N.Ț.-C.D., ca element de culoare extern la un moment dat profesorul a fost chiar cooptat de președintele Emil Constantinescu în funcția de consilier cultural pe perioada mandatului său de președinte. Din păcate, lupta pentru putere și intrigi care nu au nimic în comun cu trecutul glorios al acestui partid, care continua la noi tradiția conservatorismului junimist, au condus la ruperea lui și la scoaterea în afara scenei

politice majore, deși figuri marcante cum au fost cele ale lui Corneliu Coposu, Ion Rațiu sau Ion Diaconescu l-au readus o perioadă de timp, relativ scurtă, în atenția alegătorilor.

După moartea celor doi mari lideri politici, Corneliu Coposu și Ion Rațiu, partidul a fost sfîșiat de luptele dintre facțiuni luptă care l-a eliminat pur și simplu din jocurile politice majore și îl țin departe de Parlament. Adrian Marino, de asemenea un intelectual cu înclinații țărăniste, a lăsat în memoriile sale publicate recent, sub titlul *Viața unui om singur*, o extraordinară radiografie a evoluției acestui partid în perioada 1990-2000, peste care nimeni nu poate trece cu vederea cînd va scrie o istorie contemporană a României, după cum nu poate să ignore Paradoxul român, un model asupra modului în care Istoria poate fi rescrisă cu ajutorul unor concepte sau simulări culturale. Istoria noastră a tuturor rămîne un fenomen condiționat cultural, o sinteză interesantă asupra impactului pe care l-au avut studiile foucauldienne asupra istoricilor găsiți în eseul lui Paul Veyne¹², *Cum se scrie istoria*. Cartea deși tratează un material bibliografic impresionant, nu o face în maniera unui istoric, cea mai interesantă istorie modernă fiind scrisă de un englez, profesorul Denis Deletant, ci o va trata din perspectiva unei viziuni absolut moderne, cu rădăcini în deconstructivismul teoretizat de Jacques Derrida, apariția fenomenului legionar fiind tratată mai mult în raport cu un ansamblu de mituri naționale, abil speculate de cercurile antisemite sau naționaliste, care au culminat prin acest apel permanent la ură și violență rasială, deschizînd poate un capitol negru al istoriei noastre contemporane, cel mai urît episod al ei.

Pe parcursul textului autorul va interglosa la infinit pe marginea miopiei politice a lui Mircea Eliade, încercînd să nuanțeze niște lucruri extrem de clare și să polemizeze cu un politolog Dan Pavel, vezi și cazul conex al articolelor lusitane și al portretului extrem de favorabil trasat dictatorului Salazar, care îi determină pe cititori să aibă o reacție inversă, de îndepărtare, cred



Paris, cu Dumitru Tepeneag

că autorul ar fi putut să pună o surdină sentimentelor familiale și să lase ca acest caz de adeziune ideologică greșită să fie judecat de ceilalți arbitri ai jocului public contemporan. În rest cartea se citește cu pasiune, te ține cu suflul la gură, ca un roman polițist de serie neagră, polar, cum îi spun francezii, autorul știe să-și dozeze extrem de bine, să nareze istoria, un exemplul similar dar adresat unei alte categorii de vîrstă este istoria românilor povestită celor mici scrisă de Neagu Djuvara, după modelul romanului lui Jostein, *Lumea Softei*, în care filosofia se transformă într-un basm spus unei fete.

În culegerea de studii *La modernité à l'Est*¹³, autorul a adunat de data aceasta în limba franceză 13 studii consacrate literaturii române, printre cele mai interesante se numără și cîteva prefețe, una care deschidea o antologie a poezilor de limbă română din Republica Moldova, o alta consacrată analizei prozei scurte a lui Mircea Nedelciu, reluată ca studiu introductiv într-o ediție a editurii Paralela 45, și de ce nu o analiză a unui roman al lui Dumitru Țepeneag, *Nunțile necesare*, din care nu lipsesc nici cunoscutele tabele sau elemente grafice la care recurg adesea semioticienii sau naratologii, și care coboară analiza la cele mai mărunte detalii.

Note:

¹ Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, București, 1999

² Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971

³ Sorin Alexandrescu, *William Faulkner*, Editura Pentru Literatură Universală, 1967

⁴ Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967

⁵ Anca Peiu, *Faulkneriana: Back to (and Beyond) Yoknapatawpha*, Editura A.C.Beck, București, 2019

⁶ Mircea Mihăieș, *Ce rămâne, William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha*, Iași, Polirom, 2006

⁷ Mircea Eliade, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, studii introductive de Sorin Alexandrescu, Florin Turcanu și Mihai Zamfir, Editura Humanitas, 2006

⁸ Sorin Alexandrescu, *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*, Editura Humanitas, 2006

⁹ Iulian Băicuș, *Mircea Eliade, literator și mitolog*, Editura Universității din București, 2009

¹⁰ Alexandrei Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco, Uitarea istoriei*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Est, 2004

¹¹ Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, Editura Univers, București, 1998

¹² Paul Veyne, *Cum se scrie istoria*, traducere de Maria Carpov, Editura Meridiane, București, 1999

¹³ Sorin Alexandrescu, *La modernité à l'Est, 13 aperçus sur la littérature roumaine*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999

Bibliografie

Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi, modernitatea*, Editura Univers, București, 1999

Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971

Sorin Alexandrescu, *William Faulkner*, Editura Pentru Literatură Universală, 1967

Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967,

Anca Peiu, *Faulkneriana: Back to (and Beyond) Yoknapatawpha*, Editura A.C.Beck, București, 2019

Mircea Mihăieș, *Ce rămâne, William Faulkner și misterele ținutului Yoknapatawpha*, Iași, Polirom, 2006

Mircea Eliade, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, studii introductive de Sorin Alexandrescu, Florin Turcanu și Mihai Zamfir, Editura Humanitas, 2006

Sorin Alexandrescu, *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*, Editura Humanitas, 2006

Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, Editura Univers, București, 1998

Alexandrei Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco, Uitarea istoriei*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Est, 2004

Paul Veyne, *Cum se scrie istoria*, traducere de Maria Carpov, Editura Meridiane, București, 1999

Sorin Alexandrescu, *La modernité à l'Est, 13 aperçus sur la littérature roumaine*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999

Andreea RĂSUCEANU

Eliade, dinspre Portugalia

Între cărțile lui Sorin Alexandrescu, *Mircea Eliade, dinspre Portugalia* (Humanitas, 2006) rămâne o apariție esențială pentru exegeza filozofului religiilor, care propune un insight în anii tulburi ai experienței portugheze, marcat de drame personale și de un context politic dificil, și în același timp o reevaluare a memorialisticii lui Eliade, dintr-un unghi original, care o așază în centrul operei sale. *Jurnalul portughez* a constituit pentru cititori o întâlnire cu un Eliade mai puțin cunoscut cititorilor, aflat la o cumpănă a vieții: prea tânăr ca să nu mai cunoască neliniștea și prea bătrân pentru a mai arăta același entuziasm care îi marca operele de tinerețe. Un Eliade frământat, steril din punct de vedere intelectual, măcinat de suferințe majore, cauzate fie de poziția sa incomodă de atașat cultural sub guvernul Antonescu, fie de boala și moartea soției sale Nina, aflat în imposibilitatea întoarcerii în țară, încercând din răputeri să supraviețuiască durerii prin scris, mergând deseori până la o încăpățănare ușor identificabilă cu cinismul ori egoismul - departe de figura senină, învăluită în fumul de pipă, pe care Sorin Alexandrescu o consideră emblematică pentru Eliade. Cartea lui Sorin Alexandrescu fixează, în sintagme particularizatoare, memorabile,

categorii estetice, delimitează elementele de naratologie specifice ficțiunii eliadești, semnalează stări sufletești și sentimente dovedind finețe psihologică, dar și afecțiune față de omul Eliade, o înțelegere „dinăuntru”, pune în legătură mecanisme interioare cu activitatea intensă de diplomat cultural și de scriitor a acestuia. De pildă, autorul îl numește pe Eliade „Ianus bifrons” (cu referire la ceea ce Ortega Y Gasset numea incredibila capacitate a acestuia de a fi totodată filozof mistic și om de știință), vorbește despre „timpul ecou” în ficțiune, despre „magma textuală originară” (pe care o reprezintă memorialistica, o idee care merită o analiză aprofundată), iar în ceea ce privește existența intimă a lui Eliade descoperă un „complex manolic” ce îi guvernează acestuia viața în perioada portugheză. Structura cărții lui Sorin Alexandrescu propune (precum opera lui Eliade din perioada portugheză) două mari categorii - „Ziaristică și istorie” și „Jurnalul portughez”. Cartea analizează mai întâi articolele publicate de Eliade în *Accao*, precum și cele două studii ale sale, primul despre românism, al doilea despre Salazar și revoluția portugheză. În cea de-a doua parte, autorul identifică mai multe tipuri de jurnal în memoriile portugheze eliadești - cel profesional, cel politic și cel personal, realizează o incitantă paralelă între Eliade și Gasset (pe care acesta îl întâlnise în mai multe rânduri la Lisabona) și fixează, totodată, rolul memorialisticii în cadrul întregii opere eliadești, oferindu-i o poziție centrală. Cel de-al treilea *Eliade* este cel al memoriilor, considerate de Sorin Alexandrescu drept „magma textuală originară”, din care s-au desprins treptat toate ideile din opera sa științifică, precum și ploturile din proza ori dramaturgia lui Eliade. Autorul identifică mai multe niveluri ale memorialisticii, de la notațiile regulate și nepervortite de vreo intervenție „din afară” (*nivelul zero*), continuând cu *nivelul unu* - reprezentat de textul corectat sau fracturat („sulemenit”, cum îl numește Eliade) trecând prin mai multe tipuri de codificare și sfârșind cu *nivelul șase*, cel al ficțiunii propriu-zise. Autorul consideră că al treilea *Eliade*, memorialistul, autorul de corespondență, este cel puțin egal ca valoare celorlalți doi - filozoful religiilor și prozatorul: „Acest Eliade este un autor cu o lume a lui, cu ticurile și temele, cu stilul, intuițiile și naivitățile lui, diferite de cele manifestate în celelalte două lumi, deși adesea interferente cu ele”. Mai mult, spune Sorin Alexandrescu, registrul discursiv al celui de-al treilea Eliade este unul extrem de variat, conținând elemente de naratologie și stil adecvate fiecărui nivel. Cu alte cuvinte, autorul îndeamnă la o întoarcere la textele memorialistice, adică la sursele gândirii eliadești, nepervortite, la notațiile sale cele mai brute, mai directe - altfel spus, o întoarcere la *autenticitate*, categoria estetică predilectă și reprezentativă pentru Eliade. Important aici este că Sorin Alexandrescu repune în legătură memorialistica sa cu scrierile literare și științifice, amintind că opera lui

trebuie citită *ca un tot*. Dacă mari autori occidentali, precum Goethe, supraviețuiesc printr-una sau două opere - *Faust* și *Suferințele tânărului Werther*, Eliade este el însuși conștient și o afirmă în *Jurnal*, că valoarea operei sale constă în *totalitatea* sa, și nu în unele scrieri izolate. Astfel, autorul propune interpretarea operei lui Eliade într-o nouă cheie, care să-l repună pe filozoful religiilor și prozatorul în legătură cu memorialistul, adică cel ce consemnează cele mai intime gânduri și idei, care fac și „materialul brut” al operei eliadești ulterioare. Sinceritatea confesiunii, codurile de camuflare care intervin în cadrul ei, intervențiile exterioare în exprimarea trăirilor, toate acestea sunt luate în discuție - în ce măsură mărturisirea poate fi cu adevărat sinceră, dependent sau nu de voința autorului, care, în urma unei cenzuri interioare inconștient aplicată, poate, la rândul său, să pervertească adevărurile, să deformeze lucrurile, *camuflându-le* îndărătul cuvintelor. Sinceritatea memorialistului nu poate fi decât relativă, conchide Sorin Alexandrescu, iar ea începe cu siguranță dincolo de pragul expresiei, al artificiilor de stil. Un alt capitol care aduce o viziune inovatoare asupra scrierilor eliadești este „Jurnalul personal”. Aici autorul vorbește despre „proza confesivă cu rezonanță tragică”, analizând cu multă finețe contextul existențial în care Eliade își consemnează jurnalul perioadei portugheze. Cu credința că Eliade scrie pentru că numai actul confesiunii îl poate elibera de vinovăția resimțită față de soția sa Nina, dar și de obsesiile nou-născute, pe fondul situației din țară, acutizate de sentimentul unei imposibile întoarceri, Sorin Alexandrescu analizează cu multă abilitate această latură a *Jurnalului portughez*: un Eliade răvășit de durere, îndoit, bântuit de crize de melancolie și nevroze, trăind în permanent dezechilibru psihic, al cărui unic refugiu a devenit redactarea *Prolegomenelor*, și acesta un gest mecanic, reflex, menit a-l sustrage temporalității și a-l elibera fragmentar de o existență cu mult prea apăsătoare. În cea mai reușită parte a cărții sale, Sorin Alexandrescu vede în aceste frământări ale lui Eliade încercarea inițierii unui *scenariu* existențial, a investiții cu sens, un fel de lecție a libertății: „Am putea vorbi aici de un efort de modelare a unei vieți pline de contingente într-o biografie cu sens, un dens pe care Eliade îl concepe, la fel ca în filozofia sa, precum un scenariu inițiat prin care moartea devine viață”. Cu alte cuvinte, autorul identifică aici *aplicarea* propriu-zisă, punerea în practică a teoriilor eliadești din opera științifică dar și din cea literară - întâmplările ce par a sta sub imperiul hazardului, ca și dramele personale ce par arbitrar și nedrepte sunt ordonate într-un scenariu inițiat, organizate în funcție de o logică intimă, personală care le conferă sens (*suprasens*, spune autorul), transformându-le în material al destinului. Eliade „construiește un sens transcendent vieții sale pentru a se apăra de alunecarea într-un abis al contingentei în care nu-l putea aștepta decât „întunecarea minții”. Prin

La Cislădioara, 2010



urmare, rolul transfigurării lumii și investirea cu sens a lucrurilor, descoperirea dimensiunii lor sacre, precum și integrarea lor într-un sistem simbolic de sine stătător nu rămân doar simple teorii ale unui filozof al religiilor, apanaj al personajelor sale literare, ele se convertesc în existență obiectivă, în viața reală, palpabilă, a teoreticianului. Poate acesta este mesajul esențial al *Jurnalului portughez*, intuit corect de Sorin Alexandrescu, în legătură cu acel *complex manolic* pe care autorul îl descoperă la Eliade. El vorbește despre sentimentul *zădărniceii* resimțit de Eliade, care asistă la dărâmarea peste noapte a ceea ce construia peste zi - o serie de proiecte începute nu cunosc nici o finalitate: romanul *Apocalips*, de pildă, neterminat niciodată, *Prolegomenele* la care lucra cu îndârjire, întreaga muncă intelectuală, continuă dar fără final. Cum singurul sens pe care îl mai atribuia Eliade vieții era încheierea operei sale, în mod firesc aceste tergiversări independente de el îi conferă un sentiment de nesiguranță, amplificat într-o criză de identitate cu efecte răvășitoare. „*Ensimismamiento, con Mircea Eliade y Ortega Y Gasset*”, ultimul capitol al cărții, urmărește corespondențele dintre viețile celor doi gânditori. Gasset îl numește pe Eliade un autor „orfeizant” – mai mult din intuiție, el neavând acces la operele lui Eliade scrise în limba română, și subliniază surprinzătoarea dublă calitate a acestuia: de mistic, dar și om de știință. La rândul său, Eliade vorbește despre români ca despre poporul „aproape de Orfeu”, dar și cu privirile întoarse către Occident. Sorin Alexandrescu pornește de la ideea că ambii gânditori trăiesc „*existența ca naufragiu*”, după o metaforă aparținând lui Gasset, deși pentru acesta Istoria reprezintă valoarea absolută, în timp ce pentru Eliade însuși scopul existenței este salvarea „de sub teroarea istoriei” prin mit și arhetip. Sorin Alexandrescu deschidea, în 2006, prin această carte mai multe, importante, perspective de lectură a operei, dar și a existenței lui Eliade din anii portughezi.

Ioana CISTELECAN

Maestrul păpușar faulknerian

Cartea pe care o publică Sorin Alexandrescu în 1969, chiar înainte de a părăsi țara și de a se stabili în Olanda (*William Faulkner*, Editura pentru Literatură Universală, București) îl devoalează nu doar în pozele consacrate de critic, istoric literar și teoretician, ci și în cea de narator, regizor al propriului discurs, de lector pasionat, cercetător devotat, un soi de maestru păpușar care manevrează cu stoicism și persuasiune ițele textului, moșind o altă poveste fascinantă, asemenea unui profesor ce se adresează discipolilor cu atenție la detaliile care fac diferența, transformând o poveste ce pare complicată, greu de digerat pentru cititorul comod, fărâmițat în cotidian, într-una șarmantă, convingătoare, edificatoare.

Dintru bun început, Sorin Alexandrescu stabilește paradigma propriului demers: orizontul de așteptare, bagajul de informații al lectorului modern, portretul acestuia cu deschideri și închideri, ipostaza criticului cu expectanțe, iluzii și deziluzii/ limitări; de altfel, întreaga monografie în discuție caută să puncteze riguros și seducător în aceeași măsură plusurile și deopotrivă minusurile oricărui item, direcție, pattern aprofundat în text, plasându-și astfel argumentarea și totodată aplicațiile contextuale între plurivalență, pe de o parte și fragmentarism obvios, pe de altă parte, avertizându-și cititorul în mod repetat asupra capcanelor, stereotipiilor, spațiilor comune pe care le și deconstruiește/ demitizează constant. („Sistemul, cosmosul operei, se naște, însă, totdeauna, din întâlnirea operei cu un *anumit* critic, și nu poate fi, de aceea, definitiv și universal. (...) Inevitabil, criticul va oscila dramatic între planul istoric al abordării operei și planul absolut (...).”; „Scriitorul care a mărturisit că a creat „un cosmos al lui”, analogic și egal cu cel balzacian, dar mai ales cu cel real, a demonstrat, în modul cel mai acut, cred, dintre scriitorii veacului nostru, că adâncimea și ambiguitatea cosmosului „său” desfid abilitatea oricărui critic.”) Explicitându-și necesitatea și oportunitatea cercetării în cazul lui W. Faulkner, nu doar ab initio, ci și pe parcursul discursului său, Sorin Alexandrescu subliniază minusurile și progresia receptării critice a autorului radiografiat, inserând și demolând paradoxuri, articulând o rețetă de succes în interpretarea modernă faulkneriană. Autorul, de-a lungul întregului său demers, își va asuma în manieră obvioasă strategia, o va limpezi din nou și din nou, va păstra contactul direct, nemediat, cu lectorul, zgândărindu-i curiozitatea, provocându-l să nu abandoneze traseul analitic, împărtășindu-i acestuia din revelațiile trăite de sine însuși în calitate de cercetător, dar mai ales în calitate de lector devotat textului și *cosmosului* faulknerian.

Studiul, nu doar voluminos, ci mai ales generos sub toate aspectele analizei, contextualizării și argumentării, se clădește cărămidă peste cărămidă, capitol după capitol, unul mai revigorant și mai surprinzător ca precedentul; nu numai epopeea Yoknapatawpha, ca spațiu al poveștii, ca ciclu, ca univers infinit de valențe, ci și ceea ce se ascunde îndărătul acestuia la o primă lectură; nu doar o tipologie înțepenită în clasic, în tradițional a personajelor faulkneriene, ci o ecografie a tuturor coordonatelor și a tuturor constantelor ce schițează organic implicațiile și semnificațiile arhitecturii propuse, cu incursiuni atât înspre esență, înspre înăuntru, cât și către înafară, către ambianță, către marginal/ excepție: indianul, aristocratul, albul sărac, omul de afaceri, negrul, yankeul, intelectualul și metisul vocalizează nu doar particularizări ale caracterelor, ci și narațiuni de sine stătătoare, extrapolări și așezări circumstanțiale surprinzătoare („Tipul A (indienii) este singurul în sistem care nu contractează nici o disjunctie, indiferent de atitudinea celorlalte tipuri (...), colaborând prietenește cu cei înțilniți (...), dar este lipsit de contacte prea numeroase (...), datorită dezastrului istoric”; „Liniaritatea evenimentelor este adesea contrazisă prin intercalarea unor episoade sau fraze izolate, care informează publicul (sau direct cititorul) despre evenimente mult ulterioare ori despre evenimente trecute.”; „Evocarea noastră a urmat astfel evoluția și configurarea treptată a unei *cronici*, prin semnalarea evenimentelor mai importante din fiecare etapă a sa. În locul istoriei, înțilnim *legenda* (...);”); coordonata existențială și deopotrivă estetică a tragicului, a arhaicului, a sacrului, a profanului, a destinului, a răului social – toate acestea explodează înaintea ochilor cititorului într-o frenezie de culori nuanțate, ele nefiind abandonate în staza lor stearpă de concepte, ci comportând o poveste a lor, în egală măsură uimitoare, epatantă. Lectorul monografiei complexe semnate de Sorin Alexandrescu descoperă formule și cvasi-ecuații, scheme textuale și contextuale menite să-l lămurească, să-i facă universul faulknerian digerabil, dar în speță cuceritor. Cheile de interpretare oferite de exeget publicului său creează o lume faulkneriană analitică multiplicabilă la infinit. De la bun început, Sorin Alexandrescu își are ca punct de plecare în călătorie intenția de a identifica în evoluția lecturii sale o gamă de osaturi secretizate oarecum, articulând sisteme și subsisteme ce vin să susțină întru totul mărturisirea lui Faulkner, și anume: „O carte este viața secretă a autorului, sumbrul său frate geamăn...”; opera hermeneutică respiră astfel ca un cosmos secret pronunțat de și rezultat din tocmai această lume secretă a scriitorului cercetat.

Punctând metodic minusuri și plusuri, expectanțe și realități, prezențe și absențe, sușuri și coborâșuri, polivalențe și limite, gratitudini și ingraturități vis-a-

vis de cosmosul faulknerian și de receptarea acestuia în progresia sa, studiul lui Sorin Alexandrescu țese inspirat și persuasiv un meta-text, un meta-limbaj, o poveste dincolo de povestea inițială, una complexă și înmiit revigorantă

Alexandru MATEI

Sorin Alexandrescu, prin Tudor Vianu

În 1938, cel mai cunoscut critic literar român, cel mai spectaculos, George Călinescu ține un curs despre poezie la Facultatea de Litere a Universității din Iași. Vorbim despre perioada în care Paul Valéry predă poetica la Collège de France, dar, la fel de bine, despre mijlocul unui moment apăsător al tensiunilor ideologice și politice din Europa, care precedă al Doilea Război Mondial. Tudor Vianu publicase în 1937 un volum intitulat *Filosofie și poezie*, iar în 1942 are să publice *Introducere în teoria valorilor*. În 1958, în timp ce epoca stalinistă din România, devenită republică populară, nu se sfârșise încă, Vianu revine asupra acestei perioade a vieții sale intelectuale. Își amintește că, în timpul Congresului de filosofie de la Paris din 1937 (Congresul „Descartes”), prezentase studiul intitulat *Origine și validitate a valorilor*, „în care punctul de vedere psihologic nu era abandonat”, în care se baza pe fenomenologia conștiinței a lui Franz Brentano. Adaugă: „scriam într-un stil fenomenologic, căutând esențialul”¹. Știind că scria o „istorie a ideii de geniu” când a murit, în 1964, avem o imagine foarte succintă, dar destul de exactă, a felului în care Vianu „rezista prin cultură”, în vremurile tulburi în care i-a fost dat să trăiască.

În ceea ce-l privește pe Călinescu, și el pare fascinat de imagina geniului, pe care-i departe să o abordeze la fel ca Adrian Tudurachi, ca „produs de fabrică” (vezi cartea lui *Fabrica de geniu* din 2016 de la Institutul European, Iași). „Majoritatea esteticenilor au semnalat o trăsătură specifică emoției artistice, anume că aceasta nu e trezită decât de opere, adică de produse de geniu”². Am ales acest citat, scos tot dintr-o scriere interbelică, pentru că exprimă și el o „viziune a lumii” valabilă încă - valabilă din nou - după sfârșitul epocii staliniste, în jurul anului 1964.

De ce să-l traduci Călinescu în franceză în 1972? În primul rând, pentru a putea afirma - în franceză, limbă centrală, mondială încă - existența preocupărilor literare într-o țară europeană marginală: Călinescu ar aduce cu sine, în studiul literaturii din întreaga lume, „une remarquable contribution à la clarification de certains problèmes d'esthétique littéraire, contribution nullement inférieure à celles antérieurement apportées notamment par Benedetto Croce”, scrie Al. Piru în *Prefața* acestei antologii. Elevul lui Călinescu manifestă nevoia de a măsura contribuția maestrului prin raportul cu marele critic italian care l-a

influențat. Călinescu nu îi este inferior lui Croce, spune Piru, iată de ce socotim că e bine să îi traducem textele în franceză.

Dar intenția noastră nu este să documentăm o marginalitate culturală evidentă, pe care Piru o reclamă în mod implicit. Nici să glosăm termenul „estetician” care, în limba română, desemnează un intelectual umanist specialist în arte și adeptul unei abordări singulare a obiectelor artistice. Devin importante, odată cu prima citare a cursului de poezie a lui Călinescu, noțiunile utilizate: „emoție artistică”, „operă”, „geniu” într-o singură frază, și grija instituției literare românești, în plin regim socialist, de a difuza un discurs care le propune unei lumi occidentale în care conceptele teoriei literare erau diferite. Printre ele, apare și termenul de „valoare”, pe care-l folosește în celebra, pentru noi, *Prefață la Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, din 1941.

Aici va folosi pentru prima dată în acest text noțiunea grea de istoricitate, întâlnită deja în scrierile lui Tudor Vianu, și anume „valoare”. „Fenomenele artistice nu apar ca atare decât dacă un spirit talentat le conferă calitate artistică. Acestea sunt *valori*”³. Rolul - sarcina - criticului literar (sub acest nume ar trebui cuprinși toți cei care se ocupă de literatură) este de a stabili valori estetice. Odată pus între ghilimele, ca pentru a sugera că e vorba de un termen de care toată lumea face același uz - indiferent de sensul conceptual – valoarea revine adesea fără ghilimele ca explicație teleologică. „Valoarea estetică” este, după Călinescu, un „absolut” imposibil de pătruns altfel decât prin efortul unei singure conștiințe înzestrate pentru o astfel de înțelegere: cu alte cuvinte, *o singură persoană*, așadar de excepție. Vianu avea aceeași părere despre valorile estetice: „Valorile estetice sunt scopurile absolute ale conștiinței”⁴. Călinescu nu mai folosește cuvântul „geniu”, dar este evident că este vorba despre un subiect căruia i-a fost „dată” o putere spirituală cu totul specială ce îi permite să înțeleagă - și să impună – „valoarea estetică”.

Introducerea teoretică a Prefetei *Istoriei...* se oprește aici, fiind urmată de o metodologie practică care explică organizarea materialului. Drept concluzie, Călinescu afirmă importanța unei astfel de „opere” (prin acest termen se referă, în fond, la cartea sa) pentru afirmarea națională a României pe scena culturii occidentale. În ciuda vicisitudinilor istorice, această istorie a literaturii române ar trebui să demonstreze existența „valorilor” românești (o „literatură strălucitoare”) în cadrul unui organism („o singură și indivizibilă” literatură), și, cu atât mai mult, să justifice „umanitatea” românilor: „nasc și în Moldova oameni”. Pentru Călinescu și pentru Vianu, a fi om, în Europa, nu este, în primul rând, un fapt biologic, social sau chiar antropologic: numai subiectivarea estetică îndrituiește o ființă să se cheme om.

Aici se termină interbelicul, vine războiul, și după el și o mică pauză de reorganizare, stalinismul. Din

1948, a fost instituit un nou regim cultural, printre altele cu cerința de a sprijini pe noi baze politice și conceptuale toată activitatea literară: naționalismele autohtone devin imposibile (nu și cel sovietic/ rusesc, dar asta-i o altă chestiune), în timp ce cercetările estetice românești sunt debransate de la sursele vest-europene. Timp de cincisprezece ani, ocupația sovietică deviază în mod decisiv cursul preocupărilor literare oficiale. Menținerea legăturii cu gândirea literară a interbelicului, în acești ani, este meritul aproape exclusiv al activității lui Tudor Vianu. Vianu nu face înaintea de toate critică literară, ci mai degrabă studii literare care ar putea fi încadrate în rubrici diferite: poetică, stilistică, estetică, într-un cuvânt, *Literaturwissenschaft*. Deși Vianu, apoi Călinescu dispar în 1964, preocupările mai „științifice” ale primului i-au asigurat un spațiu de cercetare mai puțin constrâns politic, în acord cu tendința unei culturi sovietice preocupate de asigurarea unor baze „științifice” și cuantificabile în toate demersurile cognitive întreprinse, mai ales odată ce ideea de competiție pașnică între sistemul capitalist și cel comunist fusese lansată de Hrușciov în timpul celui de-al XX-lea Congres al Partidului Comunist Sovietic din 1956. „Postura științifică” a lui Vianu este consolidată de asemenea de neprevăzutul istoric: deși puțin dispus să-și pună prestigiul în slujba propagandei, Vianu își dă seama că regimului îi e greu să se dispenseze de o personalitate culturală de calibrul lui. Este repartizat în 1954 la Institutul de Lingvistică, unde lucrează mai întâi cu lingviști. Abia în 1961 adună în jurul lui un „Cerc de Poetică și Stilistică”, iar studiile sale despre „limba poetică” sunt validate de intelectualii regimului, precum Nicolae Tertulian. Citindu-i autobiografia intelectuală, publicată în 1958, înțelegem de asemenea că adeviziunile sale intelectuale aveau, oricât de bizar ar părea, două puncte comune cu atitudinea „realist socialist” în România: raționalismul (respingerea lui Spengler, Nietzsche, Bergson) și un anume moralism, în sensul de a găsi firesc să împarți cultura în „serios” și „neserios”.

Tudor Vianu asigură continuitatea între o instituție literară românească „democratică”, de dinainte de 1945, marcată de o anumită filosofie estetică post-romantică, și o nouă instituție literară cu care are în comun cel puțin două puncte: pretenția raționalistă și transcendența valorilor (ambele aflate la baza ideii de „om nou”, chiar dacă cele două conținuturi diferă). După 1963, tutela sovietică slăbește, literatura română se vede liberă să se miște în limitele unui regim politic tot mai suveranist, și se retrage din nou pe traiectoria urmată înainte de 1945.

Cu puțin înainte de moartea lui Vianu, o plenară, organizată în martie 1964 de către Uniunea Scriitorilor din România, cu titlul „Probleme ale literaturii contemporane în țările occidentale”, consfințește dezghețul cultural: ca un fel de mea culpa, manifestarea are în centru trei rapoarte serioase, despre starea literaturilor occidentale după 1948, care nu doar că dau liber receptării românești a acesteia,

ci relansează un program de traduceri care, în următoarele decenii, va aduce în limba română un număr masiv de titluri esențiale din literatura și din studiile literare occidentale. În timpul lucrărilor, Vianu recurge la o retorică ecumenică care anunță un fel de „pace perpetuă”, culturală, între vest și est. Propune considerarea „literaturii occidentale” ca un tot în mișcare și identificarea principalelor schimbări începând cu sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, cu scopul de a-l educa pe intelectualul socialist. După ce remarcă simultan aspecte decadente, dar și tendințe de modernizare în literatura occidentală, Vianu crede că întrezărește în „literatura occidentală” interese și atitudini comune cu cele ale intelectualului din Est: „cred că trăsătura cea mai generală a literaturii occidentale, astăzi, este gravitatea”⁵. În est, ca și în vest, scriitorii continuă să fie conștiința vie a epocii noastre, spune Vianu. O istorie comună a adus laolaltă scriitori din ambele tabere, în așa fel încât ignoranța reciprocă dăunează ambelor părți. În calitate de stilist, Vianu atrage atenția în egală măsură asupra problemelor de exprimare, manifestate prin schimbările stilistice din literatura occidentală contemporană, punctând în trecere o chestiune dezbătută îndelung în același an, 1964: *realismul*, ca problemă ideologică și stilistică.

Merită zăbovit asupra discursului lui Tudor Vianu, cu ocazia acestui eveniment din 1964, din două motive: mai întâi, Vianu argumentează pentru un armistițiu de durată între est și vest, servindu-se de umanismul pe care îl revendică regimurile socialiste și de marea stimă pe care o acordă literaturii. Respectul regimurilor socialiste pentru literatură pare deja retro, de vreme ce schimbări economico-sociale majore, dar și politice, avuseseră deja loc în Statele Unite, Canada și aveau loc într-o parte a Europei de Vest, care duseseră la o relativizare a rolului literaturii ca tezaur de valori. Acest discurs din 1964 al lui Vianu nu diferă cu mult de cel autobiografic din 1958. Vianu militează deci pentru fraternitatea dintre scriitorii de pe toate meridianele, într-o logică astăzi evidentă la PEN Club, de pildă. În al doilea rând, Vianu își declară convingerile ca un intelectual umanist universalist: „nimic din ceea ce e omenesc nu mi-e străin”⁶. Cu acest crez al lui Terențiu, Vianu își încheie discursul, dar fără să dezvăluie însă sursa citatului.

Om: ființă excepțională, genială, căruia nu-i merită numele decât aceia dintre semenii noștri biologici care tind spre vârful portretului ideal. Vianu și Călinescu au, la sfârșitul deceniului stalinist, o viziune comună despre literatură ca valoare de demonstrat, înțeles și promovat. Deși unul vine mai degrabă dintr-o direcție mai puțin sistematică în ceea ce privește abordarea axiologică a lumii, Croce, pe când celălalt este partizan mai fidel al evoluțiilor în domeniile estetic și filologic germane, cei doi pot să fie considerați moștenitori ai „filosofiei transcendente a valorilor”, inaugurată în Germania de Wilhelm Windelbrand. De altfel, se știe cât de mult

admira Croce pe filosoful german, ambii cititori ai lui Vico⁷ (Gordana Jovanovic 2017: 76). Rădăcina filosofică a „valorii” ca piatră de temelie a construcției și apărării unui „canon estetic” în România trebuie să fie urmărită de-a lungul mișcării neo-kantene germane pe care Heidegger, într-unul din primele sale cursuri, ținut la Universitatea din Freiburg o critica de pe poziții fenomenologice: filosofia valorilor este acuzată de pretenția sa nefondată la transcendental. Filosofia transcendentală a valorilor ne apare, în versiunea lui Heidegger, ca o urmare logică a modernității kantene, în versiune idealistă. Presupunerea sa crucială pare să provină din „moartea lui Dumnezeu”: în absența religiei, fundamentul ultim al argumentului rămâne o exigență (metafizică) morală.

Nu mi-aș asuma sarcina serioasă și dificilă de a urmări căile influenței pe care acest neo-kantianism (de la Baden sau Heidelberg) le-a exercitat asupra scrierilor de critică literară din România în perioada interbelică. Or, cunoașterea acestor origini ni se pare importantă din două motive: în primul rând, pentru a înțelege rolul pe care îl are utilizarea noțiunii în cadrul construcției discursive a unui canon literar și, în consecință, a unei culturi în sensul occidental al cuvântului. „Valoarea” justifică un interes, o tradiție și practici pe care expansiunea științelor exacte le respingea, dar acest raport pe care Dilthey - și apoi, dintr-o altă perspectivă, Snow, într-o conferință în 1959 - l-au făcut celebru, între științele spiritului și științele naturii, se pierde treptat, după al Doilea Război Mondial, ajungând ca astăzi să fie socotit un atavism modern nociv (vezi, de pildă, traiectoriile lui Michel Serres și Bruno Latour). În plus, este evident că faptele culturale, odată ce sunt înzestrate cu „valoare”, sunt mobilizate în luptele pentru supremație în perioada în care statul devenise deja principalul furnizor de pace și ordine în lumea occidentală. Dar însuși sensul de „fapt cultural”, într-o asemenea luptă de influență, se schimbă în secolul XX: planul Marshall dezvăluia deja acest lucru deja în anii 1940.

În România socialistă, acești termeni, „cultură” și „valoare”, aveau încă o importanță decisivă, cu atât mai mult cu cât prezidau o panoplie conceptuală metafizică și politică în același timp al cărei esențialism încerca să „reziste” șuvoiului distrugător al istoriei. Pe baza lui, tinerii intelectuali încercau să refacă un canon distrus, să reconstruiască ziduri dărâmate.

Unul dintre ei, foarte tânăr, este Sorin Alexandrescu, asistent universitar la Facultatea de Litere a Universității din București începând din 1966, deși este înscris cu acest titlu în revista *Călăuza bibliotecarului* din 1964⁸. Primele sale articole vorbesc, de altfel, despre literatura română contemporană, și majoritatea apar într-o revistă reapărută după o lungă tăcere, destinată acum să adăpostească producțiile literare ale tinerei generații socialiste: *Luceafărul*. Scrie în 1963 despre poezia contemporană (Alexandrescu 1963a, 1963b), dar este inserată între aceste prime articole o clarificare a unei bibliografii Faulkner (cu

anglistul Alexandru Duțu – Alexandrescu 1962), scriitorul despre opera căruia urma să publice o carte în română în 1969.

Odată cu dezghețul, în 1964, Alexandrescu are din ce în ce mai multe apariții în presa culturală: portrete literare apar în revista *Călăuza bibliotecarului*, despre Titus Popovici, Marin Preda, Geo Bogza, Tudor Arghezi (toți fiind niște scriitori excepționali care au trecut prin purgatoriul anilor 1950). Din 1964 se înlanțuie prefețele și studiile despre autori străini : în 1964, prefața la Elsa Triolet, *Sufletul* - suntem abia la începutul dezghețului; George Eliot, A.J. Cronin, George Meredith (pe care-l și traduce), Stephen Crane, Samuel Butler și John Updike. Toate aceste texte apar în decursul a patru ani.

Sorin Alexandrescu are astfel ocazia să formuleze critici reținute, dar hotărâte, din punct de vedere estetic - observațiile de stil se numără printre ele - despre realismul socialist; mai mult, chiar: scriind despre Elsa Triolet, pune în paralel două etici: pe a autoarei și pe cea a existențialiștilor (Camus), într-o perioadă când Sartre și Camus erau abia în curs de reabilitare. Alături de Toma Pavel și Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu alege să nu înceapă o carieră de critic literar *à part entière* (articole publicate săptămânal, adesea în mai multe reviste, cum făceau colegii lui). Laolaltă, Sorin Alexandrescu, Toma Pavel și Virgil Nemoianu publică puțin peste zece articole în presa românească înainte de 1965, căci ei nu par să aspire la o carieră de critic literar. În ciuda câtorva comentarii critice despre scriitori români, fac cercetări deopotrivă mai ample și de actualitate: Pavel se afirmă ca stilist; Virgil Nemoianu, anglist, publică și mai puțin (ambii, prieteni fiind, publică împreună câteva studii). În timpul carierei lor academice în Statele Unite, Pavel și Nemoianu vor fi mai degrabă critici cu scrierile la modă din perioada structuralismului și post-structuralismului, la care nu vor adera niciodată. În plus, ei nu vor reveni niciodată la mizele literaturii române.

În 1967, anul în care apare un mic studiu despre *Structuralism* de Virgil Nemoianu, Sorin Alexandrescu introduce pentru cititorul român cartea lui René Wellek și Austin Warren, *Teoria literară* (*Theory of literature* în engleză, apărută în 1948). Studiul său cu titlul „O sinteză a teoriei literare moderne” dă glas unei poziții critice fără precedent în România: sinteza celor doi W este văzută, pe bună dreptate, ca un crez estetic vizibil conservator și, prin urmare, demodat. Se schițează, la Alexandrescu, o abordare sociologică a discursului teoretic despre literatură, o abordare pe care autorul nu o va aduce niciodată la dimensiunile și consecințele care ar fi făcut din ea o marcă de operă. Dar ceea ce este poate cel mai uimitor e că această abordare pare să vină de nicăieri. Niciunul dintre articolele tânărului Alexandrescu nu lasă să se întrevadă vreo legătură cu sociologia românească a vremii, este adevărat, într-o ușoară schimbare după deceniul stalinist.

Sorin Alexandrescu trebuia să fie, la vremea respectivă, pe deplin conștient de decalajul care separa mizele teoriei literare în România și în vest, în aceea că, în Occident, critica literară evaluativă devenea deja, încet-încet, jurnalism cultural, iar specialistul în literatură nu se mai ocupa de ierarhii la zi: „Dispariția criticii normative duce (...) la dispariția criticii evaluative, sau cel puțin a modului ei tradițional de funcționare.”⁹. Chiar și în ediția a treia, după care se efectuase traducerea din 1963, lucrarea celor doi W a prins deja „culoare de epocă”, în ciuda calităților incontestabile¹⁰ (Alexandrescu, 1967 :8). În legătură cu ea, Alexandrescu vorbește chiar despre „structuralism organic” (p.9), care reunește Gestaltismul (Walzel, Ingarden), Noua Critică anglo-americană și formalismul „rus”. În România, influența criticii germane, trecută prin Vianu în primul rând, era de așa natură încât termenul „structură” nu era un OZN, dar nici nu mai trimitea la Genette-Barthes sau la Lévi-Strauss-Althusser-Foucault. Florian Pennanech remarcă într-un articol ce informează despre legăturile dintre „noua critică” și stilistica lui Spitzer: „Ainsi peut-on esquisser une typologie sommaire de la réception de Spitzer dans la Nouvelle Critique : Barthes l’ignore, les représentants de la critique thématique l’utilisent pour asseoir leur herméneutique sur la solidité de l’étude formelle (...)”¹¹. Trecerea de la un structuralism organic, ce intră în paradigma filosofiei valorii, deci de la antropologia kantiană, la un structuralism post-umanist, foarte bine cunoscut în zilele noastre, este un traseu pe care Sorin Alexandrescu se pregătea să-l facă nu doar din fascinație pentru scheme și din prudență ideologică.

Despre discuția privitoare la înțelegerea pe care Sorin Alexandrescu o dă, aici și mai târziu, termenului structural – care în românește nu are șansa de a se despică în două vocabule, structural și structuel, prima referitoare la metoda structural, a doua nespecifică – am mai scris și nu vreau să reiau. Sorin Alexandrescu are de ales, să spunem așa, între un discurs nu o dată inventiv, dar ale cărui presupozitii veneau de demult, și al cărui rol politic îl depășea în orice circumstanță pe cel de „cunoaștere” și un discurs al științelor umane care intra în România destul de abrupt, fără să însoțească (încă) aici peristaltismul cultural care, în Vest, participa la revoluția cibernetică/informatică/comunicațională. Ar fi pasionantă povestea avatarurilor valorii, de la conceptul metafizic criticat de Heidegger, la cel structuralist și științific în care „valoarea” devine o noțiune topologică, o variabilă, așa cum ne spune de altfel lingvistica (știința-pilot).

E ca și cum, de fapt, Sorin Alexandrescu ar fi avut, la un moment dat, de ales din opera vianiană fie să-i continue dimensiunea universalist-romantică, care viza mereu, hegelian, sinteza, fie să-i preia curiozitatea, dorința de a ști, metoda. Pe scurt, fie ceea ce am numit „moralism”, fie ceea ce am numit „raționalism”. De bunăseamă, cele două nu sunt nici exclusive și nici pure. La drept vorbind, ele

se contaminează una pe cealaltă. Tudor Vianu asigurase, cât putuse de bine, traversarea unui deșert, iar la capătul ei, dispăruse, și nimeni n-ar putea spune acum nici dacă – suntem în plin contrafactual – ar fi rămas sau nu în țară, ar fi devenit sau nu adeptul structuralismul „moale”, francez, sau nu.

Probabil că, la ultima întrebare, răspunsul e nu. Ținem minte diferendul Lyotard-Habermas din anii 1980, și cred că Vianu n-ar fi putut fi niciodată de partea lui Lyotard (deși nu pot fi sigur, evident). Sorin Alexandrescu a evoluat, de-a lungul deceniilor, mai ales pe linia raționalistă trasată de Tudor Vianu (desigur, alte influențe și-au spus cuvântul, treptat). Spre deosebire de ceilalți discipoli vianieni care s-au afirmat peste hotare, Sorin Alexandrescu a rămas pe de o parte mai atașat de cultura română, pe de alta a devenit și un critic de artă. Dar a rămas, mereu, sceptic la „nou”, într-un fel, un „anti-modern”, în măsura în care noul ca nou e trecător, dispare, nu apucă nici să fie „raționalizat”, nici „moralizat”. Reevaluarea modernității culturale românești i se datorează, în mare măsură, în anii '90 (nu mai vorbesc de crearea CESI, o excelentă instituție de cercetare, eu însumi am fost post-doctorand acolo). Îndrăznesc însă să cred că Sorin Alexandrescu a rămas, în esență (dacă se mai poate vorbi despre esență, azi) un vianian.

¹ Vianu, Tudor, „Idei trăite”, *Viața Românească*, 4, 1958, 105.

² Calinescu, G., *Etudes de poétique*, București, Univers, p.5 (o antologie de texte traduse în franceză de C. Boranescu-Lahovary).

³ Calinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Minerva, 1982, p. 4

⁴ Vianu, Tudor, *Introducere în teoria valorilor întemeiată pe observația conștiinței*, Cugetarea, București, 1942, p.120.

⁵ Vianu, Tudor, *Intervenția la Lucările Plenarei lărgite a Comitetului de Conducere al Uniunii Scriitorilor* *Gazeta literară* 14/2 aprilie.

⁶ Art.cit.

⁷ Jovanovic, Gordana. „Vico – from idealism to cultural psychology. Revising the Past for the Future”, in Tateo, Luca (ed), *Giambattista Vico and the New Psychological Science*, London, Routledge, 2017.

⁸ Stan, Adriana. *Posteritatea lui Tudor Vianu. Alternativele criticii românești postbelice*, Editura Muzeul Literaturii Române, București (ebook, 2015).

⁹ Alexandrescu, Sorin. „O sinteză a teoriei literare moderne”, in René Wellek, Austin Warren,

Teoria literaturii, București, Editura pentru Literatura Universală, 1967, p. 7.

¹⁰ Idem, p.8.

¹¹ Pennanech, Florian. „Stylistique et critique littéraire. La réception de Leo Spitzer par la nouvelle critique française”, dans Florian Judith Wulf et Laurence Bougault (dir.), *Stylistiques ?*,

Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010, paragraphe 21, <http://books.openedition.org/pur/40052#bodyftn29>.

Marius MIHET

Un inclasabil. Recuperarea întregului

Aventura formării intelectuale. Între țări

Destulă vreme, Sorin Alexandrescu a fost numai nepotul lui Mircea Eliade. Însă cariera filologică s-a derulat departe de influența celebrului frate al mamei. Ocolul, însă, l-a adus întrucâtva mai aproape de istoricul religiilor. În facultate, el nu mărturisește despre ruda aflată în străinătate; în același timp, tatăl, Magistrat la Înalta Curte de Justiție, atârna la fel de periculos în dosarul studentului. De teama impunerii unor sentințe amorale, părintele demisionează și practică tot felul de munci mărunte. Cred că destinul istoric al tânărului Sorin Alexandrescu a fost, cu toate acestea, norocos. De timpuriu, învață diplomația socială și necesitatea discreției.

Mai târziu, își dă seama că întreaga copilărie era protejată ca de-o cupolă de sticlă a părinților, care îi ascund prigoana și cât de ușor se putea prăbuși familia. Când e îndeajuns de copt, tatăl magistrat îl familiarizează cu câte ceva din realitatea imediată: între care și răul ce se insinua în magistratură încă de la Carol al II-lea și din timpul guvernului Tătărescu, fără a sucomba. De fapt, tatăl pledează pentru demnitate: pentru el, la fel ca rezistența magistraților din '37, nu existau concesii (între 1947-1948). Educația părinților – și un cod al onoarei, aparte – nu le permitea să critice fățiș democrația interbelică, nici să evalueze destinul admirativ al unchiului exilat.

Sorin Alexandrescu crede că lipsa interbelicului ceea ce nu avem nici astăzi: curajul de-a ne privi în oglindă cu exigență și onestitate. Relativ târziu va observa că democrația interbelică era asimilată subversiv, în plin totalitarism. Iar odată înțeleasă, cel „trezit” în exil nu avea cum s-o folosească spre binele celor din jur. Cu alte cuvinte, biografia lui Sorin Alexandrescu, ca a multor intelectuali ai vremii, aduce cu *situarea în contratimp și problematizarea în paradox*. Însușindu-le, conceptele filtrează apoi nostalgia și, mai ales, noțiunea-obsesie a exilaților: întoarcerea. Chiar nemărturisită, așa zice că a existat dintotdeauna o *solidaritate în revelație* a intelectualilor exilați. Una față de trecutul de dinainte de totalitarism și a supraviețuirii în afara gulagului.

Dar să revenim la reperele biografice. Pentru fiu, providențială va fi relația cu Tudor Vianu, de aceea tânărul îmbrățișează estetica și stilistica în dauna criticii literare - îndepărtat, e-adevărat, și de gesticulația ori cabotinajul lui Călinescu. În schimb, verva lui Alexandru Rosetti îl câștigă prin „Cercul de stilistică și poetică” din cadrul facultății. Chiar fără carnet de partid, tânărul cu dosarul periculos va fi ajutat de Decanul Rosetti să fie angajat. De acum datează fobia pentru ideologii. Despre cum un sistem poate judeca irațional orice destin stau

mărturie tatăl și unchiul. Între două modele celebre, fiul și nepotul trebuie să ignore, să ascundă și să caute alternative.

Format în apropierea lui Tudor Vianu, ca toți colegii de generație (Mihai Nasta, Toma Pavel, Virgil Nemoianu, Mihai Zamfir, Pavel Ruxăndoiu, Sanda Golopenția și alții), tânărul Sorin Alexandrescu poate scrie despre orice: de la critică literară, stilistică, istorie literară, biblioteconomie, comparativism, la naratologie și lingvistică. Sedus de structuralism și semiotică – care ofereau o mai largă libertate în anii șaizeci decât critica literară – cercetătorul se dovedește și eficient: publică (cu Mihai Nasta) antologia de 700 de pagini *Poetică și stilistică* (1972), tom ce urma monografiei, de asemenea masivă, despre *Faulkner*, din 1969. În alte cuvinte, la 35 de ani, Sorin Alexandrescu era deja un nume respectat, cu studii critice extinse, prefețe și ediții serioase, promovând structuralismul și oferind o monografie canonică. De ce nu rămâne în zona criticii de întâmpinare? După ani, mărturisește că nu apăreau cărți valoroase și că n-ar fi putut să se sustragă ideologiei (ce impunea anumite volume). Dinspre lingvistică ajunge în literatură, de aceea studiile amintite au totodată fundații teoretice remarcabile.

Să nu uităm că practicanții structuralismului din țară riscau de două ori: întâi, direcția se împotriva ideologiei oficiale, iar în plan secund, ea ataca critica oportunistă și nu numai. Cert e că nicio confruntare de idei n-ar fi avantajat fragila tendință de sincronizare europeană. Nu la suprafață. În interiorul dezbaterilor, da, *prestigiul tăcut* al structuralismului în România câștigase destui admiratori. Era însă prea puțin.

Ajutat de impresionantul CV, va fi recomandat de Paul Zumthor (cunoscut personal la o conferință) - șeful Departamentului de Franceză-Română de la Universitatea din Amsterdam - pentru Lectoratul românesc din Olanda. Numai că, nefiind membru de partid, se amână plecarea cu doi ani. Astfel, începând cu 1969, vreme de 32 de ani, el va lucra din străinătate la desăvârșirea profesională. Se întoarce în țară de două ori: în 1974 și la începutul lui 1989, pentru a fi aproape de mama bolnavă. După câteva zile, abia întors în Olanda, află că mama murise. În locul lui, la înmormântare, merge chiar ambasadorul Olandei, Coen Stork. Și toate se întâmplă cu cetățenia olandeză câștigată, încă din 1985.

Trebuie însă amintit un episod, cel din 1968, premergător exilului. La treizeci de ani, el se găsește cu o bursă la Urbino, pentru a urma niște cursuri de vară. Câteva luni mai târziu, va călători la Roma pentru a se întâlni cu Cristinel și Mircea Eliade, fără să se fi cunoscut până atunci - decât prin intermediul cărților. Amintirile despre celebrul unchi sunt antologice. Scriind despre Eliade, Sorin Alexandrescu încetează să portretizeze un individ. El interpretează un guru,

maestru, tată idealizat, un dublu proiectat undeva în zenit; în orice caz, admirația lui nu se poate compara decât cu mărturiile ucenicilor față de înțelepții care le-au ținut loc de lume.

Eliade e unica lui vulnerabilitate. În toate, Sorin Alexandrescu se conturează drept o fire echilibrată, greu de convins să parcurgă idei cu care nu rezonază; adeseori, e atât de fixat în sisteme personalizate, încât riscă să piardă întregul. Dar avem atât de puțini esești impetuoși! N-ați observat că, oricât s-ar diversifica elita noastră intelectuală, citim parcă același discurs? Tot mai lipsiți de vervă și maculați în fantasmă? E o simplă constatare admirativă la un portret empatic.

Datorită lui, lectoratul românesc din Olanda a supraviețuit unor timpuri în care cu greu se pot numi centre performante de romaniști. Concomitent cu activitatea didactică și științifică, de promovare a limbii și literaturii române, Sorin Alexandrescu activează civic; în acesta sens va înființa *Roemenië Comité*, un fel de PEN mic, dar cu planuri ambițioase.

În climatul de normalitate ce invita la performanță continuă, lectorul român se alătură grupului de cercetări al lituanianului A.-J. Greimas de la Paris și participă la seminarele profesorului, la școlile de vară și la conferințele franceze. Va publica numeroase studii în volume colective, alături de numele mari ale vremii, între care Maranda, Bremond și Barthes. Așa încât, lectorul român din Olanda începe să predea semiotică de respirație vie, europeană. Învăță – și însușește – distanțările de fenomenologie ale poststructuraliștilor. Din observator și *ucenic al excepției*, el se implică sistematic, căutând, până astăzi, să-și regleze propriul sistem.

Nu e nevoie de experiență să admiri dexteritatea pedagogică a lui Sorin Alexandrescu. El poate să treacă din cursurile de învățare practică a limbii române direct în teorii semiotice și de poetică prezentate în olandeză. Meritele îi sunt curând recunoscute de universitarii olandezi din Amsterdam, Groningen și Nijmegen. Organizează și înființează mai multe entități, între care *Dutch Society of Semiotics*, *ISELK* și altele. Însă ceea ce revine cu oarecare agresivitate, chiar și în mediile intelectuale franceze, era poziționarea ideologică, exact zona nevralgică de care se străduise să scape mereu. Acum alege neutralitatea, căci se află la interferența condițiilor și identităților: un exilat român care predă în Olanda și participă asiduu la manifestările poststructuraliștilor francezi. Știe foarte bine că biografia românească se pierde și intelectualul devine unul european. Însă luptă pentru catedra de română din Amsterdam. Din nefericire, după plecarea lui, ea mai rezistă puțină vreme.

Se va implica încă de la primele manifestări anticomuniste din decembrie 1989. Relatează de la fața locului pentru ziarele olandeze. Profesorul întors

reporter participă la refacerea fondului de carte distrus al BCU. Întoarcerea e, firește, a unui euforic occidentalizat, riscând, ceva mai târziu, și o poziție de Consilier pentru cultură în Administrația Emil Constantinescu. Reia, totodată, activitatea la Universitatea bucureșteană. Nici acum energia lui cunoscută n-are răgaz. Va înființa celebrul, azi, *Centru de Excelență în Studiul Imaginii* (CESI, 2001, împreună cu Laura Mesina). Între două țări și mai multe universități se va pensiona la Amsterdam (2002).

Ideea lui pedagogică întâlnea viziunea profesională: anume, convingerea fermă că numai teoria occidentală aplicată culturii române ne poate aduce cu un pas înainte. Cred că și-ar fi dorit intelectuali mai implicați în viața Cetății, în felul sprijinit inițial de mișcarea Gdansk la Budapesta sau, în orice caz, voia să vadă mai multă unitate între grupurile sociale sprijinite de intelectuali. În actualitate, Sorin Alexandrescu este un sceptic. Crede că ne-am blocat într-un prezent din care trecutul și viitorul se văd perimate. Dar, așa cum dovedesc textele cele mai recente, el crede în construcția unei societăți ce nu mai are nevoie de fantasme ca să supraviețuiască.

M-a frapat când am citit ce spune el despre faptul că nimeni nu este un singur om, că în fiecare sunt mai mulți oameni. Numai că, oricâte metode și îndeletniciri ar aborda, el însuși se situează în zona individului deplin, ca să nu folosesc cuvinte grele; dar, în fine, un om-care-și-a-recuperat-întregul, ca să zic așa. De la descendentul unor familii periculoase pentru regim, devreme obișnuit cu seisme genealogice, cu povara de copil al totalitarismului, la orfanul exilat și așa mai departe, toate aceste identități mai mult sau mai puțin convingătoare au alcătuit întregul de astăzi. Fragmentele unui destin cu vârste cât se poate de paradoxale. Probabil că de aceea nici nu se recomandă într-o singură, unică ipostază. Undeva în ierarhia identificărilor e unchiul, Marele Unchi, privit ca inclasabil. Nu mă îndoiesc că așa e și Sorin Alexandrescu: un om care și-a recuperat întregul și a făcut totul pentru a deveni, la rândul lui, un inclasabil.

Determinări și aproximări

Teoria lui înseamnă în primul rând abordarea vizualului în polemica cu textul, pentru că imaginea și cuvintele, crede el, au fundamente discursive diferite. Astăzi se vede cel mai bine că pariul lui a fost corect. Nimeni nu poate aborda cu pretenție un domeniu cultural fără trimiteri la teatru și film. Iar fără interpretare, Sorin Alexandrescu nu se poate manifesta. Aș zice chiar că interpretarea ca sistem de putere a devenit o parte esențială din ființa lui intelectuală.

Să nu uităm nici că tânărul universitar ateriza într-o cultură democratică fără a se fi desprins cu totul de România. Dimpotrivă. Taman când studiile

prindeau rădăcini și fixau coordonate clare, el descoperă interpretarea altei lumi. Dar mai ales o societate în care se face *în timp real* performanță semiotică. Nu mă îndoiesc că cercetătorul a trăit și un șoc cultural. Sau mai multe. Dincolo de limbă și diferențele culturale, cât la nivel conceptual. Una e să scrii despre Faulkner și structuraliști și alta să treci prin elita franceză și filosofia unui Rorty, într-o coplesitoare simultaneitate. Sistemele din spatele textului și imaginii alcătuiau un Graal pentru exilatul Sorin Alexandrescu.

De aceea, nefericirea lui vine din faptul că, dacă înainte vreme eram sincroni cu teoriile, deși trăiam izolați, acum, în libertate, ne-am deconectat. Atracția lui a rămas pe linia semioticii discursului, a studiilor românești și a proceselor culturale vizuale, cum singur le precizează. Gânditorul se lasă acaparat de sensuri și simboluri, vorbește degajat despre prezent în termenii lui W. Benjamin, întrebându-se dacă nu cumva aura e comparabilă cu sacrul lui Rudolf Otto sau cu cel eliadesc. Ba observă că echilibristica temporală din *Bunavestire* a lui Carlo Crivelli este una politică, cu jocuri complexe de roluri ale personajelor prinse în tablou. Sorin Alexandrescu poate scrie cărți întregi despre tablouri și nu oricum, ci cu exuberanță analitică, găsind fisuri baroce în interpretări și deschizând o sumedenie de recontextualizări.

Preocupările lui legate de modernitate și modernisme îl așază într-o contradictorie reorganizare intelectuală. După experiența personală, el pricepe altfel oamenii de cultură români care s-au exilat și au marcat mai multe culturi deodată. De pildă, îi cuantifică, riguros teoretic, pe Cioran și Eliade drept principii de opoziție într-o tradiție a receptării ce afirmă mai degrabă depărtarea de cultura română, nicidecum adâncirea în interiorul ei. Drama evacuării individului din istorie înseamnă rescrierea propriului destin.

Scriind despre cei doi intelectuali, Sorin Alexandrescu ajunge, finalmente, la redecorarea propriei interiorități, iar exilul său complicat se deslușește. Probabil că distanțările de metode l-au apropiat și mai mult de miezul lor. Așa cum crede, de exemplu, că ești postmodern despărțindu-te de nebunia modernă, însă păstrând zestrea intactă.

Structura intelectuală a lui Sorin Alexandrescu se manifestă printr-un ecumenism al metodelor. Cine citește cu atenție studiile lui observă că toate distanțările sunt în sine apropiieri și reinterpretări. Sistemul interferențelor dintre poetică, semiotică și deconstrucție topite în filosofia științei are în scrierile lui atingeri enciclopedice. Ne însoțește adeseori senzația că poate interpreta un subiect trecând dintr-o metodă în alta fără a ajunge la un verdict definitiv. Ca și cum ar trebui, după o lege interioară autoimpusă, să-și încheie un ciclu de interpretare caleidoscopică numai pentru a inaugura, tranșant, problema în cauză. Nu cred apoi că aș greși

prea mult spunând că Sorin Alexandrescu transferă nuanțele în matca unică, previzibilă, a unei identificări culturale; sau, în alte privințe, tot generale, în matca unui discurs cultural. În cel din urmă se adună, aluvionar, genuri narrative istoriografice, oglindind o realitate din care triumfă relația dintre acțiune și text - deopotrivă sistemică și alunecoasă.

Cercetător al incongruențelor, arheolog înarmat cu echipamente semiotice și de naratologie autoscopică, Sorin Alexandrescu scrie cu disciplina creatorilor de sens. Revendică fantezie discursivă și intuiție estetizantă, după cum se mișcă cu lejeritate în retorica montajului alternativ. În propriul labirint de sens e un fericit. Evadând, el vede deodată peisajul Istoriei difuze, față de care labirintul naratologic pare un simplu obiectiv, nicidecum Centrul identificării. De-acum începe aventura istoriografică, pledând la suprafața discursului pentru un sens totalizator, iar în interiorul lui - pentru un sentiment.

În vremurile din urmă, el se desparte de naratolog. Nu cu totul, evident. Dar nu mai e sigur că putem vorbi despre cultură ca super-narațiune, precum Greimas. Convingerea lui însușește nostalgicul ce-și caută substituirea în trecut. Ca ultim domeniu al existenței, istoria i se înfățișează pe mai multe planuri, căci nu poate fi altceva decât „dramă reală”. Iar cea din urmă se cade eliberată prin despărțirea de „cușca de cristal a narațiunii”. Dincolo de toate, Sorin Alexandrescu cercetează ca să se elibereze, înțelege să-și identifice drama de ieri cu prezentul, adună simultaneitățile gândind la potrivirea propriului puzzle. Cioran spunea odată că e tot mai sigur că oamenii sunt obiecte. Probabil că Sorin Alexandrescu ar miza pe oameni ca narațiuni. Acum, el își este propria narațiune. Un paradox, firește, probabil emblema întregii aventuri intelectuale pe care a semnat-o.



Nina CORCINSCHI

Sorin Alexandrescu și Basarabia

„Această rană, Basarabia” este titlul unui capitol din cartea lui Sorin Alexandrescu *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice*. Traduceri de Mirela Adăscăliței, Sorin Alexandrescu și Șerban Anghelescu, Editura Univers, 2000. Pentru istoricul mentalităților, specialistul în *românistică*, convins de „absoluta necesitate a autonomiei studiilor românești”, preocupat de paradoxurile culturii române, de discontinuitățile și desincronizările acesteia în raport cu alte culturi, Basarabia reprezintă una dintre *marile rupturi* în identitatea românească. Problema Basarabiei ține de ceea ce Sorin Alexandrescu numește „paradoxul apartenenței” geografice și istorice la civilizația românească și la cea slavă, văzută, și în perspectiva lipsei unui interes sistemic major față de problemele ei din partea centrului național, ca o rană deschisă. Influența slavă asupra culturii Basarabiei e de neocolit și de neignorat dacă dorim să determinăm modul în care și-a definit acest spațiu românesc prioritățile și și-a articulat o identitate culturală care se arată a fi pe cât de românească, pe atât de hibridă și de contradictorie. „O multiplă diferențiere și o multiplă apropiere” sunt, în opinia autorului cărții, strategiile supraviețuirii identitare a românilor situați „în spațiul îngust rămas liber între state și culturi puternice, uneori opresive”. Centrul imperial a determinat în Basarabia, dar și în alte provincii românești, o reacție bicefală de apropiere și îndepărtare, de *asimilare* a alterității (în scopul supraviețuirii) și de *diferențiere*, în scopul conservării tradiției naționale. „Iată de ce a fi și a rămâne român este marea temă a unei culturi care a trebuit întotdeauna să se gândească pe sine în termenii, uneori constrângători, ai supraviețuirii”, scrie Sorin Alexandrescu. În acest fel s-a constituit acea *românitate basarabească* de margine, locală, plămădită de tensiunile a două civilizații, cea românească a lui *idem* și cea slavă, a lui *alter* - amenințătoare și dizolvantă. Încă în interbelicul românesc, Nicolae Costenco vorbea de imperativul trezirii „din somnul blajin, asiatic, ce ne copleșește”. Narațiunile identității s-au construit la granița acestor poli, modelând mentalitatea culturală și motivând cronotopi artistici specifici. Andrei Țurcanu în volumul *Critice. Arheul Marginii și alte narațiuni* (Cartier, 2020) definește această românitate de margine prin conceptul „arheul marginii”. Definiția criticului pune accentul pe o sociologie a literaturii și culturii, pe articulările artistice ale istoriei, ale cotidianului și pe manifestările de mentalitate. „Arheul național și, ca specificitate de *spiritus loci* al Basarabiei, Arheul Marginii rămâne criteriul axiologic, ontologic de

raportare multiplă și conexiune a noastră cu lumea și cu timpul, proba de rezistență a artisticului”, scrie el în prefața cărții. Deși mizează pe profunzimi naționale, pe resuscitarea adâncurilor identitare, arheul marginii nu este limitativ și restrictiv, este expresia naționalului deschis spre europenitate. Și Sorin Alexandrescu în studiile sale, și Andrei Țurcanu în volumul *Critice. Arheul Marginii și alte narațiuni* analizează dilema raportului tradiționalitate-europenitate în metabolismul cultural al provinciilor românești. Acestea, fiind nevoite să conviețuiască în zone distincte, la interferența dintre reperul identitar și presiunea străină, au folosit tradiția ca mijlocul și marca supraviețuirii. „Aparent indiferentă la schimbările de suprafață, viața spirituală «autentică» a națiunii se desfășura, imperturbabilă, în adâncuri”, afirmație confirmată pe deplin și de realitățile Basarabiei supusă unor programe draconice de deznaționalizare de ocupația țaristă și sovietică. Iată de ce, crede S. Alexandrescu, cultura română a supraviețuit în pofida unor atacuri și constrângeri, mai brutale sau mai camuflete, exterioare. Occidentalizarea culturii române s-a produs prin arderea etapelor, nu prin succesiune, ci prin simultaneitate, anumite curente literare, fiind reprezentate nu de autori, ci de texte. Scriitori moderniști, inclusiv cei de avangardă, nu s-au putut lipsi de filonul tradiționalist, de datoria morală de-a fi fideli substratului tradiționalist, resimțit ca unul identitar. Concluzia autorului este tranșantă: „De aceea nu ezit să numesc, prin analogie, folclorul românesc și ideologia pe care se sprijină, adevăratul clasicism românesc, fundament al formelor culturale ulterioare.”

Raportul modernismului cu tradiționalismul este marcat prin desincronizări și discontinuități pe ambele maluri ale Prutului. Dincolo de rupturile și pseudomorfozele de mentalitate și de cultură, rezultate din constrângerile administrației rusești, Andrei Țurcanu descoperă și un alt paradox al românității basarabene. Basarabia a dat culturii și spiritualității române câteva nume notorii – B.-P. Hasdeu, Constantin Stere, Paul Goma, Antonie Plămădeală. E „seria de aur a singuraticilor basarabeni”. În România, aceștia se manifestă printr-un maximalism etic și de creativitate absolut, „tălăzuirile stihiale ale caracterului lor inflexibil, românismul lor profund și necorupt, regăsindu-se într-o nestăvilă voință de creație și adevăr”, venind ca „o replică «exilului interior» de acasă”, dar și răzbunând „deziluziile refugului într-o Românie unde Patria ideală nu se regăsește”.

În dorința de simultaneizare cu valorile occidentale, crede Sorin Alexandrescu, cultura română cunoaște încă o „discontinuitate pe orizontală”. Spre sfârșitul sec. XIX-lea, goana de sincronicitate împinge în derizoriu moștenirea tradiționalistă, provocând o scindare între modelul socio-economic modern și cel cultural atașat trecutului. „Marea ruptură are loc,

așadar, între stat și cultură, între politic și cultural, între sincronizarea cu orice preț cu valorile occidentale și balastul unui trecut încă iubit și respectat, între fuga înainte și fuga în trecut.” Raportată la situația Basarabiei, această idee ar putea oferi niște soluții de strategie și tactică pentru politica de reunificare națională. Sorin Alexandrescu găsește exemplară temperarea și evitarea posibilelor agravări conflictuale a discrepanțelor de mentalitate, de statut social și de apartenență etnică de la 1918 de către politicienii basarabeni. Într-un subcapitol destinat acestui subiect citim: „«Fazarea» unirii de către Sfatul Țării în patru declarații înseamnă o integrare treptată și prudentă în România, menită fără îndoială să liniștească temerile tocmai ale acestor din urmă locuitori «nepatrioți» ai Basarabiei. O incontestabilă dovadă de maturitate politică a Sfatului Țării”. Ar fi o linie de conduită de urmat și pentru politicile actuale de reunificare „boicotate” mereu de zgometele unor grupuscule politice vocale.

Înțelegerea statutului culturii române în lume necesită o contextualizare, o cercetare a jaloanelor istorice, sociale, economice, care i-au determinat structura și formele. Astfel, situației din Basarabiei i se pot găsi soluții doar dacă nu ignorăm mixajul complicat pe care l-a creat aici imixtiunea slavă. O eventuală unire a României cu Basarabia nu trebuie să mizeze pe factorul sentimental, ci pe strategii de ordin habitual, cultural, de civilizație care să apropie populația alogenă de ofertele românești, să o integreze în programele de consolidare democratică și europeană. „Totdeauna am crezut și am dorit reunificarea României cu Basarabia, dar nu o reunificare oricum care să ducă la repetarea unor greșeli din trecut, ba nici chiar la impresia că se fac iar greșeli. În amândouă statele, doar o democrație stabilă și o administrație responsabilă pot lucra cu folos la construirea unei țări noi, cu ambele picioare – ca să zic așa – ancorate stabil în Europa (...)”, mărturisea Sorin Alexandrescu într-un interviu cu Vitalie Ciobanu, publicat în revista *Contrafort*. E o abordare responsabilă a problemelor politice și culturale ale Basarabiei, față de care Sorin Alexandrescu a manifestat mereu o considerație plină de generozitate. El este cel care i-a lansat în Occident pe poeții optzeciști basarabeni, în *Une anthologie de la poésie moldave* – ediție bilingvă, franceză-engleză (Ed. L'Esprit des péninsules, Paris, 1996). În acest volum, pe care l-a alcătuit și prefăcut, încadrează poezia basarabească în mod firesc în spațiul cultural românesc și european. E un spațiu căruia Basarabia și cultura basarabească îi aparține prin dreptul istoric firesc, dar și prin trendul tot mai accentuat de reunificare națională și integrare europeană.

Leo BUTNARU



Prelins de miere

Jocul luminii în prelinsul de miere e mai fin decât trecerea ei prin vitralii și vuiet de orgă dar aici gradul de comparație e unul relativ odată ce actantul e același, lumina ca eglogă scoasă din condiția sa frustă de prisacă și amestecată cu mirul în arta sticlei prin domuri cu Bach și Purcell ce parcă între noi și cer au râvnit să-i traseze sufletului drumuri.

...Eu unul îmi amintesc prelinsul de miere în Negurenii, sat pe Răutul-râu, unde m-am născut și în auriul mierii de-atunci era atâtă zi de azi, zi de azi, zi de azi, chiar de era atât de demult...

Nicio garanție

1

Ce mai fac? Precum ieri, și azi,
fără să vreau, dar predestinat urmez neabătut
legea cam generală a imposibilității de supunere
prin spunere
adică scriu poeme la Chișinău
pentru a le oferi câteva fărâmituri și hămesișilor care-s
predispuși instinctiv să mă critice
neuitând de cei care, eventual, ar vrea să mă laude
dând câteva salturi mortale din memorabile pagube
de metafore alese, unele de zece carate
în topuri nealiniat, netrucate
în căutare de poeți canonici prin falanstere ațâțate de ele
însele
contra altor cete derutate, pe lângă care
de e să trec, din diverse nevoințe colegiale

să mă aflu prin preajma pletorei lor de păianjeni
îmi pun cască și vestă anti-ghionț
să bocănească în ele pasărea neagră cu coroiatul clonț
eu unul ținând cont doar de ce învederează
Maica Literatură Română care, din câte am înțeles
mi-a iertat involuntara neascultare
de-a mă fi născut pe Răut, afluent al Nistrului
și nu pe Dâmbovița, la București.

2

Amicul meu, coleg de pretutindeni
dacă va fi să mori, dar să te naști din nou
nu ar exista garanție că vei ști să trăiești mai omenește
că vei reuși să faci ceea ce visai să faci
în precedentă viață
însă nu ai reușit – că vei fi mai bun, mai evlavios;
că vei fi longeviv încât
să reînvi direct din viață – fără să mai și mori.

Vârf la toate
ca și în prima ta viață
enervându-te la culme cărțile aceluiasi Leo Butnaru
care nu se știe din ce considerente a fost trecut
în panteonul clasicii literaturii române
dar mai ales ai împrejurimilor...

Hrisoave imagine

Zăpada se mai topise, apoi spre seară iar a înghețat.
Poleiul i-a alungit lupoaicei mamelele de bronz în
ascuțiți țurțuri de cristal. Chișinău, Iași, București, Cluj
etcetera
spre nord, sud, est(e), spre apus
pe unde se află atare monumente patrupede
la multiplele lor țâțe sug zeci de Romul și Remus.

Dar asta e, ne-am obișnuit
și astfel de perpetuare exagerată a legendei nu supără,
chiar
dacă noi avem lupul nostru, ce-a urlat, deznădăjduit,
la romane legiuni care-i alipeau imperiului gâfâitor a pre-
pieire
vechi poveri din noi regiuni.

...Însă pentru a nu cădea

în delicate delictе sau dispute dintre lupoaică și lup
mai ales că e lapoviță, e lunecuș și în istorie
zic să ne gândim că mâine dimineață poleiul iar se va topi
și din mamelele mamei de *lupus in fabula* italic va picura
lapte străveziu ca destinul Daciei în imaginarele hrisoave
destin care chiar de-a existat în luptă și prin lupta cruntă
de a nu muri, a nu muri, a nu muri, – ci de a fi!

cam pe durata a o mie de ani și mai bine

de rău

nu se poate vedea
nu se poate descifra
nu se poate citi...

În post-istoria imperiilor

Imperiile vorbeau cu ele însele, bălmăjit în somn, și
răstit, injurios aieveau; în vecie fie-le blestемate
sângeroasele adunături de demenți sălbatici pe tron și
în rânjitoare de ură nesățioase cohorte-ațățate-aliniate.

Legiuni prin regiuni ce nu ar fi trebuit să le aparțină
țări ca pari de hotar mutați mutanți mereu spre alții
mai în inima lor, curți în agonie prădalnică, jegoase
rituri de mărire și împărțire de, zi și noapte, decorații.

Monștrii de până și de după ei înșiși, pocitanii hidoase
cu steaguri pe ele cu gheare de pradă, cu orătănii îngălate
chiar din turnurile metropolelor, din sud ori miază-
noapte,
ceasuri bat a blestem de imperii, a irevocabila lor moarte.

Ah!

Citeam *Holstomer* de Tolstoi, adică
traducând într-un titlu ceva mai banal – *Istoria unui cal*.
Însă pot fi istoriile a doi cai absolut diferiți – asta
dacă o iei sub aspect statistic
de raport volumetric, numeric
când este absolut evident că un cal în toată firea
și realitatea sa
un cal de tracțiune sau de hipodrom
e de un milion de ori peste cât poate să arate
în ale lui toate
căluțul de șah
figură mișcată printre celelalte figuri pe liniile tablei sau
pus la grămadă
în tabla ce devine depozit dreptunghiular.

Numai că

se poate întâmpla ca mărunțul cal de șah
să aibă istorii și mai și decât calul real, încât
cei care le-ar înțelege, l-ar citi-reciti ca joc
partide, înfrângeri, victorii la turneele marilor maeștri
cu lauri, focuri de artificii, ba chiar, uneori, cu salut regal;
încât – pornisem să spun – cunoscătorii în jocul de șah
să nu aibă nimic altceva a spune
decât
„Ah!”

Sub piramida Luvrului

Pompierul, dresorul focului și focii
în primul caz e, totuși, neputincios,
flacăra fiind îndărătnică. În caz secund
tulumbașul-dresor triumfă la circ cu foca
coborând durdulie pe tobogan lunecos.

Pompierismul e profesie puțin cunoscută
de turiștii lumii; la Luvru pompierul la post
veghează să nu se incendieze spiritele
în fața Monei Lisa cu surâsul ei abscons
de zece euro pentru a-l vedea. Cetele
de vizitatori stau la coadă sub piramidă
învățând unele de la altele limbi străine
sau dând-o în Esperanto, exotică plămadă
ce nici nu sperie, dar nici nu îndeamnă.

Deci, stau și eu răbdător în april 2010.
Peste sticlăria piramidei plouă. Coadă
dar mai ales timpul destinului trece.
Scriu pe FB că, în mausoleu transparent
aproape că-mi priește-n prier, chiar visez
că sunt faraon venit să se vadă pe el însuși,
în selfie cu pompieri-dresori de flăcări și foci.

Asta e: precum ieri și-n alte zile Luvrul imens
îl voi vedea în etape, cu țara, pe sponci,
iar în minte deja alte vizite îmi plănuiesc
repetând aiurea celebra prostie: *Voir Paris*
et mourir. Căci eu am venit la Paris să trăiesc!...

Gramofoane cu oda bucuriei

Melcii își duc în spate gramofioanele de cochilii
în cazul lor muzica e ocrotitoare, ținând de adăpost
în eventualitatea cine știe căror mărunte intemperii
în viața acestor ființe ce-și au propriu sens, tainic rost.

Pe cochilie de miel de melc, în cerc sau oval, poți trage
linii de portative pe care să încapă octave, epode și ode
de Beethoven (posibil, *Oda bucuriei*) pentru fagot și alge
mici-mărunte, argintii, plăcute delicatelor gasteropode.

...Însă de aici încolo încălcăm o altă gospodărie de poezie
cea a lui Ion Barbu; e drept, nu e zgârcită proprietate
privată
ci ține de comorile limbii și încântării dintr-o epocă târzie
a geniului român, ca-n povestea cu: A fost odată ca
niciodată...

Antract

În această lume, unde cam totul se duce
pe apele celor șapte zile-a săptămânii (sâmbăta
având curgerea cea mai repede, cu adânci bulboane)
în care e atât de ușor să se piardă un regat
sau o simplă țară
pe care cineva le-ar da pentru-o țigară
mite să se piardă o potcoavă, două, trei sau chiar patru
odată ce Ecclesiastul spune răspicat, inclusiv pentru cai
că oricând și oriunde nimic nu ne aparține
și nu există, nu, potcoava fericirii; în această lume
în care nefericitul poet Mandelștam își amintea cum
cel ce găsisese o potcoavă sufla praful de pe ea
ștergând-o cu flanea, până la strălucire;

în această lume în care ne e dat să auzim cum
în grajduri, la praguri, pe la porți
potcoavele prind a scânci jalnic către căruțași,
călărași, jochei, când le apucă
dorul de-a fi mâunate spre căile ferate
să salute sau chiar să sărute roțile locomotivelor
ce le sunt verișoare prin aliaj metalic
și alianța dorului de ducă, pe unde – spune proverbul –
lumea caută potcoave de cai morți...

– cam pe aici
se încheie spectacolul de verbe și purici de potcovit
chiar dacă mai e mult de jucat în lumea ca teatru

și ici, în adâncul ecranului alb, deja se face întuneric dens
ca într-un antract
din minele de antracit.

Într-un sfârșit

Însemnele destinului tău, pe piatră sau în minte,
obișnuite în șiruri simple să se întindă
ca chipurile plate, geometrice ale faraonilor cu
familii și suite de robi pe pereții de piramidă.

E un perpetuum de profiluri, nimic en face
și anapoda garantată scădere de profituri
în această răspândire a ta dincolo de tine ca
spulberul esențelor în constelații de fărâmituri

sau în praf de sfâșietoare jeliri de Piaf
ori în fum ce-și unduiește trena peste tren
într-un sfârșit de lume, când chiar lumea cântă:
Non, rien de rien, non, je ne regrette rien...



Eugen BUNARU



Se strecoară în mine o bănuială cristalină - acum tot mergând prin ploaia amintitoare a unui sfârșit de august - că sunt totuși un animal exotic îndeajuns de puternic de inflexibil *ca un tanc* desuet în misiune încât să-mi ascund într-o tăcere de aur urmele urma și să-mi aud împăcat bătăile inimii cucerind îndărătnic și inocent (laolaltă) în plină pandemie a tehnologiei – nimic eroic nimic sfidător! – o provincie umil-luxuriantă: doar acest spațiu olfactiv - aproape carnal - al memoriei

Visul de dimineată (*sunetul muzicii*)

Ești undeva în anii '80 rătăcit într-o gară cenușie imensă cauți cu o privire de vietate hăituită un chip pierdut într-o mulțime de chipuri. Cauți cu disperare mută cealaltă jumătate a vieții jucată deja. Aștepti timp fără șir trenul care te va duce spre tărâmul secret unde – ai semne cerești! – vei afla vei regăsi Totul. Unde însuși Dumnezeu în straie orbitoare de lumină e chiar grădinarul anonim care te va învăța *unde* și *ce* și *când* și *cum*... În fumul înecăcios din hala de așteptare se decupează o figură vagă în blugi zdrențuiți într-o cămașă lungă de in cu chipul pierdut într-o harababură de plete și barbă cărunte cu o chitară atârându-i obosită de gât. Tu încă aștepti trenul *mirific* ce te va tot duce spre tărâmul *mirific* când, dintr-odată, e seară e noapte e dimineată. Și ești chiar tu însuși chitaristul exotic. Îi auzi, îți auzi vocea fără să înțelegi nimica, fără să știi cărei intervenții esoterice, cărui duh, cărui personaj fantasmatic îi poți pune în cărcă toată tărășenia: suprapunerea de timpuri, de chipuri, de trupuri, de voci, confuzia perfectă: *eu tu el*. Abia apuci să mai vezi ca printr-o ceață însoțită mulțimea din jur cum se mișcă cum se vâlurește cum atârână pur și simplu de sunetul muzicii cum totul se prefăce în depărtare fără sfârșit cum totul jur împrejur devine însuși tărâmul *mirific*-izbăvitor spre care zboară ca o pasăre ivită din ere trenul *mirific* pe care încă-l aștepti.

(Preludiu)

Mi-amintesc o secvență încețoșată - parcă dintr-o peliculă stinsă din anii 60, dintr-un film alb/negru de cinematecă. Ne-am dat întâlnire într-o cafenea stingheră de la marginea orașului. Încercam să ne ascundem de privirile curioase, sfredelitoare, gata să maculeze totul, să pună totul la zidul infamiei. Așa că am preferat - ce era să facem? - să ne întâlnim, undeva, strategic,

la ieșirea din oraș, aproape de *pădurea verde*, unde întoarce tramvaiul 2 în dreptul stației meteo. Am trecut ușor de liziera pădurii. Acolo, camuflat de copaci, era un băruleț discret, un soi de cafenea. Am intrat, puțin încurcați, puțin rușinați. La bar, o tipă creolă, rujată intens, cu pieptul bogat, spăla pahare fredonând ceva la modă. În rest, nimeni, nicio mișcare. Am comandat două cafele la filtru și câte 50 de Cinzano. Cu mișcări încete, cu brațele pline, languroase, a aranjat totul pe o măsuță cochetă, cu floricele de plastic în vază și scrumieră sculptată în chip de căprioară. Pe tavă, ne-a mai lăsat două kenturi, două pătrățele de ciocolată chinezească, o brichetă și două pahare cu apă minerală în care jucau sfârâind fericite mici bule albastrii. Am pipat cu sete și-am savurat licoarea înșelător-dulceagă, sorbind ușor din caimacul fierbinte. Barmanița fredona același refren estival *ritornero in genocchio da te* și în răstimpuri ne făcea, zâmbitoare, cu ochiul. Noi băjbâiam, ne căutam mâinile pe sub măsuța ce tremura, molipsindu-se de la tremurul nostru. Când i-am pus bancnotele în palmă, creola mi-a șoptit cald la ureche: *aici, în spate, sunt câteva corturi pentru turiști. Unul e liber. Puteți rămâne la noapte...* Ce era să facem? I-am mai strecurat un pol sau doi într-o palmă moale, fierbinte.

Am scris odată: *noaptea asta e o farsă înstelată a zilei de mâine...* Ce-i cu versu ăsta? sincer îmi place, dar sună al naibii de subversiv mi-a spus-o verde în față redactorea cărții atunci în toamna anului de grație 1980. N-am ce face, schimbă-l sau taie-l și gata! mi-a mai zis puțin bosumflată puțin triumfătoare tovarășa adică doamna redactoare de carte, poetă și ea. Sau scoate tot textul și-am terminat povestea! s-a mai oțărât dumneaei. Ne-am uitat buimaci câteva secunde unul la celălalt, am aprins câte-o țigară (Kent veritabil, pe bune!), ne-am aruncat fiecare fumul în fața celui alt, apoi am izbucnit amândoi într-un hohot de râs. Până la urmă, versul păcătos a trecut, am fentat solidari cenzura, a apărut și placheta, am aniversat-o cu lăutari la o terasă din Herăstrău, mai apoi au și lăudat-o în presă vreo 2-3 critici, un altul (Dumnezeu să-l odihnească în pace!) cu nasul fin la poezia tânără a făcut-o aproape praf (sincer, m-a durut!), un altul, la fel de galonat (Dumnezeu să-l ierte, s-a dus și el mult prea devreme!) a dres busuiocul și m-a făcut poet veritabil și, firește, mi-a mai venit inima puținel la locul ei. Până la urmă a trecut totul. A trecut timpul. Am strigat și eu pe străzi cu prietenii în decembrie la Timișoara: jos tiranul! jos comunismul! A căzut și dictatura. Au trecut și anii tineri. S-au risipit și prietenii. Au rămas – dar ce folos?... – amintirile. Și poate – ca un alibi la toate astea – noaptea va fi rămas și ea mereu doar o farsă înstelată a zilei de ieri. Sau de mâine...

O traversare

Câteodată încetinesc pașii sau pur și simplu mă opresc lângă semafor vizavi de Catedrală pe trotuarul cam jerpelit ce duce spre Jozefin. E un loc strategic unde pot lăsa ochilor libertatea să distingă ori să confunde după propria lor vrere Încet-încet, apoi tot mai rapid mai fulgurant imaginile se derulează se suprapun: peste cele tulburi de *acum* țâșnesc altele limpezi de *atunci* se învâlburează ca niște mici planete fantasmagorice țâșnesc din anotimpuri - tot mai exotice

tot mai îngropate în aer - ca dintr-o lavă fierbinte fără scăpare
Brusc îmi recunosc bătaile inimii parcă tot mai grăbite mai ahtiate
mai nebunești vuind asurzitor undeva deasupra creștetului
și oricum e în afara oricărui dubiu: ea tocmai plutește aleargă ușor
dinspre Universitate are sâni și pașii mirați de-atâția arbori
în floare plutind pe malul Begheiului și oricum e în afara oricărui dubiu:
astăzi e miercuri e trei noiembrie 2001 orele 16,00 și jumătate
și peste parcul din spatele Catedralei s-a lăsat deja o perdea subțire
de ceață, totuși câteva raze mov-crepusculare răzbat de dincolo
de Bega dinspre vechea Fabrică de Pălării și pentru moment
chiar împrumută o strălucire fantomatică aerului în care valsează
deja o hărmălaie de frunze moarte inundă Piața imensă a Operei
proiectată în vitrine reclame și pentru moment văd exact:
doar eu și câteva siluete cețoase bizare traversăm dansăm pe o scenă
părăsită feerică. ne mai trădează doar sunetele pașilor pe pavaj.
doar ciupiturile unor instrumente de coarde absconse medievale.

Microfeerie

Aici sau acolo în paragina unei după-amieze
vor veni și vor căuta și vor cânta din frunze
imense de nuc vor veni și el și ea și tu și ei
și vor împacheta o lacrimă sau două sau trei
în locul acela umbros de sub cer. Puțin mai
târziu va sosi o iubită cu pălărioară și cu
mănuși din ce în ce mai albe mai străvezii.
Va sughița ușor sau va scânci abia perceptibil
în timp ce brațele ei ca niște aripioare incerte
spre uimirea tuturor vor azvârli în direcții
imprevizibile un fel de căpșoare fosforescente
de păpuși iar, tocmai atunci, intrând cu poticneli
pe scenă, bătrânelul acela va lumina orbitor
– conform profețiilor – cu bărbuța lui cochilie
până în adâncul adâncurilor.

Plouă mărunț mocănește

ți s-a năruit moaca
într-o amintire târzie

grohăie râturi flămânde
grupul dispare cu urlate cu tot
în Cimitirul Eroilor

se mai aud vag mugete râsete
înghițite de flacăra veșnică

Arta plecării (II)

Poate ar fi timpul să închid în urmă poarta
cât mai discret s-o iau din loc chiar acuma
când tună și fulgeră și afară-i potop
Poate ar fi timpul să-mi azvârlu o geacă

pe umeri să-mi înfund o glugă pe craniu
să aprind o țigară să trag cu sete înțeleaptă
ultimele fumuri halucinante în piept
și s-o iau la picior bărbătește să traversez
țări și orașe să planez peste vârful stâncoase
să arunc peste bord și straie și alimente
și ultimelor bancnote în cer să le dau foc
să hohotesc cu ochii cât ceapa la flăcările
lor demente. Poate ar fi timpul s-o iau hoțește
din loc să fiu deja departe fără a mai face semne
cu mâna ori cuiva cu vreo carte de-aici
unde-i lumina una cu țărâna

Poemul somnambul

Poemul pe care începi să-l scrii, cu nările dilatate,
(ei, bine, asta, da, inspirație!), exact în clipa supremă
când bate miezul nopții și pe care-l abandonezi
ca pe-o himeră aburoasă suspendată în spațiul meschin
al camerei (calculatorul fâșâie în gol) când tocmai ieși
pe terasă să te droghezi *tânăr și neliniștit* cu aerul
inexprimabil și vag, poate doar îmbujorat de primele
zvâcniri ale zorilor, ei, bine, poemul ăsta, inexprimabil,
e însuși poemul somnambul, poemul care te visează,
te-așteaptă non-stop, care te înfășoară matern, ca într-un
giulgiu, în gândul alb, moleșitor că nimic, dar chiar nimic,
nu se pierde în van. Totul, absolut totul, (știm asta de veacuri)
doar se transformă – poate chiar în aerul inexprimabil și vag,
îmbujorat acum și aici de insidioasa timiditate a zorilor.

Pe trotuar era deja seară
zăpada îmi albea puțin umbra
umbra întuneca ușor zăpada
pășeam în așteptarea unei dimineți fabuloase
căreia să-mi deșert viața cu totul pe tavă
căreia să-i mărturisesc până și iminența
unei dispariții ratate în forță
(în ultima clipă de indecizie),
căreia să-i mărturisesc totul, absolut totul,
adică un fel de nimic victorios, sfârșitor,
asemeni unei omlete orbitoare ca aurul
bolborosind fâsâind tocmai aici în tigaie
sub nările mele hapsân dilatate

Gabriela FECEORU**Suceava**

o vastă autogară umplută cu amintiri
lângă aparatul de cafea sorbeau copii umiliți ultimul strop
își așternuseră pătura și se țineau de mâini
până la venirea autobuzului care avea să-i ducă peste graniță

la radio știri despre țigările de contrabandă
cum au trecut românii de la ucrainieni cantități impresionante ilegal
insesizabilă deșertăciunea acolo unde
ochii tăi irizează existența globală

numele noastre plăcuțe în Cernăuți
și traversăm să ajungem pe pieptul tău unde am scris
camera 505

Olha Koblyanska, de ce oamenii sunt răi? Și de ce citesc limitat?
Și de ce adună bancnote în loc de educație? De ce exclud femeile din universități?
Olha Koblyanska, au spus despre tine după cele două relații eșuate că
îți plac femeile. Poate că acestei specii îi place mult să lovească acolo unde s-a mai lovit
se consideră în drept.
Olha Koblyanska, îmi vine greu să văd cum minciuna a devenit
criteriul lor de evaluare și fiecare pagină e umplută de cuvinte mincinoase
parcă se petrece o jalbă a corupției. Abia asta e propagandă.

Au transferat în artă acuzele și mariajele false, secretele bine ascunse
și ca să ai un loc în față trebuie să ieși cu pieptul în față.
Când vrei să pleci nu-ți amâna plecarea. Când nu înțelegi, nu te mira.
Când vrei să spui mai mult, taci. Când pleci, înapoi nu te uita.

Mi-a zis: tu reușești orice. Nu meriți să fii tratată așa. Tu ești o însemnătate pentru locul ăla.
Cum își permit? Tristețea ta e consecința ostilității lor. Poate din asta se hrănesc.
Sunt șocat și nu mai am cuvinte.

**nu mai spun nimănui
(Ivano)**

dar azi m-am gândit cum ar fi să vin la tine în față
blocului în Ivano
să conduc pe străzile din orașul tău să intrăm iar
la cafeneaua unde
m-ai întrebat:
what do you want to drink
maybe a coffee?
don't you like it?

pe străzile din Ivano
sau pur și simplu în jurul blocului tău
unde curge un râu
subțire
ca o creangă de pin



nesfârșită
de la geamul tău
adesea vedeam
totul

și în mașina mea să conturăm
o altă politică a granițelor
politica de a rămâne indiferent
de cine ești tu sau cine sunt eu

ca atunci când mi-ai pus calificările în față
avem o familie de medici
și băiatul lor care conține
informații din bibliotecile
berlineze.

lasă-mă să fiu cu tine
știm
casa ta e goală
și pe parchet salteaua
firele mele de păr așteaptă

ca atunci în fața camerei de filmat
te legai de orice
erau
rămășițele mele în așternuturi

chiar și eu care sunt un zid
am simțit că mă prăbușesc
ar trebui să trăim împreună
ce am făcut a fost absurd

doar de dragul acestor cărți.
doar de dragul acestor cărți.

bluffer

Laurei

i-am spus Laurei uneori nu mai simt
nimic oare e ok așa?
cândva mă gândeam la tine ca și cum
regele junglei abia a fost mângâiat și
iese din cușcă
toate animalele îi stau la picioarele
sub ghearele tale
țintuită locului pe pământ
într-o grădină a răcnitelor tale

caut știri citesc din cărți am descoperit
poezia unor poete din biblioteca mea
azi ești mediocru și neubit
am scris interviul despre tine și te-am abandonat

așa cum nu am avut curajul

în versurile cărții
vorbesc din nou pozitiv și din nou pozitiv
ultimele versuri sunt cuvinte din
cântecele tale
am vrut să-mi amintesc de tine

acum simt o mare liniște
nu-ți mai verific site-ul
sau dacă mă uit acolo
și îți citesc poveștile despre Cornelia
simt exact ce simțai tu față de mine

nici măcar nu mai sunt interesată
ce-ți place
iar patetismul tău
mă pierde.
azi Ana sau Iuliana sau orice alt nume
de-al fetelor tale nu mă mai intrigă
ești doar un corp
al nimănui atins pe paturi în care
am crezut în cuvintele tale sau gesturi
ai o minte deformată stângace abstractă
necalitativă

patul tău e o vânzoleală
trupurile toate strivite și pline de sânge
nu mai încap
începi să tai din ele și să arunci în
ochii lumii.

lumea mă iubește doar pe mine
asta să-ți fie răsplata
disprețuitor.

și toată lipsa de bun simț
ți se prelinge pe obraji
ca ceara din lumânări
sau secreții din scalp
ești o brutalitate
în tăcere. și continui să crezi
că vocea ta se aude

clapele pianului au cântat minciuni
pe atunci nu făceam distincția
între o vacanță și un suflet de om
te vedeam ca pe cea mai mare eliberare
erai avânt.

m-ai făcut să scriu atât de mult în plâns. a fi disprețuită
este o metodă de reeducare. și Laurei i-am spus
nu mai simt nimic. iar eu Laurei îi spun doar adevărul.
aș fi vrut să nu cunosc niciodată bărbați, cum nici Iulia
Hașdeu și tatăl meu
să fie eroul meu protector.
să-mi traducă opera. să mă protejeze de mediocrii ca
tine.

a fi mediocru aici înseamnă să batjocorești. iubești banii și restul e spectacol.
bluffer precum în ceruri așa și pe pământ.

alunițe mici pe bucata de piele albă

în soarele primăverii
și când mi-ai spus la telefon
au curse și spre Budapesta
plecam cu tine de mână și desenam pe geam un avion mare

Târgu Mureș – orașul pedepselor cu
dragoste lipsă
orașul în care ne promitem că nu ne vom
revedea niciodată că mângâierea ta
nu mi se permite

scufund totul de data asta

trăim de 1 an în același oraș
fără să fii cu mine
din ce au plămădit ai tăi sufletul tău
poate li s-au spart în mâini
borcane și ce au reconstruit a primit
inima ta-ciob

șiroaie de sânge
pot achiziționa din toate școlile
moartea.

fără inima aia care taie
planeta garsoniera
nu se mai mișcă
taie-mi fâșii toată pielea

jupoaie

fiecare rând pe care îl scriu
îndepărtează-te pentru că tu ai vrea
să trăiești mai bine și
marele premiu nu e decât

creierul meu care conține
imagini tulburătoare
(m-ai lăsat atârănând jupuită)
aș vrea să știu cum ești tu
când îți place de mine

nu vreau să mai dau interviuri
în care spun că ai venit
dar nu să dormi pe perna
din 7 noiembrie

dictez pe bordură
sunt aici în cartierul tău
aștept să ieși din scară

orașul cuprinde
cuvinte dictate
orașul se strânge ca
o pungă arsă.

frumusețea ta a înghițit cicatricile mele

vântul strică ceva din emoția de la
ultima întâlnire stația retrasă gradele
creșteau. mă mișcam ca un sâmbure pe
dig îi dădeam nectarină ascundeam
abdomenul revoltător.

feminitatea nu s-a inventat prin ruj
ci numai poate pe masa de operații
hai coboară acum ține-o tu o țin și eu
3 2 1 și.

întinsă gustam din prosecco. buzele tale
crăpate ca inima mea se scufundau
peste marinari și soțiile lor ocupate
singure acasă cu copiii.

te aștept de un an și vreau să mă apropiu de tine.
răspunsurile tale sunt lungi și mă înduioșez. o mamă
care face furori în lumea animalelor de companie.
dorm ca o pisică așa cum îți place
abandonată cu un pui la piept

când ești ținut deasupra apei
acolo e o mână care se numește
după versul despre grădina
jucăriilor pierdute
ziua independenței Ucrainei

am sărbătorit-o acum două zile.
mi-am desenat steagul pe mână
mi-am ancorat mâna toată ziua printre
gratiile geamului meu
aici unde ai lăsat paharul
exclamând: *but it's very tasty*.

Ara Alexandru ȘISMANIAN

cine sunt

cine sunt – când zborul mă pierde-n pustia ce curge – fantastică undă de dune • din infernala rană a șarpelui • ce străin îmi risipesc neființa ca pe o bogăție ultimă – din care nașterea-mi m-a alungat • mirajul galopează prin dubii dureroase de stepă – dar morții cîntă la ce alienare de pasăre • bufonul înveșmîntat în var de lună mă strigă înspăimîntat • totul mi-este străin – prin vina-mi – sinele mi-este regat – regatul, exil – exilul, moarte • deși adevărul meu e neant • fiica mea rătăcită – dăruiește-mi întunericul tău plin de demente miracole – ca lubric să-mi răsfaț în el nebunia • corabia de lacrimi cu sălbătice pânze de ospiciu – îmi poartă adâncul • traversînd valurile paturilor mele damnate – unde despletite femei culeg fructe holbate de gemete • sub avionul meu aberant și cinic – disperarea-și dă foc – exasperarea se preschimbă-n cenușă • fur lumina, aerul frunzelor – și cu furie de-amurg răspîndesc ofilire • adolescentul e flacăra – și revoltă – și durere nestinsă • cine sunt – cine dispar – cine mă interoghează cu pete incoercibile • ce cenușă negîndită-mi sufocă sufocarea – îmi asfixiază anxietatea cu plînsul pe care-l refuz • o mantă de sînge peste tot corpul – o mască de sînge peste tot chipul • ahhh! dispari închisoare a eului – pleoapă sinistră și rece – dintre sorii mei ocultați •



singurătatea oglinzilor

singurătatea netedă a oglinzilor – foame de drum • tu mă cauți – născocită poartă la care bat • mă deschizi – tandru deșert al nopților cu chei de gondolă • rotula bizară mă întreabă – absent încrustat în durere • poate o femeie albastră alunecînd înspre seară • poate un pelerin îndrăgostit de sânul în sine • paralele absurde în care mă scufund pînă-n oceane de junglă • devorat de dubiul ascetic al furnicilor roșii – eu, caleidoscopul vesperal al incertitudinii • pleoapă coborîtă peste rotula unui pierdut labirint – privirea înoată în obscuritate de pește • beau avisul din setea fantasmelor • rotundă rotulă cu suferințe de sferă – la ce bun același dacă rătăcit te găsești • criminal clădit din zaruri – ciudată rostogolire • durerea se separă de formele perfecte – păstrăm în mînă fisura – în avis, restul • vom fi foamea abisală a surzilor – ce albiți de fulgi cad • paginile albe ale cobrei plîng veninul arhaic • totul dispăre – rămînem în căuș cu scrumul absențelor • ființa nu era decît fumul din risipita fereastră a neantului • mi-e frică de frica culorilor • respirația-mi răstoarnă chipul într-o obsedantă ninsoare • tigru fantomă se hrănește cu bosonii lui higgs – reziduală – fără plecare reîntoarcere • dispărute – indiferente-s aionioanele enigmei • insomnii destrămate – mirajele au uitat să viseze • șoaptele se întind în lipsa de sens • cu alienarea închisă în fără – nimicul a început •

între dispariție și frig

alb de somn în vid de cer • alb de insomnie • plumb pe durerea secundelor • apă întunecată sub pielea exasperată a zăpezii • pasărea zboară prin cerneală și refuz • zboară cu oglinda singurătății prin labirinturi de litere • poetul plonjează în sclipetul negrului întrebîndu-i zîmbetul • eu sînt absența a tot ce-ar fi trebuit să fiu – un rest mînios de goluri impuse • rădăcina de șoapte a unui tezaur respins spre mai adînci începuturi • da, sînt sensibilitatea unde un simplu fulg creează cercuri de asurzitoare durere – umplînd anumite tăceri de nesfârșite ecouri • întîmplările ferestrelor mele din camera obsesiilor cu pereții de nervi respiră-n anxietatea subteranelor • mă scufund în sumbrul pămînt – caut o pierdere de sine nemaipierdută • o pierdere cu regăsirea în fine imposibilă • o frustrare ca țeava unui revolver de sinucis poezii – și chiar gîndul lor cel mai intim • bizare fragmente ale sistemului solar îmi localizează risipirea • toboganul sîngelui – și-aceste bezne turbulente ca spasmele insuportabilei nenașteri a lacrimii • da, convulsiile aceluia ocean sufocat – ce nu poate sub privire să curgă • soarele delirului plouă în moartea din mine • plouă străin în moartea pe care nu pot s-o mor • plouă pe pagina alienării unde numai neantul poate să scrie – între dispariție și frig •

capul mereu mai stingher

sângele curge prin ceață – venele se scufundă în brumă • ștreangul de șoapte mă urcă în frunze – și mă pierde printre vinele lor labirintice • obsesiile roșii ca niște ochi deschiși de noapte • felii de oglinzi – doi în toate sensurile • brutalele drapele ale focului tulbură depărtările • ofițerul mort de sclipete bete • înțelegînd lumea o diger în silabe • roata mesajelor mă strivește cu negru • cu timpanul cerului îl aud însă pe dumnezeu • culeg cu creștetul capului – obscură oglindă fîntînă – fructele 'naltului pe care-n abis le resemnă • plumbul durerii pictează tavanul cu somn de cerneală • înțelul strînge cu patimă vulcanul la piept • în el pești în erecție depun – ca-ntr-un acvariu – icre de aur • în el – geambașul înveșmîntat în vîrteacă lună de var – mîngîie misterioși cai înverziți cu coamă de frunze • halele negre de gheață cu zei de cărbune – ei sparg infinituri de fum precum niște mineri ai avisului • și eu – jucîndu-mi întunericul pe cercuri de zgură – pînă mă istovesc în comori măsluite, purtate de naufragiu • printre oglinzi îndoindu-și sîinii spectrali – acoperiți cu diamante fantomă • prins de fixitatea hipnotică a ochilor polari – ce se rotesc în cetatea mea cerebrală • de cetaceu paralizat pe plaje de sticlă • acum, cînd apele poartă în fluxul lor mereu mai străin profeția – dizolvatele norve nemaiputînd afla cum să-și urce tăcerea în capul mereu mai stingher – al lui orfeu •

(din *Absențe 5*, ultimul volum, inedit, al ciclului eponim)

Ioan POTOLEA



Johnny B.

sunt bătrân
și mi-e dor cum mi-e frig
de străzile care nu mai sunt
de farurile care au orbit și
au plecat demult în deșert

și mi-e dor cum mi-e frig
de privirea lovită de o frunză
ca de o altă privire
în timp ce
în timp ce
un copil izbește două pietre
nu știe ce-i focul și deodată
scapără
alb
și în pietre miroase a zăpadă

și mi-e dor cum mi-e frig
de ceva ce nu mai pot atinge:
un ziar a rămas pe masă
într-o zi dintr-un an vechi,
o ușă a rămas deschisă
într-o fotografie --
pe acolo nu mai iese nimeni

și mi-e dor cum mi-e frig
de pletele-n vântul care a fost
și de fulgarinul meu magnetic
mi-e dor de mine ca de un bulevard
care dă în mare

de serile reci pe corso
de singurătatea mea mândră
din fluviul mulțimii de
alain delon, de jean gabin de lino ventura
de ennio morricone și muzica lui din clanul sicilienilor
de pomeții băiatului tumefiați de pumni
de încăierările de pe terenul de zgură
de chiulul de la cursurile care nu mai sunt
de încercarea nereușită de a fura o valiză care nu mai
este
de teama că nu va veni la întâlnire
de intrarea fără bilet la cinema popular
de halatul plasatoarei urmărit pe întuneric
de genunchii care se lăsau mângâiați
pe furiș
de buzele care se lăsau sărutate
de mirosul de petrosin și parfum
de inima mea largă ca o vitrină de manechine
ca o luminoasă vitrină cu manechine
care nu mai sunt care nu mai sunt

Marină

Aud vântul visului meu
treierând așteptările,
conviețuind cu hemoptiziile ferestrelor,
cu spasmele,
cu moartea privindu-mă fix
din vitrina cu bibelouri.

-- În orașul acesta am fost fericit:
am hrănit cu geometrii întunericul!

Seară de seară, prin labirint,
o femeie cu nuferi îmi dădea întâlnire --
și eu mereu în alt loc
mereu în contratimp,
dând din brațe izbind
cu pumnii cărămizi de aer...

Uf, nesuferit om am fost!

Acum ating din mers
un gard, un zid,
acest plop...
...străzile lungi din care voi lipsi în curînd,
ciudata lor ordine...

și aud mărirele destrămării,

aud cum ninge
departe cu pleavă
pe coarta corăbiei.

Tu să n-ai parte de cuvânt

-- Să taci?
-- Să fugi?

Dacă un cuvânt roșu
între frunze te cheamă
și muști din el,
înseamnă că izgonit
din grădinile tăcerii
vei fi?

Atunci să ascultăm
doar muzica ierburilor
în această pală de vânt;
să respirăm aerul nevorbit;
palpită țărâna -
vagi amintiri.

-- A fost o inimă?
O cetate?
O mare mută?
O urmă a migrației,
a rotirii planetei?

În adevărul celor nespuse
doar fire se clatină
imperceptibil...

Un evantai de aparențe
mișcă frunzișul,

în simetria de cuarț
trandafirul închide uși
ascunse;

într-o celulă de piatră
locuiește vuietul fostelor mări --

nu-mi spune această poveste
a sângelui tău în cuvinte...
nu le înțeleg...

Coridoare

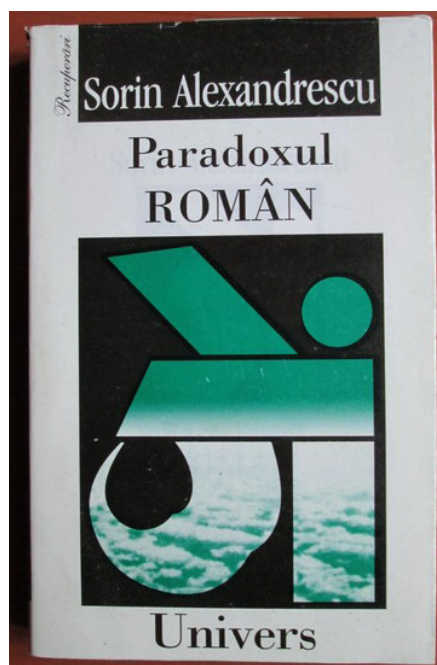
Arunci zarurile pe o masă verde:
sunt cifrele tale
îți aparțin --
ai un calm sentiment de posesie
de certitudine;

în camera cealaltă ești tot tu --

cel cu altă soartă;
și acela aruncă zarurile
pe o masă verde --
poate alta, poate aceeași --
nu știi ...
... ai același calm sentiment
de om de acțiune,
de astă dată cu un plus
de joc, de neverosimil:
nu pot trăi două ființe
în tine...

... și uite în cealaltă cameră
un al treilea
(tot tu)
aruncă zarurile
aproape simultan
cu ceilalți doi
(doar fracțiunea de secundă
necesară descoperirii)
pe aceeași masă verde
sau poate alta -- nu știm...

uite așa
în urma ta
amurgurile grădinii
se fac coridoare...



Florina ILIS



O iubesc!

Marius își aducea bine aminte cum în seara aceea de vineri aruncase o ultimă privire biroului înainte de a pleca acasă. Fusese ultima zi de muncă la birou deoarece, la începutul săptămânii următoare, din cauza situației de urgență, toții angajații firmei își vor continua activitatea de acasă. Își privise biroul întrebându-se ce ar trebui să mai ia cu el, ceva de care să aibă nevoie în perioada care urma. Contemplase totul atent, dar nu găsi nimic interesant și nici necesar. *Post-it*-uri colorate, împrăștiate pe birou, micul glob pământesc, cutia cu creioane și pixuri, agrafe, capul de gips al lui Goethe (primit cadou de la niște colegi care fuseseră la Frankfurt), un cactus despre care nu putea spune dacă mai trăiește sau nu fiindcă arăta la fel ca atunci când îl primise, o agendă de birou și alte fleacuri. Privirea îi căzuse și asupra fotografiei (selfie) pe care și-o făcuse la concertul lui Passenger din München și pe care scrisese data cu un marker: 15.08.2018. Fotografia fusese prinsă în pioneză de peretele de rigips care despărțea biroul său de cel din față. Întinsese mâna și luă fotografia, apoi, mulțumit, își aruncă rucsacul pe umăr și ieși din birou.

La ușă se alăturase celorlalți colegi și părăsi împreună cu ei clădirea de birouri. Pe trotuarul din fața clădirii își luaseră la revedere, zgomotoși și înduioșați întrucâtva de despărțirea lungă, dar și de situația cu noul virus, deși nu existau între ei cine știe ce legături de prietenie. Nu-și exprimau înduioșarea în cuvinte fiindcă, de felul lor, vorbeau puțin, ci în gesturi multe, clipiri din ochi și zâmbete fără rost. Își strânseseră mâinile și, în sfârșit, se despărțiseră promițându-și să comunice pe net și altele. În stația de autobus, Marius rămăsese doar cu o colegă cu care, atunci când se întâmpla să iasă deodată de la serviciu, călătorea câteva stații. Nu-și amintea câte. Nu era o fată foarte vorbărească și nici genul care să iasă în evidență. Era drăguță, amabilă, dar indiferentă, de felul fetelor care visează mult și citesc tot ce le cade în mână, fără deosebire. Se îmbrăca neglijent, însă nu din lipsă de bun gust, ci fiindcă nu punea preț pe asta, iar această nepăsare

îi dădea un farmec aparte. Când avea să se gândească mai târziu la ea nu și-o amintea, altfel, decât în cămăși colorate, din aceeași croială și, veșnic, în blugi. Toamna sau iarna își mai amintea că îmbrăca peste cămăși pulovere, de regulă, largi. Avea un păr frumos, lung, pe care Marius o suspectase că nu și-l pieptăna aproape niciodată, dar îi cădea atât de bine, încadrându-i chipul luminos, încât părea că abia ieșise de la un stilist. Nu-și amintea, însă, vocea ei și acest lucru îl îngrijorase oarecum atunci când fata coborâse la o stație oarecare și-și dăduse seama că nu o va mai vedea pentru câțva timp. *Only know you love her when you let her go*, îi trecuse prin minte fugitiv versul din piesa *Let Her go* de Passenger. Să o iubească fără să știe?, se întrebese atunci intrigat. Schimbaseră, totuși, câteva cuvinte în autobus. Despre niște aplicații pe telefon. Îl rugase să-i trimită *link*-ul unui *site* de jocuri. Mai discutaseră despre noul virus. El făcuse un joc de cuvinte între virusul covid 19 și nu mai știu ce viruși de computer. Râseseră. Vorbiseră cu nostalgie și despre colegi. Invocaseră conversațiile tâmpite din pauzele de țigară și graba cu care se aruncau în pauzele de mese pe eternele *salad box*-uri pe care scria numele fiecăruia. Că o să le lipsească toate astea. Sau despre cafeaua bună și fierbinte de la automat. Se despărțiseră în grabă, fiindcă ea realizase târziu că trebuia să coboare. Abia reușise să se strecoare pe ușă înainte ca acestea să se închidă automat. Și atunci a simțit prima oară junghiul la inimă. O iubesc, oare?, se întrebese nelineștit.

Marius terminase Facultatea de Litere și dorise să devină scriitor sau, mă rog, cineva care să scrie: versuri, teatru, romane, articole în presa literară, orice. A făcut un masterat cu titlu promițător, la o altă facultate, dar care, în lipsa relațiilor sociale, nu-l putea ajuta cu nimic în viață. După toate astea s-a trezit la douăzeci și patru de ani că nu știa încotro s-o apuce. Nu găsea niciun motiv să revină în micul orașel în care se născuse. N-a stat mult pe gânduri și, sfătuit de un prieten care lucra la o firmă de IT, a făcut niște cursuri de calculator și s-a angajat rapid. În cei cinci ani de când lucra numai pe calculator progresase mult, iar acum i se părea că *job*-ul de programator îi aduce și unele satisfacții. Cât despre cele financiare, era convins că leașa unui profesor de română sau a unui *scriitor* oarecare nu i-ar fi putut aduce niciodată satisfacțiile pe care i le aducea salariul de programator. Chiar dacă își spusese la început că va fi doar o slujbă temporară, până se va pune pe picioare, se împăcase deja cu ideea că asta va face de acum înainte. Era mulțumit de salariu, fiindcă își putea permite o chirie într-un apartament din oraș pe care-l împărțea cu încă un băiat, dar și să comande zilnic mâncare, ceea ce-l scutea de grija gătitului. Se putea gândi să-și cumpere, în viitor, un apartament și, eventual, să-și facă o familie ca toți ceilalți colegi de firmă. Era încrezător, dar parcă îi lipsise mereu ceva. Nu fusese niciodată îndrăgostit! Devenise *fan* al lui Passenger fiindcă descoperise că era născut în aceeași zi cu cântărețul britanic, dar și fiindcă, atunci când ascultase prima oară piesa *Let Her Go*, îl intrigaseră teribil versurile. *Știi că*

o iubești doar atunci când o lași să plece, afli că îți lipsește soarele numai când începe să ningă, realizezi că nu-ți place să călătorești abia când pornești la drum, spunea refrenul și altele. Decalajul ăsta între simțăminte și conștientizarea trăirii unei emoții abia după epuizarea ei îi dăduse de gândit fiindcă recunoștea în toate propria lui încetineală și neîndemânare. Nu fusese niciodată îndrăgostit. Nu suspinase sub lună, așteptând pe alei singuratică sau în cafeneaua preferată. Nu scrisese mesaje de dragoste și nu cumpărase flori niciunei femei înafara profesoarelor de la școala generală sau de la liceu. Și nu ținuse de mână nicio fată, niciodată. Nu era firesc! Își dăduse seama, apoi, că nu cunoștea prea multe fete. Cele câteva cu care lucra la birou se căsătoriseră cu băieți din firmă. Făcuseră nunți spectaculoase cu care se lăudaseră, atât înainte de nuntă, cât și multă vreme după aceea, postând peste tot pozele și filmările aeriene. Singura colegă nemăritată era cea de la care își luase un rămas bun grăbit în seara de vineri, 13 martie.

Dacă n-ar fi fost povestea asta cu virusul, cu starea de urgență și cu munca de acasă e posibil ca nimic să nu se fi întâmplat în acea seară. Adică, ca și până atunci, când mai călătoriseră împreună, să se despartă grăbiți, nepăsători, obosiți și dornici fiecare să ajungă cât mai repede acasă. O iubesc!, își spusese după ce ușile se închiseseră automat în spatele fetei, iar autobusul îi păruse, dintr-o dată, întunecat și mohorât. Simțământului de stinghereală și de nerăbdare ca fata să coboare cât mai repede și să nu fie nevoit să mai facă conversație îi luase locul o emoție puternică, o duioșie și, mai ales, o mare tristețe la gândul că nu avea s-o mai vadă cine știe cât timp, dacă se va prelungi situația de urgență. Toate astea și le amintea acum foarte bine. Se întrebase cu groază ce i se întâmplase. Apoi, toate căpătaseră în mintea lui alte proporții. Fata, care înainte i se păruse doar drăguță, îi apărui dintr-o dată înzestrată de o frumusețe nemaipomenită. Părul îi era mai mătăsos decât putuse concepe vreodată vreun scriitor descriind cele mai frumoase eroine din romane. Iar ochii adânci, visători, căpătaseră reflexe de pietre prețioase și scilipiri de stele. Își aminti toate poeziile de dragoste pe care le învățase la facultate și care nu-i spusese nimic, dar care, iată!, dintr-o dată, dobândiseră niște înțelesuri fundamentale. Era îndrăgostit, oare?! Bluzele ei colorate deveniseră în imaginația lui expresia rafinamentului și a eleganței absolute, iar lipsa fardurilor nu făcea decât să dezvăluie frumusețea naturală a fetei. Se necăjise că nu-și amintea vocea ei, dar asta nu-l împiedicase să viseze și să-i atribuiască în imaginație suavități muzicale nemaipomenite. Starea de emoție se amplificase când ajunsese acasă și, pentru prima oară, apartamentul drăguț în care locuia cu chirie i se păru mic, modest și neîncăpător. Înainte de a adormi mai visă mesele frumos aranjate de nuntă, după cum văzuse în pozele colegilor, buchete de flori colorate și asortate cu fețele de masă și cu șervețelele savant îndoit, pahare frumos rânduite după o etichetă riguroasă și greu de descifrat profanilor. Când colegii lui vorbiseră despre pregătirile lor de nuntă și, apoi, despre nunțile lor, Marius

se simțise mereu ca un străin acceptat din bunăvoință la practicarea unui cult secret ale cărui criterii de selectare pentru a fi admis i se păruseră întotdeauna greu, dacă nu imposibil, de îndeplinit. Și, iată!, în acea seară i se păruse că nimic nu era totuși pierdut și că ziua în care ar putea să se fălească, la rândul lui, cu pozele de album ale nunții sale nu erau departe. Visă și a doua zi. Apoi, la fel, duminică, când se îmbătase, din nou, cu reverii nenumărate, adăugând noi detalii și surprinzătoare elemente visului. De luni, reveni la muncă, începând activitatea de acasă. Se cufundă în algoritmi și alte operații dificile. Se strădui să rezolve niște aplicații mai complicate. Într-un cuvânt, făcuse tot ce trebuia ca să dovedească șefilor că muncea și de acasă la fel de bine, poate chiar mai eficient, decât de la birou. Treaba mergea foarte bine și nu diferea prea mult de ceea ce făcea la firmă. În fiecare seară trimitea raportul zilei, apoi, se tolănea pe canapeaua de la ikea, singurul element de mobilier pe care-l cumpărase, mândrindu-se cu asta, și urmărirea filme. Comanda mâncare acasă. Dar, înainte de culcare, se gândise seară de seară la fată. Se împăcaseră și se despărțiseră de nu știu câte ori în cele două luni de izolare. Își închipuise o mulțime de gesturi frumoase pe care ar fi putut să le facă ca s-o impresioneze. Într-o zi de duminică, se străduise să-i scrie chiar și un poem de dragoste. O zi întreagă se chinase cu poemul, dar, când să i-l trimită, renunțase brusc. Nu i se mai păruse atât de emoționant ca atunci când îl scrisese. A înțeles atunci că a scrie poezie de dragoste e cel mai greu lucru cu putință. Urmărise pe rețelele de socializare tot ce postase ea. De obicei, posta puțin, în general, făcea *share* la diverse *link*-uri. Căuta în acele *link*-uri pe care le accesa cu religiozitate înțelesuri despre pasiunile ei, încercând să deslușească, în spatele imaginilor sau cuvintelor altora, interesele fetei. Dădea *like*-uri la postări cu cai. Îi plăceau caii, așadar! Făcea *share* la evenimente virtuale cum ar fi expoziții de artă graffiti. Nu știa nimic despre cai, iar arta graffiti pur și simplu n-o înțelegea, dar toate astea i se părură înduioșătoare, nemaipomenit de frumoase, unice. Ba mai mult, cuvântul *graffiti* îl strecurase și în poemul pe care încercase să-l scrie. Se înfuriase pe sine de mai multe ori, blestemându-și neștiința și incapacitatea de a spune ce trăia. De mai multe își propusese să-i trimită mesaje și să-i mărturisească toată emoția inimii, dar ceva nelămurit îl împiedica. Nu era atât timiditatea, cât gândul la ce ar crede ea despre toate astea. Adică, ar fi fost firesc să fie neîncredătoare și uluită. Lucrau împreună în același birou de vreo trei ani, cine mai știe exact de când, se văzuseră aproape zilnic și nu se întâmplase nimic. Iar acum, dintr-o dată, să se trezească cu mesaje arzătoare de dragoste... Oh, nu putea fi de conceput!, își spunea, punându-se în situația fetei.

Timpul de izolare trecuse greu, dar își pusese mari speranțe în revenirea la muncă. Suferi îngrozitor când președintele țării prelungi starea de urgență. Se enervă de-a binelea când află că ar fi posibil ca nu toți angajații firmei să reînceapă în același timp munca. Se va face un program eșalonat, anunțate patronul firmei. Ca să fie sigur că se vor

respecta cu strictețe noile reguli și norme de distanțare socială. Se emoționează când o întrevăzuse pentru câteva secunde la una dintre ședințele virtuale și se posomorî când află că optase și ea pentru propunerea de a continua activitatea de acasă. Apoi, gândul înfiorător, dureros și de neimaginat, că ea ar putea avea pe altcineva în chinul mai multe zile, aducându-l într-o stare înfiorătoare de tristețe și chiar deprimare. Rămăsese singur în apartament, fiindcă colegul lui se retrăsese la cabana părinților de la țară. Lucra de acolo și-i trimitea poze cu răsăritul și apusul soarelui dincolo de crestele îndepărtate ale munților, îmbrăcându-l să i se alăture. Nu plecase din oraș nicăieri în timpul stării de urgență, iar zilele se scurseseră aproape identic. Ieșise de câteva ori la magazinul de la parterul blocului ca să-și cumpere cele necesare. Pierduse șirul zilelor care se succedaseră invariabil, una după alta, dar își îndeplinisese cu conștiințiozitate toate activitățile de birou.

Veni, însă, și ziua multășteptată a reîntoarcerii la firmă. Cu o zi înainte fusese ziua lui pe care o petrecuse singur. Fu felicitat de către toți colegii cu care petrecuse câteva minute amuzându-se *on-line* de filmulețul pe care i-l pregătiseră de ziua lui. Era un filmuleț compus din mesaje rostite de fiecare din izolare. Făcu să ruleze filmulețul întreaga zi. Inima îi bătea cu putere când apărea și ea în *clip*. Le promisese tuturor o petrecere după redeschiderea teraselor. Așteptase cu nerăbdare prima zi de muncă fiindcă, în prima grupă de angajați care mergeau la birou, făcea și ea parte.

Se sculase devreme ca să-și aranjeze barba, dar se descurcă bine fiindcă exersase mult în perioada de izolare, vizionând pe *youtube* filmulețele unor bărbieri cunoscuți. Se îmbracă atent și el, care era veșnic în întârziere și lent dimineața, ajunsese primul la birou. Veniseră, apoi, ceilalți. Dar, din cauza restricțiilor obligatorii, impuse de noul virus, fiecare era atent la păstrarea distanțelor. Se salutaseră de la depărtare. Birourile nu fuseseră distanțate, dar, întocmindu-se două grupe de lucru, jumătate dintre colegi lipsea, de aceea se păstrase între angajați câte un loc liber. Toată lumea purta mască și mănuși. Ea își prinsese părul la spate, având gura și nasul acoperite de o mască colorată. I se păru că deslușește pe mască o imagine de graffiti. Și, contrar așteptărilor sale, se petrecuse totul ca de obicei. Se așezase fiecare la biroul lui. Și se cufundaseră în munca zilnică, obișnuită, deoarece știau cu toții ce au de făcut. Nedumerit, căutase să trezească în inima lui simțămintele pe care le trăise în cele două luni de izolare. Dar totul fu în zadar! Îi trecu prin minte toată gama de stări trăite în acea perioadă, dar, cu toate că se înduioșă de sine, acele stări nu-l mai tulburau. E, oare, cu puțință să iubești cu atâta înflăcărare și, dintr-o dată, să nu mai simți nimic?! Ca și cum din neatenție ai da un *delete* și ar dispărea tot algoritmul unui program pe care rulezi filmele preferate?! Ce o fi asta?, se mai întreabă. O iubesc? Sau nu? Făptura ei care i se păruse atât de dragă în imaginație, cămășile pe care i le iubise în absență, părul nepieptănat, lipsa fardurilor, toate aceste

lucruri care dobândiseră în închipuire sensuri sublime, de-o rară și neasemuită frumusețe, unde dispărușeră? Când se salutaseră dimineață i se păru mai mică ca înălțime decât și-o amintea, o fată obișnuită, nici mai frumoasă, nici mai urâtă ca altele. Constată cu surprindere că era mai puțin strălucitoare, iar masca cu desenul graffiti i se păru neinspirată, oribilă. Când realizează toate acestea se simți brusc ușurat, dar și tulburat. Ușurat că scăpase de-o nenorocire mare. Cine știe încotro l-ar fi dus toate stările neliniștitoare și junghiurile la inimă! I se păruse că scăpase la limită de un virus îngrozitor pe care-l anihilase în ultima secundă cu un program elaborat sub presiunea că întreg sistemul de operare i s-ar fi dus naibii, dacă n-ar fi acționat rapid. Acum putea respira, din nou, mulțumit. Dar și tulburat fiindcă toate visele la care năzuise, aranjamentele de flori, fețele de masă în culori vii, tortul etajat al miresei, dansul mirilor și pozele de la nuntă i se păreau că se depărtaseră, din nou, de el, pentru totdeauna! În aceste stări tulburi își petrecu prima zi de muncă de la birou. Sentimentul de stânjeneală din pauzele de țigară era ceva nou pentru toată lumea și fiecare se străduia să pară cât mai natural. Erau tineri și le era mai ușor, dar gândul că virusul teribil se putea infiltra ușor, oriunde, era mereu prezent, ca un cui otrăvit în mintea tuturor.

Își pusese, însă, mari speranțe de clarificare a stării de confuzie în care se găsea în călătoria de întoarcere cu autobuzul, dar fusese atât de buimăcit de ziua aceea, încât nu fu în stare să adauge nimic în plus. Vorbiseră despre lucruri întâmplătoare, banale. Era, de altfel, și destul de incomod să faci mărturisiri de dragoste cu masca aceea groaznică pe față.

Când a ajuns acasă s-a învârtit neliniștit prin apartament. Nu știa ce să creadă. A deschis televizorul și, invariabil, pe toate canalele se dădeau numai filme de dragoste. Dar el nu mai simțea nimic! Nici încântare, nici bucurie. Ce-l împiedica, oare, să-și trăiască viața?! O va lua a doua zi, din nou, de la capăt? Cu trezitul dimineață, aranjarea bărbii, munca de la birou, pauzele de țigară, meniul fix al comenzilor de mâncare... Într-un târziu și-a scos telefonul și l-a sunat pe prietenul lui care rămăsese la cabană.

- Ascultă, îl întrebase direct, cum e posibil să-ți placă o fată atât de mult când n-o vezi, iar când dai cu ochii de ea să nu mai simți nimic. De parcă ai fi împietrit... Crezi că se poate așa ceva?

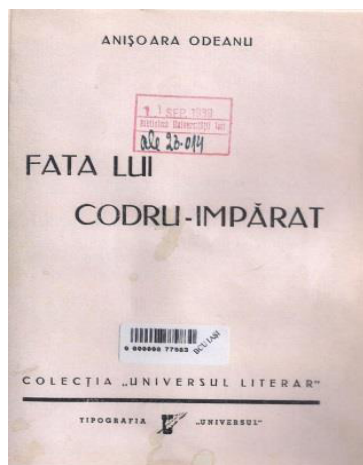
- Nu e posibil!, îi răspunsese prietenul lui. Ori o iubești, ori n-o iubești! Dacă nu mai simți nimic când o vezi înseamnă că n-o iubești! Clar!

- Da!, ai dreptate!, zise și închise. E clar!

Dar, după ce închise, îl năpădi din nou înduioșarea. Și dragostea. Fata deveni din nou frumoasă. Și strălucitoare. Actorii din filmul la care se uita amuțiseră, ascultând, parcă, gândurile lui minunate și pătimeașe. O iubesc!, își spuse. Și își petrecu seara amețindu-se din nou cu poezia iubirii. Măine, mâine..., șopti și adormi purtat de vise...

AI. CISTELECAN

O saga de dragoste și moarte (Anișoara Odeanu)

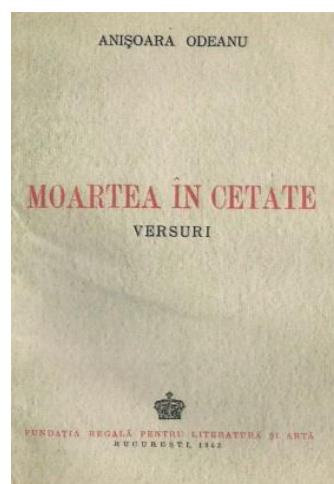


Dacă „însuși numele Anișoarei Odeanu e un poem”, după cum ne asigură Traian Chelariu,¹ ne putem închipui (fie și cu greutate) cu cât sînt mai poeme poemele înseși. Nici n-aș zice că nu sînt, cu toate că faima de prozatoare a Anișoarei (1912-1972; pe numele ei civil Doina Stella Grazziana Peteanu) i-a pus în umbră faima de poetă (era deja romancieră celebră, prin două cărți, înainte de a o scoate pe prima de poezii – *Fata lui Codru-Împărat*).² Galanta remarcă a lui Traian Chelariu e doar una dintr-un lung șir de coroane, prima dintre ele fiindu-i acordată de Petru E. Oance, încă în 1931, în revista *Vasiova*, unde Oance (care era și spiritist, deci va fi știind ce zice) afirmă că Anișoara era, nici mai mult, nici mai puțin decît „reîncarnarea unui mare și genial poet de pe vremuri și care spirit a venit deja cu bogate cunoștințe poetice și filozofice,”³ la care a mai adăugat apoi și Anișoara. Fapt e că întreaga copilărie a Anișoarei, zice Cornel Ungureanu, „este însoțită de necurmăte urale.”⁴ Nici tinerețea nu e scutită de ele, căci Anișoara „avea calități de vedetă și, mai ales, era tentată de *profesiunea de vedetă*”⁵ - și avea succes și-n această profesiune. Nu-i de mirare: frumoasă, inteligentă, cultă, puțin vedetism era chiar de cuviință (deși poate exagera, de vreme ce Camil Petrescu i-a atras atenția să fie mai domolită în protagonisme de felul ăsta). Că era foarte poetă și-n viața de toate zilele, nu doar în poeme, constată și Ion Șugariu, care, impresionat categoric, o și spune deschis: „este atît de mult poetă și are un suflet atît de bogat în simțăminte, că fluidul acesta se revarsă peste maluri, întrecînd măsurile și rigorile artistice.”⁶ Ceva fascinant, la modul iradiant, sigur va fi avut

dacă a stîrnit asemenea vorbe frumoase. Nu-i de colea ca arta să nu poată cuprinde și expune un suflet bogat – fie și peste poate - în simțăminte, mai ales că arta trece drept atotputințe în asemenea cazuri. Desigur că acasă, în Banat, e admirată de mică, de la „primul debut din cei mai fragezi ani ai tinereții”, acolo unde, copilă încă, tratează „subiecte drăgălașe și foarte variate.”⁷ (Peste ani însă, nu toată lumea va fi încîntată de versurile Anișoarei; bunăoară, Dorinei Grăsoiu i se pare că „versurile ei reușesc rareori să impresioneze”, fiind „șoptite, îngîinate” și doar niște „simple desene corecte.”)⁸ Răsfățul din tinerețe va fi însă scump plătit după război, cînd Anișoara e silită să se retragă, în cele din urmă, la Lugoj, unde „locuia /.../ într-o cameră igrasioasă” și „nu avea nici o prietenă în oraș”.⁹ A doua zi după moartea soțului se și sinucide – boala, mizeria, singurătatea, izolarea socială și marginalizarea literară vor fi fost printre motivele depresiei și gestului. Marian Popa nu exclude însă nici o altă explicație: „plauzibil – zice el - și finalul voluntar în logica și viziunea legionară,”¹⁰ Anișoara avînd și o astfel de aventură (scurtă, dar dacă iubitul și toți prietenii se aventuraseră într-acolo, nu era să rămînă pe dinafară). Sfîrșitul războiului va însemna și încheierea carierei literare a Anișoarei. Abia prin anii '70 revine cu cîteva cărți de nuvele și cu antologia *Noaptea creației*, din 1969. Unul din multele destine frînte, deși Cornel Ungureanu zice că, de fapt, dragostea e vinovată, Anișoara fiind „în fiecare moment gata să renunțe la literatură în numele iubirii pentru Majestatea sa Marea Dragoste”, drept care, găsind-o și împlinind-o legalmente, renunță de bună voie și nesilită de nimeni la literatură: „în momentul în care devine soție, Anișoara Odeanu încetează a fi scriitoare.”¹¹ Dacă-i așa, înseamnă că e un sacrificiu consimțit și fericit. Nu te-ai fi așteptat de la „o femeie fără prejudecăți,”¹² dar cu evident talent și de mare vivacitate intelectuală.

O paradă de sentiment, visare și senzualitate sînt poemele din *Fata lui Codru-Împărat*. Anișoara e o fată a pădurii, una „sălbătică de frumusețe”, cum a zis Stănescu (poate nu despre ea, dar i se potrivește), și exultînd de fiorii dragostei și ai senzualității cu același freamăt cu care o va face mai tîrziu Carolina Ilica (sau, chiar lîngă ea, Maria Banuș, numai că aceasta mai fără sfieli corporale, deși tot cu ethosul inocenței). Volumul e o piesă lirică în două acte distincte (poate cu premeditare), *Preludiul* fiind unul de visări pe portativul inflorescenței senzuale, iar *Fata...* propriu-zisă – o declamație amoroasă pe scenariul retoric al Cîntării Cîntărilor. Pe bună dreptate o numește Dumitru Micu, pentru această parte, „o Sulamita valahă”,¹³ în vreme ce *Preludiul*, prin „înclinația vag poescă spre halucinant și fantastic, o înrudește cu Emil Botta,”

dar nu prea tare, căci Anișoara „preferă feericul.”¹⁴ „Versuri pline de lapte și miere”¹⁵ sînt cele scrise de ea, dar nu numai pentru că „o bucurie calmă răsare din fiecare vers,”¹⁶ ci mai ales pentru că Anișoara are o imaginație înmiresmată, primăvărată și candidă, dar îndestul de senzualizată pentru a vibra de concretețe diafană. Asta mai degrabă în *Preludiu*, căci cîntarea de dragoste propriu-zisă se joacă în mirajul decalcului: „Albe sunt mîinile lui. Și mai moi/ Decît mersul fluturilor. Și mîinile lui dorm./ Le vorbesc de întunecatele seri, serile rătăcirilor noastre/ Cînd incantația lor strîngea și desfăcea flăcări albastre/ De nepămîntene zboruri./ Dar iubitul meu e obosit și doarme./...// Iubitul meu, cîntecul rătăcirilor noastre tîrzii/ L-am auzit în noaptea asta, după multă vreme, iar/ Nu vii?” (*Cîntecul iubitului adormit*). Se vede că Anișoara stătea cu scenariul Cîntării în față (inclusiv cu retorica ei) și-i rescria secvențele: „Voi nebune, tinere, fluturatece fete,/ Nici una din voi nu știe/ Cît e de frumos iubitul meu./ Cît de calde sunt brațele/ În care mi-am înecat drumurile/ Cît de adînci sunt ochii/ În care zările mi le-am stins” etc. (*Fragment*). Dar unde se abate cît de cît din grila asumată și de la principiul re-scrierii, elanul sentimental se revarsă într-o senzualitate insinuată pe care imaginația pădureană o transpune într-un pur freamăt: „A sunat ceasul nostru. Să plecăm/ Căprioarele îngenunchiate-n somn se înalță una cîte una/ Auzi cum trosnesc desigurile?/ Începe primăvara jivinelor. Primăvara mea și a ta/ Să nu așteptăm noaptea încropită/ Cînd luna va țintui pe marginea lacului/ Broaștele cu ochii bulbucăți.” etc. (*Chemarea iubitului*). Declamația se sublimază în senzualitate candidă și rafinată în același timp, dînd la iveală o imaginație exultantă, ușor prețioasă și estetizată, dar iradiantă: „Bătrîne brad, n-ai văzut trecînd fetele nopții/ Cu părul de smoală și cîntec de inepe pe glesne?” etc. (*Vînătoare*). „Întemeiate”, ce-i drept, „pe un feeric caligrafic,”¹⁷ poemele Anișoarei performează, de fapt, în insinuanța senzuală decorporalizată, dar fosforescentă. O narcoză senzuală atinge toate elementele peisagistice folosite, deturnînd tendința spre prețiozități în pur rafinament. „Reținut sentimentale”, cum zice Al. Piru, nu sînt deloc versurile ei imnifore, în care-și declamă sentimentele nu în șoaptă, ci mai degrabă la goarnă, dar „stilizat descriptive”¹⁸ sînt numai decît. Descripțiile Anișoarei sînt însă pure peripeții ale reveriilor, peisaje de visare; pentru că Anișoara folosește visarea în misiune confesivă și electrizează peisajul cu valențele trezite ale senzualității inocente. Iluminările senzuale ale declamativului și descriptivului constituie secretul de artă al Anișoarei.



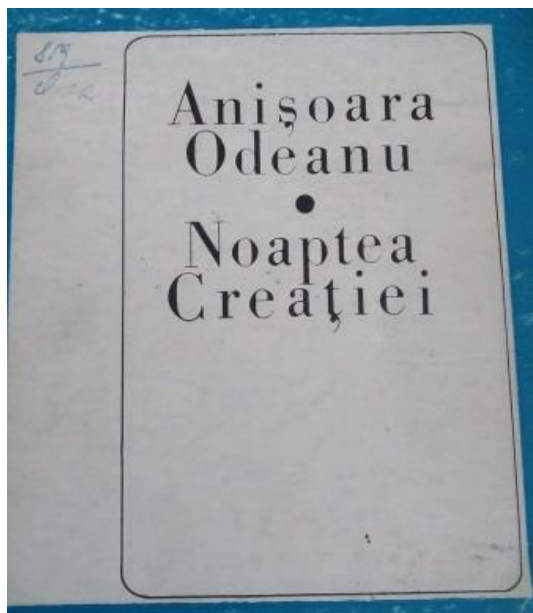
Preludiul are mai multă spontaneitate imaginativă - și, firește, mai multă prospețime imaginativă, deși nu e poate lipsit nici el de o „doctrină”. Cornel Ungureanu zice că „retragerea în somn este laitmotivul acestei cărți”¹⁹ - și poate că premisa e chiar un fel de somn ca letargie a inimii și simțurilor. Mie mi se pare că, dimpotrivă, figurile dominante sînt cele ale trezirii, ale inaugurării unei aventuri de visare și ale unei aventuri de senzualitate virginale. Cum bine zicea Ștefan Baci, cartea e „străbătută de o înaltă notă de puritate și candoare,”²⁰ dar nu știu dacă e chiar „acea notă caracteristică *dorului și dragostei românești*: un vâl de resemnare, de transfigurare și contopire cu elementele naturii.”²¹ Resemnările Anișoarei (care vor intra în repertoriul mai tuturor comentatorilor) sînt însă prefăcute și singurul element care le-ar justifica e absența pateticelor de inimă și a jelanilor din declarații și declamații. Altminteri și cînd vrea, chipurile, să se ferească de primejdia iubirii (căci la Anișoara iubirea e primejdioasă absolut), ea se scufundă, de fapt, într-un peisaj narcotizat: „Doamne, ferește-mă de acele zile de vară/ În care florile înalță miasme otrăvite/ Și-n care oamenii îmbătați își caută mîinile/ Spunîndu-și unul altuia: nimic nu ne va despărți.” etc. (*Rugă*). E ea însăși beată de iubirea revărsată peste tot și de adierile de senzualitate care alintă lumea codrului. Scepticismul ei e aparent, nu eficient. Implicarea în narcoză e ținta ei, nu fuga de ea și ascunderea în somn. Chiar manifestul din *Somn* e, de fapt, manifestul unei treziri, o invitație la peripeție, deși Anișoara pare a se juca de-a lenevitul în pat: „Prin liniștea marelui meu somn/ În grabă trec decoratorii/ Și-mi spun: vino, locurile se vor ocupa.../ Mă gîndesc că în sală e prea cald/ Și-ntind degetele să treacă prin ele/ Răcoarea șerpilor de aer călători” etc. *Morgenstimmung*-uri transcrie Anișoara, freamătul dionisiac al dimineților, transpus în hieratice senzualizate: „Dar diminețile s-au înălțat ca un abur/ S-au dus să se scalde în iezerele de pe munte/ Sbenguindu-se cu caprele de smoală/ Pe care picuratul stalactitelor/ De cu noapte le scoală” etc. (*Interludiu*). Și chiar acest avînt de senzualitate în sine îl și trăiește: „Atunci am așteptat

calul ultimului vînt/ Mi-au crescut aripi tot mai largi pe drum./ M-am înălțat deasupra șerpilor de pîclă/ Și am venit la tine, codru de pe culmi./ Și stăm de-atunci alături și îți cînt”. Stihiiile senzualității o urmăresc pretutindeni, chiar dacă e prinsă într-o disensiune interioară și scrie „cu fața înspre Nord și mîna înspre Soare”; de scris, scrie însă cu această mîna extatică: „S-a făcut în jurul nostru din ce în ce mai mult sgomot/ Lumina prea mare ne-a înegrit chipul/ Șerpii vîntului ne turburau somnul cu întunecate ispite/ Luna plină ne chema femeile să-și scalde părul/ În sîngele apelor ei otrăvite” (*Legendă ariană*) (“șerpii vîntului”, „sîngele apelor” și altele ar putea dovedi că ceva psihanalizabil foiește sub candoarea Anișoarei). O fată care-și va lua „inima în mîini și cînd nu va mai bate” nu e o fată resemnată și nici una care vrea să doarmă. Cu atît mai puțin una „accidental înfiorată de neliniști.”²² E o fată drogată de propria senzualitate și care trăiește în mirajele inocente ale senzualității. Pe scurt, „o întrecere de sboruri în sus și în jos,”²³ pe care Anișoara o cîștigă „prin noblețea ei structurală, prin optimismul sănătos al culmilor și al singurătății.”²⁴ De ce nu, chiar dacă Fântâneru pare a fi citit altă carte.

O cădere de temperatură imaginativă și un spor de dogmatică lirică se petrece în a doua de versuri,²⁵ deși, după cum zice Cornel Ungureanu, tocmai acest volum e „cartea care îi dă măsura ca scriitor.”²⁶ Patentul constructiv din prima carte e reluat și completat (avem și-aici un *Preludiu*, dar și un *Postludiu* și, desigur, ceva între ele), dar e prea multă premeditare și, mai ales, e prea deschis robinetul de emfatice. E o carte cu teză ilustrată, enunțată deja prin motto-ul luat de la Edgar Allan Poe (“N-am putut să iubesc decît acolo unde Moartea/ Își amesteca fața cu aceea a Frumuseții”) și demonstrată apoi printr-o poetică de oximoroane sentimentale (un fel de sfîșiere lăuntrică axiomatică, de la romantici citire). „Întregul volum nu este altceva decît un cîntec al iubirii și al morții”, zice Ion Șugariu,²⁷ și așa vrea și Anișoara să fie. Numai că vrea prea mult. E un exces intențional care sufocă imaginația într-o ecuație fatală: dragoste=moarte. Chiar dacă poemele „desfășoară ceremoniile funerare ale iubirii răpuse”²⁸ (dar și pe cele ale drumului spre răpunere), scenariul stărilor e prea dinadins urmărit și prea demonstrativ. Necum să fie vorba în acest „lung lamento”²⁹ de un „suflet feminin liber de orice poză” și de „epifania, sfințitoare și generatoare de dragoste mare, a sincerității noastre ultime,” cum ne garantează Traian Chelariu,³⁰ Anișoara pozează, în clișee romantice, în victima iubirii blestemată, fatidice. De va fi atingînd vreodată „dimensiunile tristeții metafizice și a tragismului izolării umanului”, după cum vede Gabriela Glăvan,³¹ e greu de spus, dar sigur Anișoara asta și-a propus. Doar că prea explicit, prea redundant și prea retoric: „Azi nici copacii, nici oamenii, brațe prietenești nu ne mai întind./ Vom fi foarte singuri, și vom aluneca fără țintă/ Cu umbrele noastre alături, pe toate străzile orașului./ Sub ziua amurgindă/...// De acum prietenii, dragostea și

primăverile./ Le vom căuta îndelung între scoarțe de cărți” (*Toamnă*). E o apocalipsă sentimentală care sfîrșește în solitudine amară, dar și voluntară (Anișoara e vanitoasă, nu se recunoaște bătută și blufează): „Iar viața am vrut mai bine să mi-o petrec hai-hui/ Pe acolo pe unde știam că oamenii niciodată nu trec” (*Generații*). Distanțarea aceasta socială, radicală absolut, vine din iubirea letală, din blestemul demonic al acesteia, din amestecul fatal de dragoste și moarte: „Acum, la începutul primăverii,/ Dorul de tine, dorul de tine, iubitul meu./ Mi-a năpădit inima ca o înveninată buruiună./ În sîngele meu, în sîngele meu./ Albele căi ale lunii, albele căi ale morții se preling.” (*Chemarea iubitului, primăvara*). Chemările de dragoste, oricît de patetice uneori, se lovesc de chimia ei funestă: „Dă-mi dragostea ta, iubitul meu, dragostea ta./ *Dragostea mea nu ți-o pot dărui./ Dragostea mea te-ar omori.*” (*Întîlnirea iubitului*). La Anișoara letală nu e atît intensitatea dragostei (dar și ea), cît însăși compoziția ei. Numai că totul e spus prea pe șleau: „Grea și frumoasă e dragostea ta, iubitul meu./ Cum numai moartea e grea și frumoasă nespun./ Cercul brațelor tale mă trage spre funduri negre de ape./ Ziua lucește tot mai străină, tot mai departe/ Și soarele coboară-ncet și calm în spre apus” (*Ultima întîlnire*). „Urzirile” acestea „nepămîntene de dragoste și moarte” (*Ultima dragoste*) sînt expuse în oximoroane prea demonstrative și prea demonstrate: „Cît de luminoase sunt drumurile tale, iubitul meu./ Zăpezile dintr-o mie de ani nu sunt atît de luminoase./ Cît de reci sunt drumurile tale, iubitul meu” etc. (*idem*). Anișoara apasă insistent pe fatalitatea funestă a iubirii (poate și cu ceva din mistica legionară a morții și jertfei): „O, cum ne iubim! Nu-ți ridica pleoapele./ Auzi tic-tac-ul liniștei în toate apele?/ Ochii tăi au semnul ucigător/ Al vînturilor mari ce pustiesc grădinile-n tîrzia toamnă” (*Ora minunilor*). Sau: „Să nu spui că nu porți în tine ucigătoarea/ Oază, de ultimă liniște/ În care toate fîntînile sunt secate” etc. (*Întîlnire*). Sburătorul Anișoarei, pe cît e de seducător, pe atît e de insensibil, alienat și apatic: „Toate porțile îmi sunt deschise./ .../ Numai tu, atît de străin, fratele meu/ Stai în fața mea sub palidul amurg de toamnă./ Stai, surîzi și mă privești/ Atît de pierdut - și nimic nu te-ndeamnă/ Să te apropii de sufletul meu, să-l iubești” (*Întoarcerea dintre oameni*). Cu un idol de piatră vorbește Anișoara, făcînd idolatrie zadarnică. Vine de la sine că biata fată ajunge în pragul apocalipsei ca solitudine: „O, nu mai e niciun drum/ Pe care pasul meu să plece acum./ Și tu, iubitul meu, ți-ai ferecat toate porțile/ Să stai, în singuratec sfat, cu disperările și morțile” etc. (*Moartea în cetate*). O poveste, așadar, de iubire nefastă, deși amestecată cu bucurii: „O, nu e inimă care să nu poarte-o poveste./ O veselă și tristă poveste” (*Metamorfoze*). Și inima Anișoarei o poartă (lîngă versurile acestea, primul proprietar al exemplarului pe care-l am eu a notat: „cele mai adevărate versuri ce s-au scris în literatura noastră”! Rezon!) Dar după așa poveste-supliciu ce-i mai poate rămîne Anișoarei? Dorul de moarte

doar: „Toate înțelepciunile le-am cunoscut, Doamne,/ Toate, zadarnice, s-au făcut nevăzute,/ Mi-a rămas una singură, ultima înțelepciune:/ Aceea care dorește liniștea, liniștea lucrurilor nenăscute” (*Șah*). Pasiunile sînt, într-adevăr, istovitoare, iar punctul lor final e cel la care ajunge, repede, și Anișoara.



În cazul ei, chiar prea repede, căci s-a pripit cu această concluzie de tot deceptivă: în chiar același an 1943 pasiunea se reaprinde într-un nou volum, *Noaptea creației*.³² Că fenomenologia senzualității era, la Anișoara, una necorporalizată, delegată în fiori de peisaj, se vede – voit ori ba – din prima poezie a volumului – *Cîntecul Frumoasei-fără-corp*, o „frumoasă” al cărei potențial adevărat e transcorporal: „Sînt mult mai arzătoare, iubitul meu,/ Decît atunci cînd mă uit în brațele tale/ Atît de molatecă, de ușoară,/ Că ți se pare că ai alunecat într-o oază de somn.” etc. Numai că, dacă la Rilke „frumusețea e începutul cumplitudinii”, la Anișoara ea e începutul unei curate exterminări: „Și sînt aspră, iubitul meu,/ Atît de aspră, că toate viețile celorlalți oameni/ Se spulberă în preajma mea în scame lungi de nori/ Și mă învăluie cu triste mîngîieri”. Letalismul iubirii rămîne determinantul decisiv al conceptului de dragoste, doar că acum Anișoara devine ea însăși o vestală funestă: „Să nu-l mai furăm pe omul acesta,/ Mîine mă va iubi și își va pierde încă o dată/ Căldura singelui, în brațele largi ale morții” (*Seara*). Iubirea e criză de posesiune, e mortificantă și demonică în văpaia cu care vine: „În adîncă noapte/ Nu mai sînt eu. Brațele mele albe și calde/ Încremenesc ca niște șopîrle reci/ Înghețate de o neștiută vrajă./ Oglinzile-mi reflectă chipul halucinat./ Sînt înger și copil – dar ochii-mi ard/ Ca ochii unui demon, gonit din rai, și din iad/ Gonit de pe toate cărările lumii./ Ce se mistuie arzînd în smoala nopții/ Ca un gheizer de foc, împrăștiind scînteii în ceru-

ntreg” (*Stelele au răsărit*). De puține ori în lirica noastră forța distructivă a pasiunii a fost atît de concret simțită: dragostea, la Anișoara, e o transfigurare prin ravagii și dezastre. Dar, oricît ar fi ea de primejdioasă, e o chemare destinală, o căutare imperativă: „Pe tine te căutam, iubitul meu./ Te auzeam cîntînd undeva și nu știam în care casă,/ După care ziduri, în marele oraș,/ Se aude cîntecul pe care-l știu atît de bine,/ Cum știi un cîntec ale cărui semne/ Le porți înscrise în sînge” (*Pe tine te căutam*). E și o explozie de senzualitate, acum fără sfîieli corporale: „Sîngele a început să-mi clocotească,/ Părul îmi zvîcnește plesnind sub mîngîierea mîinii tale” etc. (*Furtuna*). Anișoara știe să fie și o walkirie dezlănțuită. Chiar și idilicele ei merg fatalmente spre funest: „Între zidurile groase/ Visăm ca două tinere ferigi/ În sînul unei pietre./ Și după noaptea asta lungă cît un veac/ Nu va rămîne-n neclintita liniște-a odăii/ Decît, săpată, urma trupurilor noastre/ Care s-au mistuit de-o dragoste prea mare” (*Noaptea*). Anișoara nu e, în orice caz, o Kicsikem jucăușă și cochetă, ci o îndrăgostită fatală. Nu știu unde a văzut Ion Oarcăsu „lirica neliniștii citadine și a întrebărilor dramatice de ordin existențial”,³³ deoarece Anișoara n-are decît răspunsuri (unele date-n cameră, e drept, deci oarecum citadine). Dar răspunsuri aprige, letale. Declarațiile ei de iubire sînt somații de moarte.

Cu totul aparte de această *saga* pasională, care începe cu ingenuitate și sfîrșește în apocalipsa senzuală, e ciclul atașat ei și numit *Poemul munților*, unde Anișoara împrumută versul epopeic, vitejesc și social, precum și ceva din eruptivitatea și „primitivismul” lui Aron Cotruș. E o evocare epică a răscoalei lui Horia (ca omagiu adus bunicului său care „nu era un domn. Și nici măcar un om ca oricare./ Avea ceva din mirosul aspru și crud al pădurilor,/ din mirosul vizuinilor căptușite cu părul sălbăticiunilor,/ și-al frunzelor închircite de vîlvătaia focurilor, noaptea tîrziu” etc. – *Prolog*), dar ale cărei pasaje descriptive relevă o forță de-a dreptul expresionistă (nu e prima oară) atunci cînd surprinde clipele de metamorfoză: „Se făcea dintrodată un întuneric adînc și-o tăcere de moarte./ Toate zgomotele s-au stins, și cîntecul îndepărtat din livezi/ s-a prelins ca un fum în marea de argint pulverizat a cerului./ O suflare străină năpădea aerul/ Înaintînd ca o apă lină. O suflare ce din ce în ce se-năsprea/ legănîndu-se ca o maree nevăzută în noaptea ce creștea” etc. Socialele sînt răsperate: „Moșul, singur și sărac, în țara asta a lui, în țara aurului,/ pleca în cele patru drumuri ale vîntului” (*Dinspre Brad, de sus, din munți*). Iar resentimentul face caricaturi de grofi și fișpani. Va fi fost un tribut, acest ciclu, nu doar un omagiu.

Cu totul înafara traseului pasional (și cu atît mai mult în a celui patriotic-istoric) pe care s-a plimbat Anișoara sînt poemele – inedite – pe care le editează Elena Jebelean în *Ora fără chip*. Cornel Ungureanu zice (pe copertă) că-s „scrise între decizia autoarei de a se sinucide și deces”, „paginile originale” – precizează Elena

Jebelean – fiind pline de „pete de lacrimi și alcool”.³⁴ Ele n-au însă nimic din calvarul și angoasa acestor zile care au precedat-o pe cea în care Anișoara și-a curmat zilele „bînd somnifere cu votcă”.³⁵ De nu cumva sînt piese ludice, cu montaj de umor, menite tocmai să abată gîndul final. E o bună dispoziție destinsă în care Anișoara se joacă de-a versificația cam în felul în care o făcea și Nina Cassian în limba spargă (dar Anișoara în românește). Văd că Elena Jebelean le ia în grav și-și bate capul dacă-s moderne, postmoderne ori transmoderne. Sînt doar glumețe: „Călătoream în ultimul vagon/ și lîngă mine Tutankamon/ Care mirosea ciudat/ a miropeniile cu care l-au îmbălsămat./ Mă căzneau să citesc o carte/ foarte interesantă, cu Interpol/ și i-am spus fără ocol:/ Te rog dă-te mai la o parte/ sau treci pe banca de vis-a-vis/ fiindcă miroși urît și nu pot citi./ Tutankamon, însă, a rămas neclintit/ ca și cînd nu lui i-aș fi vorbit./ Era foarte distrus, doar nu-mi place mie/ să călătoresc, mi-am spus, cu o mumie./ Noroc că a venit controlorul și l-a prins fără bilet./ Avea numai o foaie de drum/ pentru nu știu ce constelație.../ Așa că l-a dat jos la prima stație.” (*Aventură în tren*). Cam așa sînt toate, gratuite, inteligente, de răsfaț. De s-ar fi luat mai în serios cu aceste ludice, Anișoara putea să-și dea întîlnire cu Dimov. Avea vervă și din loc în loc joaca ei lăsa deschisă o porțiță spre fantasmagoric. Vor fi fost o joacă exorcistă; din păcate, ineficientă.

¹ *Universul literar*, nr. 7/1943. O „analiză” a numelui ales de Anișoara face Elena Jebelean, în prefața la: Anișoara Odeanu, *Ora fără chip*. Poezii, Editura Palimpsest, București, 2012, pp. 7-9.

² Colecția „Universul literar”, Tipografia „Universul”, București, 1939. Cu mulțumiri doamnei Camelia Boca pentru ajutorul bibliografic.

³ Apud Cornel Ungureanu, *Imediata noastră apropiere*, II, Editura Facla, Timișoara, 1989, p. 64.

⁴ Idem, p. 129.

⁵ Ibidem, p. 130.

⁶ Ion Șugariu, *Viața poeziei*, Ediție și tabel cronologic de lect. univ. dr. Marcel Crihană, Editura Marineasa, Timișoara, 1999, p. 112.

⁷ *Banatul literar*, nr. 3-4-5/1935 (o notă asumată de redacție).

⁸ *Literatura română contemporană. I. Poezia*, coordonator Marin Bucur, Editura Academiei, București, 1980, p. 453.

⁹ Cornel Ungureanu, *Imediata noastră apropiere*, Editura Facla, Timișoara, 1980, p. 110.

¹⁰ Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mîine*, II, 23 august 1944 -22 decembrie 1989, Versiune revizuită și augmentată, Editura Semne, București, 2009, p. 861.

¹¹ Cornel Ungureanu, *Imediata noastră apropiere*, II, p. 149. Elena Jebelean (*op. cit.*, p. 16) crede că n-a mai scris „din teama ca noua orînduire” să nu le distrugă viața (Dan Crivetz, soțul Anișoarei, fusese legionar adevărat, ceea ce ar explica fuga lor în provincie și ascunderea Anișoarei în tăcere).

¹² Idem, p. 139.

¹³ Dumitru Micu, în *Dicționarul general al literaturii române*, L-O, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005,

p. 674.

¹⁴ D. Micu, *Literatura română în secolul al XX-lea*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 77.

¹⁵ Cornel Ungureanu, *Literatura Banatului. Istorie, personalități, contexte*, Editura Brumar, Timișoara, 2015, p. 285.

¹⁶ Idem, *Imediata noastră apropiere*, p. 141.

¹⁷ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ediția a II-a, revizuită și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982, p. 966.

¹⁸ Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început pînă azi*, Editura Univers, București, 1981, p. 438.

¹⁹ Cornel Ungureanu, *Imediata noastră apropiere*, II, p. 161.

²⁰ Ștefan Baci, *Gîndirea*, nr. 8/1939.

²¹ Idem.

²² Dorina Grăsoiu, *op. cit.*, p. 453.

²³ Constantin Fântăneru, *Universul literar*, nr. 13/1939.

²⁴ Idem.

²⁵ *Moartea în cetate*. Versuri, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943.

²⁶ Cornel Ungureanu, *Imediata noastră apropiere*, p. 166.

²⁷ Ion Șugariu, *op. cit.*, p. 113.

²⁸ Perpessicius, *Opere*, X, *Mențiuni critice*, Editura Minerva, București, 1979, p. 269.

²⁹ Dumitru Micu, în *Dicționarul general...*, p. 674.

³⁰ *Universul literar*, nr. 7/1943.

³¹ În *Dicționar al scriitorilor din Banat*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2005, p. 558.

³² N-am reușit să găsesc ediția din 1943, așa încît am folosit ediția din 1969: Anișoara Odeanu, *Noaptea creației*, Cu o prefață de Ion Oarcăsu, București, Editura pentru literatură, 1969. Mulțumiri lui Silvan Stăncel pentru ajutorul bibliografic. (În mod ciudat, volumul din '43 nu e menționat în amănunțitul tabel cronologic alcătuit de Elena Jebelean la *Ora fără chip*.)

³³ *Prefață la Noaptea creației*, p. X.

³⁴ Elena Jebelean, *op. cit.*, p. 32.

³⁵ Idem.



Iulian BOCAI



Cultura ca viitor

Nu pare că românii și-ar fi consumat relația de subordonare față de Occident, nici că ar fi înțeles-o în consecințele ei. Trăim încă în mentalitatea împrumuturilor salvatoare, prin care altoim idealuri simbolice ale unui Vest solar pe trunchiul națiunii pentru ca, ajutați de ele, să ne salvăm pe noi de noi înșine și de propria noastră mediocritate marginală. Desigur, în fața pleiadei intelectuale care ne-a anunțat de fiecare dată, uneori exasperată, că suntem cu mult în urma imaginii de excelență culturală occidentală la care ne-am închipuit că trebuie să ajungem, au apărut întotdeauna reacții mereu complexate și s-au găsit școli care să pretindă un trecut românesc și unic, și superior; nu e nimic nou aici, germanii au făcut-o în secolul XIX fără rușine, ei, care în Europa au fost multă vreme complexații de serviciu. Conștiința ascunsă a propriei mediocrități culturale generează – mai mult sau mai puțin conștient – pretenții pe atât de mari pe cât e orgoliul național mai ușor de rănit. Mai greu este să te scoți – printr-un act reflexiv – din oscilarea descurajantă dintre „nu suntem buni de nimic” și „am produs și noi lucruri admirabile” care e obositoare și nu se înțelege pe sine cu claritate niciodată, pentru că ce o împinge de la spate e mereu o specie de vanitate, și încă de vanitate rănită.

Vanitatea aceasta încurajează și acum mentalitatea cetățeanului care, privind în jur, nu găsește nimic care să-l satisfacă spiritual („țară săracă, cultură puțină”) și își petrece timpul muștrând trecutul și prezentul, ca și cum acestea ar fi fost datoare față de propriul său ideal de eminență culturală. Or, adevărata cultură – ca gândire reală și la fața locului, ca spiritualitate *implicată* – trăiește mai ales acolo unde se înțelege pe sine ca lipsă și

este într-o oarecare măsură mereu insatisfacție.

Această dimensiune a culturii ca provizorat, definită ca set de întrebări originare și – deci – ca sumă de probleme, există foarte puțin în istoria românească. Aici cultura e înțeleasă intelectual mai ales ca trecut.

O înțelegem astfel fiindcă ideologiile culturale românești au fost specii de istoricizare, proiectând imagini ale națiunii ca istorie și explicându-și-o ca atare mereu retroactiv. De morbul acesta mediul intelectual românesc suferă de la Școala Ardeleană încoace, adică încă de când a început să existe o intelectualitate, și nu s-a vindecat de el cu adevărat niciodată – de aceea în perioadele sale de criză, țara se oprește să-și analizeze trecutul și să găsească acolo confirmarea propriei sale valori sau cauzele propriei micimi. Dar cultura nu se joacă niciodată cu adevărat în trecut. *O cultură este produsă în trecut și ne vine de-acolo ca premisă*, însă măsura în care o percepem și o înțelegem *ca străduință deschisă spre viitor*, relevantă pentru ceea ce noi suntem și vrem să facem, este partea ei mai importantă.

În lipsa acestei deschideri permanente, în lipsa acestui viitor care niciodată nu se închide, orice națiune ajunge în cele din urmă spațiu muzeal. Franța deja, Italia și mai ales Grecia suferă de acest istorism custodial, prin aceea că ceea ce au acum de oferit – ceea ce-și oferă chiar și lor însele ca ideal cultural – nu este ceva ce încă fac, ci mai ales ceea ce conservă. Firește că ceea ce conservă merită conservat și firește că însăși cultura europeană depinde de înțelegerea trecutului franco-italo-elin, și va depinde de această înțelegere multă vreme de-acum încolo – nu am fost niciodată atât de originali încât să creștem cu totul dincolo de rădăcinile noastre intelectuale; însă orice trecut cultural excepțional și îndelung se transformă cu ușurință, din premisă pentru gândire, în pretext pentru mândrie națională, care este unul dintre mirajele făcute posibile de naționalismul modern, ce-a încurajat specia de gândire magică prin care prezentul se consideră demn de faptele trecutului și trecutul conferă prezentului dreptul de a se legitima ca creator chiar și când nu face nimic.

Ce este straniu la trecutul cultural românesc este că se vede în el o tendință foarte timpurie spre muzeal – ca și cum s-a încercat construirea unui trecut cultural acolo unde nu exista niciunul, pentru ca apoi muzeul (ca listă de reușite) să le fie arătat altora ca o dovadă a faptului că și românii *erau*

ceva ce putea fi muzeificat. Secolul XIX românesc poate fi descris intelectual ca dezvoltându-se aproape exclusiv în inerția întrebării „Dar de ce n-avem și noi?” și chiar și școli intelectuale ca Junimea, care-au înțeles imposibilitatea de proiect a occidentalizării prin împrumut, nu s-au reușit scutura cu totul de această nevoie de a te dovedi, prin cultură, înaintea străinilor – și ca atare mulți intelectuali români și-au confundat menirea profesională cu producerea de liste mai mult sau mai puțin fabricate ale reușitelor naționale. (Desigur, stabilirea tradiției prin reinterpretarea trecutului o avem în comun cu multe alte entități, nu doar naționale. În Europa, mitizarea istoriei este o speță răspândită de tribalism; în fapt, nici nu s-a dovedit clar dacă un act de fondare culturală se poate lipsi de invocarea unei cauzalități preistorice favorabile, de „descoperirea” unei istorii de dinainte de istorie.)

Dar când profesorii de școală vorbesc cu emoție și onctuos despre marii scriitori, când academicienii români invocă panteonul, ei înțeleg cultura ca oferind națiunii – abstracțiune simbolică a unui corp social în mod ironic indiferent la beneficiile culturii înalte – un soi de motiv să fie mândră de sine. Setul de convingeri filozofice din spatele acestei atitudini de recunoștință față de trecut este încă prost înțeles, deși el provine dintr-o formă sofisticată de anti-iluminism pe care am preluat-o fără să știm întotdeauna de unde și care, la origini, a fost poate frustrată, dar rareori exclusivă. În esență, ea spunea că o cultură este meritorie nu în virtutea unui efort național

spre unicitate, nu în virtutea unui program de acumulare și de construcție națională rațională – cum credeau că pot să facă iluminisții –, ci prin aceea că este rezultatul unor mișcări sociale în condiții și situații date, care se exprimă inevitabil în istorie ca civilizație. Cultura este ceea ce orice comunitate oricum face, ea nu poate fi condusă de undeva de sus spre o apoteoză pre-evaluată ori – dacă există apoteoze – ele erau implicite culturii înseși și creșteau din ea. La Herder ideile acestea erau vecine cu relativismul și acut democrat. Se citea în diversitatea culturilor realitatea că, dacă fiecare comunitate dezvoltă poezie și literatură și mitologie și norme morale, culturile trebuie să fie, la un anumit nivel de generalitate, și mereu egale și profund intraductibile în același timp, ca niște monade. Desigur, de la „fiecare comunitate are cultură” la „unele comunități au culturi mai bune pentru că ceva din ele le predispune la o superioară spiritualitate” n-au fost mai mult de doi pași și germanii, mai ales, i-au făcut foarte repede.

Intelectualii români de la sfârșitul secolului nouăsprezece nu s-au putut folosi de chemarea spre autonomie culturală implicită în această idee. Junimea încearcă să impună o variantă a ei, a formelor locale, dar administrativ și cultural a fost un eșec – nimeni n-a avut răbdare ca poporul să genereze, în presupusa dialectică istorică românească, genul de cultură care era a noastră și-a nimănui altcuiva (cu atât mai mult cu cât nu era foarte clar de ce, conform acestor legi interne, o formă de cultură nu apăruse în lungul trecut al țării decât intermitent). Asta ar fi trebuit să ne arate încă de pe atunci cât de profund greșită era ideea culturii organice și cum ideile anti-iluminismului german au fost la fel de mult concepte de laborator ca cele ale raționalismului Luminilor.

Dar a te gândi la trecut ca la locul în care se dispută valoarea prezentului și la prezent ca spațiu în care și prin care se revendică trecutul nu era posibil decât presupunând axioma culturii organice, a națiunii care crește și care conține de la bun început, în sine, datele evoluției ei ulterioare. Numai înțelegerea națiunii ca organism care generează cultură așa cum produce viermele mătase are sens, dacă vrem să *păstrăm* întreg trecutul țării pentru noi înșine, ca și cum ne-ar aparține, pentru că numai într-o astfel de dialectică noi suntem în același timp trecutul nu doar prin faptul că ne-a produs, ci și prin acela că, la un anumit nivel, eram conținuți în el încă dinainte de a ne fi produs.



Cu Ana Blandiana - Gaudeamus, 2018

Cu această citire a istoriei universale ca sumă a comunităților disparate care funcționează pe orbite paralele, evoluând mereu lăuntric, și care, chiar dacă se întâlnesc, nu se înțeleg niciodată cu adevărat, a trebuit să se renunțe la ideea iluministă care era pentru ea și cel mai mare obstacol filozofic: cea a unei naturi umane transculturale (care permitea să crezi că poți găsi, dinspre Europa, capete de pod spre cele mai îndepărtate și stranii culturi ale globului).

În istorie și socio-umane, mai ales în litere, prima idee, cea relativistă, a prins mai repede. Pe plan științific s-a instituționalizat mai ales a doua – iar oameni de litere de la sfârșitul secolului XIX sfârșeau în interesante aporii încercând să împace consecințele relativiste ale istorismului cu presuposițiile axiomatice ale unei naturi umane nedenumerabile. Maiorescu, de pildă, spune și că cultura română nu poate fi grăbită prin împrumuturi sau că limba nu poate fi înălțată pe aberațiile latiniștilor, pentru că are o ființă a ei, dar și că femeile n-au organul gândirii dezvoltat, fără să înțeleagă neapărat cum se contrazic aceste judecăți. Niciuna dintre cele două tradiții nu și-a putut îngropa foarte bine implicațiile xenofobe. Clamarea superiorității culturale s-a putut face liniștit și de pe poziții științific-rasiale și de pe poziții relativist-istorice (ca națiune care se dovedește pe sine în istorie și ca atare care-și confirmă o magică „forță spirituală”; intelectualii francezi nu ezitau să dea vina pentru pierdea războiului franco-prusac pe decăderea sistemului de educație francez în secolul XIX, așa cum intelectualii germani știau că universitățile sunt seva intelectuală a națiunii etc.).

Intelectualii români au fost prinși în definirea trecutului cultural în acest interval dintre înțelegerea culturii ca esență, câteodată chiar etnic-biologică, și a culturii ca *agon*, călită în focurile istoriei, iar primii noștri filologi au oscilat între ele și, odată cu ei, și alte capete luminate. Dar pentru că nu aveau la dispoziție un trecut pe care prezentul să poată să-l invoce în numele său ca pe o confirmare, în unele locuri s-a forțat interpretarea lui, în altele s-a negat mai lucid că ar fi existat vreunul, dar fără să se renunțe cu totul la ideea că românii sunt ceva anume, că dețin un loc în panteonul culturii universale pentru care, dacă nu s-au calificat prin cultură, s-au calificat măcar prin istorie.

Ideea că literatura română trebuia să fi fost unică și că nu putea crește decât din solul local a fost incredibil de puternică, de multe ori

păstrându-și optimismul în fața oricărei evidențe, dacă ne gândim că până la 1940, cultura umanistă românească s-a deprins aproape în exclusivitate la școlile străinilor. La marginea mediului academic românesc și bănuiesc că mai cu seamă în istorie, ea n-a murit cu totul, deși ecourile ei par tot mai des primitive intelectual.

Motivul pentru care ecouri simplificate ale acestei mentalități persistă instituțional până astăzi este că a lipsit de la bun început din mediul intelectual românesc ideea că, acolo unde se întâmplă, cultura este o proiecție în viitor și-n nerezolvat și supraviețuiește mai degrabă ca dilemă.

Ce lipsește cel mai mult istoriei intelectuale românești este înțelegerea culturii ca loc în care intelectualii trebuie să se poată așeza, în mod repetat, la originea tuturor întrebărilor importante. Asta, pe lângă faptul că n-ar mai îneca spațiul public cu certitudini culturale soporifice, ar fi avut și marele avantaj de a putea redefini, măcar parțial, națiunea nu doar ca ceva ce ea a fost, ci și ca ceva ce poate să fie – ca viziune constituțională, de pildă sau ideal civic. Când definim lucrurile doar ca ceva ce au fost de fiecare dată în trecut, nu ne mai putem imagina viitorul lor decât ca pe o serie de repetiții confirmatoare.

Într-un anumit sens, așadar, cultura română n-a fost suficient de inteligentă să profite cu adevărat de lipsa ei de trecut și intelectualii români au ținut morțiș să aibă unul, nereușind să înțeleagă cultura decât ca moștenire. Unor secole viitoare, văzând graba cu care s-au scris în secolul XX românesc istorii literare totalizatoare, cu mult după ce istoria literară occidentală ajunsese la apogeu, o să li se pară că atât de mult s-a resimțit lipsa unui trecut literar, încât filologii români au trebuit să coboare până în filigranul istoriei ca să găsească acolo documente aleatorii pe care să le redefinească drept literatură, într-un exercițiu de mitizare culturală care-l întrece – prin nerăbdarea lui – și pe cel german de secol XIX.

Paradoxul acestei situații stă în aceea că e greu de văzut ce-ar fi putut filologia face altfel, când ea, ca disciplină, s-a înțeles întotdeauna ca formă de grijă custodială pentru trecut. Rolul acesta filologia română și l-a luat foarte în serios și n-ar trebui să mai mire pe nimeni că în România modelul paideic principal a rămas până azi cel filologic. Să fie vorba aici de o simplă importanță conjuncturală, dată de faptul că filologia în sens larg (ca interes pentru limbă și istorie literară) este forma de preocupare

culturală care s-a nimerit să însoțească formarea statului român modern tocmai în perioada sa de coagulare a unei conștiințe naționale? Sau a jucat rolul pe care l-a jucat pentru că filologia însăși este – structural – o formă de interes pentru trecut și ca atare era de la bun început în poziția privilegiată de a ajuta, prin partizanat intelectual, la punerea bazelor ideologice ale acestei conștiințe?

Oricare ar fi răspunsul la aceste întrebări, problema oricărei tradiții istorice rămâne că ea începe la un moment dat să creadă că sarcina ei fundamentală este elucidarea în detaliu a condițiilor și consecințelor „marii” gândiri și „marii” arte, fără a mai înțelege că orice gândire și artă „mare” survin și prin refuzul unei analize complete a tocmai acestor condiții. Ceea-ce-gândirea-este și ceea-ce-este-prezentat-drept-condiție-a-gândirii sunt lucruri diferite: diferă prin aceea că cel care gândește nu este profund interesat de cazuistica istorică și nu ajunge la gândire parcurgând toate drumurile profitabile pe care au rătăcit alții. Iar filologia, ca disciplină întoarsă spre trecut, n-a putut să meargă decât pe drumurile deja umblate și a încurajat astfel un model instituțional în care valoarea intelectuală era confirmată mai ales prin moduri interesante de lectură a trecutului, prin redescoperiri ale lui, prin acele exerciții greoaie de admirație, cărora li se spune comentarii, dar care n-au încurajat niciodată spiritul critic, care nu se ascunde în comentariu ca practică pedagogică, ci se naște la întâlnirea liberă și curioasă dintre un text și o minte.

Pe scurt, filologia a putut dintotdeauna ori să ordoneze, ori să interpreteze și-n câteva locuri va fi fost poate ingenioasă. Dar preocupările invenției, cum sunt cele științifice, artistice și într-o oarecare măsură filozofice au rămas secundare ca exemplu instituțional în România (unde educația a fost mereu conservatoare când a venit vorba de trecut, adică s-a înțeles mereu pe sine ca trebuind să conserve ceea ce percepea drept valoare națională). Ele mai ales ar fi putut orienta cultura spre viitorul mereu deschis pe care-l invocam, căci nimic nu deschide drumurile spre viitor mai bine ca arta. Școala românească ne-a dat în schimb de-a lungul unui secol, mai ales aptitudini filologice, și încă din acelea care cereau mai întâi din partea noastră admirația din oficiu și, prin aceasta, subserviența.

E oricum limpede că inteligența n-a lipsit din istoria filologiei românești și nu încerc să spun că ea a fost în vreun fel inabilă intelectual. Cred chiar că gândirea despre trecutul nostru

cultural și mai ales despre literatură a fost cea mai vie preocupare intelectuală românească și că, în mod paradoxal, s-a putut organiza chiar mai bine instituțional decât scriitorii înșiși, deși a fost rareori pe cât de temeinică ar fi putut să fie. Chiar și azi, criticul și istoricul cultural român are o percepție mai esențială a istoriei culturale și o înțelegere mai profundă a rolului său intelectual decât au avut vreodată scriitorii și filozofii români, care nu par să se poată înțelege nici ca menire, nici ca comunitate. Asta e și motivul pentru care catedrele de literatură română și institutele de cercetare filologică sunt probabil locuri de mai interesantă activitate intelectuală decât cele filozofice și științifice, care nu s-au putut impune în spațiul public ca locuri în care se face ceva care să semene gândirii implicate și tot așa aș explica strania realitate că în România contemporană filologii par să fie mai curioși decât scriitorii.

Dar filologia se oprește, mi se pare, mereu la jumătatea drumului, acolo unde sarcina culturii ar trebui să înceapă și care cu noi, filologii, nu începe cu adevărat decât rareori. Adevărul nerecunoscut al acestei tradiții filologice care ne-a format și căreia îi datorăm înțelegerea imperfectă a trecutului nostru cultural, este că nu ne-a arătat niciodată drumul *înainte*. Este o disciplină care păstrează ceea ce ea însăși nu are instrumentele să producă. Asta ar însemna desigur părăsirea ca exemplu paideic a filologiei cuminiți înțelese ca istorie literară pusă în slujba reclamării valorilor trecutului, care la noi încă funcționează ca standard de preocupare culturală și pedagogică. Căci puține alte îndeletniciri culturale țin mintea într-o prosternare așa subtilă, dându-i în același timp iluzia perversă că gândește.



La Madeira, 2014

Gheorghe PERIAN



Critica universitară clujeană: D. Popovici

Dumitru Popovici a predat literatura română la Universitatea din Cluj vreme de 16 ani, între 1936, când a ocupat prin concurs postul rămas vacant în urma morții lui G. Bogdan-Duică, și 1952, când a fost el însuși răpus de o boală necruțătoare. Vorbim de o perioadă scurtă și, din punct de vedere social și politic, încărcată cu evenimente nefavorabile atât pentru Universitate, cât și pentru activitatea științifică și didactică a profesorului. În doar câțiva ani au avut loc ascensiunea partidelor de extremă dreaptă, cedarea către Ungaria a Transilvaniei de nord-vest și refugiul la Sibiu al Universității clujene, apoi războiul cu toate privațiunile și suferințele aduse de el și, în fine, ceea ce a fost mai rău, căci de lungă durată, instalarea comunismului în România. În asemenea condiții neprielnice și oarecum în pofida lor, criticul a izbutit să creeze o operă impresionantă și să exercite o influență benefică asupra succesorilor săi din a doua și a treia generație de profesori ai Universității. În 1945, când a apărut marea lui sinteză *Literatura română în epoca "Luminilor"*, Popovici a arătat pentru prima dată care-i sunt puterile și până la ce înălțimi intelectuale este capabil să se ridice. Această scriere, nedepășită până astăzi în liniile ei esențiale, a dat măsura inteligenței sale critice și a pus în lumină originalitatea de concepție și forța lui de a cuprinde un material vast, greu accesibil, atunci ca și în prezent. Frumusețea ei deosebită stă în construcția masivă și echilibrată, în simțul proporțiilor de care autorul s-a lăsat condus și în armonia întregului. Cele trei părți ale cărții se completează și se susțin reciproc într-un întreg coerent, structurat în jurul câtorva idei directoare. Gândind monumental și lucrând cu viziune de arhitect, D. Popovici a avut vocația sintezelor, iar la maturitate a proiectat chiar o istorie a literaturii române.

Tabla de materii

Autorul ridică de la început două chestiuni majore, puțin dezbătute până atunci de critica din România: aceea a etapelor parcurse de literatura română în devenirea ei multiseculară și aceea a principiilor aflate la baza unei periodizări științifice. De remarcat că Popovici menține discuția tot timpul în planul specific și când delimitează epocile are în vedere "manifestările cardinale din domeniul literaturii": publicarea unor cărți inovatoare, lansarea de noi programe și reviste, apariția unor curente ideologice de impact etc. Se deosebește astfel, prin respectul față de reperele intrinseci de evoluție ale fenomenului literar, de majoritatea criticilor mai vechi, predispuși să divizeze istoria literaturii în funcție de criterii exterioare, politice și sociale¹. Având în minte ideea duratelor lungi, ajunge să identifice două epoci mari, întinse pe secole. În prima epocă, dominată de curentul slavonismului și apoi de cel al grecismului, scriitorii români s-au încadrat spiritului sud-est european de îndepărtată origine bizantină. În epoca a doua, cea modernă, în care curentele literare se succed cu repeziciune, predomină orientarea spre occident și întărirea progresivă a conștiinței naționale. D. Popovici a studiat cu precădere această ultimă orientare, în câteva din segmentele ei.

După ce repertoriază ideile principale ale iluminismului, insistând asupra acelor gânditori ale căror lucrări au circulat în țările române și au avut o înrăurire asupra celor de aici, autorul amintește contactele multiple și aprofundate ale scriitorilor români cu filosofia occidentală, mijlocite la început de greci, realizate apoi în mod direct, prin difuzarea publicațiilor străine în rândul boierilor, prin înmulțirea traducerilor din literatura franceză, prin călătoriile frecvente în țările Apusului și îndeosebi prin studiile în străinătate ale unor tineri. Unirea unei părți a românilor din Transilvania cu biserica papilor a creat și ea pentru ardeleni posibilitatea de a studia în școlile catolice de la Viena și Roma. De pe pozițiile literaturii comparate, D. Popovici a observat că iluminismul, deși foarte răspândit în epocă, n-a trecut sub toate aspectele în cultura română, ci numai selectiv, în funcție de starea de lucruri din regiune. Concepția despre divinitate, de exemplu, a fost receptată mai puțin, în schimb aceea despre demnitatea omului s-a bucurat de o aprobare generală.

Criticul urmărește "ideile cele noi" peste tot, oriunde s-ar afla, de la prima lor apariție în scrierile unor clerici ortodocși (Chesarie de la Râmnic, Iacob Stamati) până la dezvoltarea lor deplină în lucrările savante ale Școlii Ardelene. În esență ideile sunt aceleași în Moldova, Muntenia și Transilvania, cu mici diferențe ce nu pot destrăma unitatea de vederi a unor scriitori separați doar prin granițe politice. Cărturarilor ardeleni

(Samuil Micu, Gheorghe Șincai și Petru Maior), care au inițiat curentul latinist, înfăptuind astfel o "revoluție în literatura română a timpului", le acordă un spațiu întins și îi tratează monografic: le face o scurtă biografie, le prezintă pe îndelete opera și le menționează sursele bibliografice. E de reținut schimbarea de accent operată de Popovici în această parte a lucrării: el împinge în planul secund scrierile teologice, influențate de catolicism, ale Școlii Ardelene și le aduce în prim plan pe cele istorice și filologice, fiindcă aici prezența ideilor luminate apare cu claritate. Marea problemă (întrucât cea mai controversată) a fost atunci aceea a originilor, fie că era vorba de originile poporului român, fie de acelea ale limbii române. Ardelenii au văzut în ea nu doar o problemă de ordin științific, pentru rezolvarea căreia au scris o mulțime de istorii, gramatici și dicționare, ci mai ales una politică. O gramatică a limbii române, oricât de aridă, se citea în acele vremuri ca un manifest politic. De refuzul sau acceptarea ei depindea într-o oarecare măsură viitorul însuși al națiunii². Adept al unei critici "judecătorești", D. Popovici și-a propus mai mult decât să prezinte în termeni neutri contribuția Școlii Ardelene la ideologia generală a epocii; intenția lui a fost să și evalueze această contribuție, nu doar în funcție de măsurile intrinseci ale secolului al XVIII-lea, ci și prin comparație cu "felul nostru de a vedea lucrurile".

În paginile despre istoria învățământului se vorbește despre eliberarea acestuia de sub tutela grecismului și despre înființarea școlilor în limba română, care vor câștiga în final bătălia și le vor elimina pe cele în limba greacă. Doi mari dascăli, Gheorghe Lazăr în Muntenia și Gheorghe Asachi în Moldova, au purtat această bătălie și au pus bazele învățământului superior românesc. N-au fost singuri, ci alături de câțiva boieri și clerici luminați, fără sprijinul cărora victoria s-ar fi obținut mai greu sau nu s-ar fi obținut deloc. Față de Gheorghe Lazăr, fiu al unui iobag din Avrig, istoricul literar are o admirație adâncă, exprimată într-o caracterizare de neuitat: "Pentru cine cercetează atent și obiectiv împrejurările în care s-a ridicat Lazăr, sentimentul cel mai puternic, ce pune stăpânire pe sufletul său, este că se găsește în fața unui om predestinat, a unui om pe care o vocațiune puternică îl mână spre scopuri bine determinate. Faptul că el își începe studiile secundare la o vârstă atât de înaintată oglindește cu putere tragedia iobăgimii române din Transilvania; el este în același timp mărturia cea mai strălucită că ne găsim în fața unei vocațiuni necruțătoare; un om cu puteri sufletești mijlocii nu și-ar fi părăsit, la vârsta aceea, rosturile umile pe care le va fi avut".

Aceeași orientare iluministă, venind dinspre cultura occidentală, se regăsește în opera scriitorilor populari ai Transilvaniei, Vasile Aaron și Ioan Barac. Criticul le trece în revistă scrierile, însoțindu-le de judecăți de valoare foarte severe. Acceptă totuși că și

unul, și celălalt și-au găsit un loc în istoria literaturii prin faptul că s-au aflat, cu mult timp înaintea altora, "în căutarea epopeii". Nu lor le-a fost hărăzit să o găsească, așa cum au crezut, ci puțin cunoscutului la acea dată Ion Budai-Deleanu, autorul *Țiganiadei*.

Zgârcit în aprecieri este criticul și față de scriitorii care, deși au scris în limba română, au urmat până târziu un model grecesc, încadrându-se, ca spirit, unei mentalități orientale. Scrierile istorice ale lui Zilot Românul și Alexandru Beldiman, precum și istoria otomanească a lui Ianache Văcărescu sunt amendate pentru că își limitează documentația la ceea ce autorii lor au putut să afle din surse grecești și turcești. Nici gramaticile și poeticile unora ca Eustatievici, Macarie și Văcărescu nu se bucură de un tratament diferit, din motive similare. Opera Văcăreștilor, a lui Matei Milo, a lui Costache Conachi și a celorlalți poeți de atunci, analizată sub toate aspectele, cu o dorință de epuizare a informației și de cuprindere exhaustivă, este pusă la îndoială, sub raportul valorii, întrucât "se desfășoară pe vechea tradiție culturală comună greco-română". S-ar părea că, în viziunea lui D. Popovici, nimic valabil nu putea să rezulte din întârzierea scriitorilor români într-o tradiție ce se estompa văzând cu ochii: doar "poezie minoră" în "genuri minore".

Tezismul

Cartea are o teză. Aceasta se referă la necesitatea resimțită de cărturarii secolului al XVIII-lea de-a se desprinde din unitatea spirituală a sud-estului european și de-a se integra în "ritmul cultural occidental". Interesul și preferințele criticului se îndreaptă înspre literatura înaltă, cu referințe savante, scrisă de autori trecuți prin școlile Apusului și influențați de principiile generoase ale Enciclopediei franceze. A existat o concordanță între programul său critic, axat pe nevoia intelectualizării și europenizării literaturii române, și tendința gânditorilor iluminați de-a unifica lumea în sens cult. Format în spiritul criticii universitare bucureștene, ca elev al lui D. Caracostea și Ovid Densusianu, Popovici a continuat ideologia profesorilor săi, înrădăcinată în simbolismul intelectualist al revistei „Vieața Nouă” și îndreptată spre valorile occidentale.

Din punctul său de vedere, în epoca "Luminilor" literatura română a evoluat neconținut, doar că evoluția ei s-a făcut într-un ritm nu tocmai unitar: acolo unde ritmul a fost rapid, scriitorii au avansat mai mult în procesul de occidentalizare, iar acolo unde ritmul a fost lent, s-a înregistrat o întârziere pe pozițiile vechi ale grecismului. Ardelenii fiind primii care au gândit "asemenea unora dintre gânditorii apuseni", sunt tratați cu un plus de favoare față de muntenii și moldovenii rămași la modelele anacronice promovate la curtea domnitorilor fanarioți.

Literatura la singular

O idee a lui D. Popovici a fost că, dacă lăsăm la o parte *Țiganiada*, considerată "realizarea cea mai de seamă a literaturii române până la Eminescu", epoca se caracterizează printr-o sărăcie accentuată a producției poetice. Atras cu precădere de creația cultă, inspirată de iluminism, criticul a scăpat din vedere – nu de tot, dar în mare măsură – poezia anonimă scrisă de micii cărturari ai orașelor (dascăli, calemgii, grămăticii), foarte răspândită printre târgoveții cu știință de carte. Aceasta s-a păstrat în numeroase manuscrise și a fost editată aproape în întregime până la data când D. Popovici și-a conceput lucrarea. Dacă-i facem loc și ei în istoria literaturii, atunci vom avea surpriza să constatăm că fizionomia epocii se schimbă în mod esențial, nu doar în ceea ce privește producția de versuri, mai bogată decât se credea, ci și în privința orientărilor culturale, mult diversificate.

Criticul a avut prevederea să nu excludă cu desăvârșire poezia micilor cărturari, apreciată îndeosebi în lumea de jos, dar s-a limitat, în multe cazuri, la a-i semnală existența, fără s-o și analizeze. Sub numele de "cronici rimate", povestirile istorice în versuri prezintă interes, în viziunea lui, numai prin valoarea lor documentară, fiind menționate într-un capitol rezervat istoriografiei. Ele sunt scoase, așadar, din literatură și trecute într-o sferă învecinată, subsumată domeniului științific. Popovici amintește și cântecele de lume, ca declarații de dragoste în versuri, dar și pe acestea le discută "la pachet", renunțând să le diferențieze unele de altele. Despre cântecele de stea, versurile la morți și cântecele de prăznuire nu scrie nimic, deși n-au fost puține în secolul al XVIII-lea și aproape toate puteau fi citite în reviste și colecții de documente vechi.

Criticul se plasează întotdeauna pe poziții intelectualiste și nu agreează literatura celor săraci, judecând-o cu severitate, pentru că e, în opinia lui, trivială. Se simte scutit s-o analizeze, cu argumentul că producțiile ei nu se înalță, ca realizare artistică, la nivelul poeziei culte, unde el a situat *Țiganiada*. Va avea, prin urmare, puțină înțelegere pentru libertățile de expresie ale poezilor anonimi, punând creația lor în categoria urâtului și a vulgarității. Cercetate cu instrumente estetice, versurile naive par să-și dea pe față arama coclită, lucrată grosolan, cu ciocanul, fără o grijă deosebită pentru formă și fără dorință de perfecțiune. Evaluarea lor în negativ are două explicații: partizanatul elitist al criticului și, pe de altă parte, concepția lui generală asupra fenomenului literar.

Prin literatură D. Popovici înțelegea literatura cultă, creație a unor inși excepționali, înzestrați cu talent și având o instrucție academică. Altă literatură el nu recunoaște sau n-o consideră demnă să intre în atenția

criticilor literari. Pentru studiul folclorului existau folcloriști, iar literatura naivă și cea de consum erau fie asimilate literaturii culte, ca manifestări inferioare de la periferia acesteia, fie ignorate de-a dreptul. Specifică modernismului, reducerea la unitate a literaturii, pe care și Popovici a practicat-o, s-a putut face numai printr-o purificare a spațiului literar și printr-o restrângere drastică a sferei de creație³.

Politica

Din carte răzbat nu doar ideile despre literatură ale autorului, multe de factură conservatoare, ci și ideile lui cu privire la evoluțiile politice, foarte tumultuoase, din acei ani. Ca și alți intelectuali europeni, îndeosebi francezi, ale căror nume le citează, D. Popovici a ales să scrie despre "Lumini" într-o perioadă când "Luminile" erau dușmănite. Lumea românească a deceniului al cincilea din secolul trecut "se ridică împotriva gândirii raționaliste", lăsându-se purtată de un curent obscur, dominat de iraționalism și etnicism. Criticul nu voia să participe la un asemenea curent și se folosește de orice prilej pentru a-l respinge cu argumente luate din arsenalul iluminist. Loviturile cele mai puternice sunt îndreptate împotriva ideii de rasă: "rațiunea este identică la toate popoarele, ceea ce arată lipsa de temeinicie a ideii de rasă: înainte de-a aparține unui popor sau unei rase, individul aparține omenirii întregi, el este un cetățean al lumii, este cosmopolit".

Popovici a fost un autor cu platformă politică, dar lucrul acesta nu l-a făcut să se abată de la adevăr și nici de la cercetarea obiectivă și onestă a faptelor. În timpul lecturii avem totuși impresia că nu i se pare îndeștulat să prezinte concepția liberală din secolul "Luminilor", ci simte nevoia să facă un pas în plus și să avizeze această concepție și pe cei ce o împărtășeau. Ar fi de adăugat apoi că liberalismul său se deschide spre stânga și îl determină să asculte "glasul noroadelor" și să aprobe manifestările lor de revoltă. Criticul apreciază răscoala lui Horea și regretă că învățații blăjeni, trecuți prin Viena împăratului Iosif al II-lea, n-au arătat înțelegere pentru ea. Conservator prin modul în care a gândit literatura, ca spațiu închis, rezervat unui număr redus de aleși, D. Popovici a susținut o concepție politică orientată diferit, liberală în esență, cu unele întoarceri spre socialism.

Direcția critică

Literatura română în epoca "Luminilor" este o carte științifică, un tratat, având la bază o metodă și năzuind la o cuprindere integrală a materialului de studiu. Ea răspunde nevoilor de cunoaștere ale unor cititori cu instrucție superioară, preocupați să înțeleagă literatura și să o explice prin contextul ei de manifestare. Elaborată după reguli academice, cu o viziune de

ansamblu îndelung pregătită, cu referințe numeroase, ramificate arborescent, cartea ilustrează felul savant de raportare la opera literară, propriu criticilor universitari. Între critica de gust, înțeleasă ca act hedonist, și critica de erudiție, practică în colegii și universități, D. Popovici n-a avut nici o ezitare: a ales-o pe cea din urmă.

Există indicii că în tinerețe a frecventat școala pozitivismului, pe care a depășit-o repede, nu fără a păstra câteva din învățămintele ei. În plus, când a preluat cursul de literatură română, scientismul pozitivist al lui G. Bogdan-Duică se bucura încă de respect la Universitatea din Cluj și noul profesor nu s-a putut sustrage influenței sale. Ca și predecesorul său, D. Popovici a fost un spirit realist, încrezător în rațiune și în știință, cu atenția îndreptată spre exterior, spre obiectul de studiu, pe care l-a ținut mereu la o distanță convenabilă și l-a observat pe toate laturile. Criticul a refuzat mistificările, oricât de pioase ar fi fost acestea, și s-a menținut cu fermitate în limitele adevărului și ale verificabilului. Între scopurile lui s-a aflat și acela "de a smulge din legendă și a reda istoriei" marile figuri ale secolului al XVIII-lea, în jurul cărora s-a creat de-a lungul timpului o atmosferă de poveste. A îndepărtat mitul și hiperbola din exercițiul critic și a acceptat, în mod determinist, acțiunea cauzelor exterioare asupra literaturii, selectând din terminologia pozitivismului noțiuni precum "momentul" și "mediul". Conștient de importanța acumulărilor de material informativ, a transmis numeroase date, a stabilit influențe și a comunicat documente, dar nu la grămadă și nu fără un rost, ci în funcție de o idee ordonatoare, pe care a vrut s-o impună și s-o dovedească.

Deși s-a detașat de pozitivism în repetate rânduri, Popovici nu l-a exclus cu totul, recunoscându-i meritele în cercetarea de tip preliminar și integrându-l într-o formulă critică nouă, derivată din științele spiritului. Mai mult decât o mină de informații, cartea lui e istoria unor idei primite din Occident, care au frământat literatura română la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea. Interesul pentru document, predominant în perioada postmaioresciană, a fost înlocuit cu pasiunea, la fel de puternică, pentru întrebările și problemele ridicate de literatură. Sub influența foștilor săi profesori de la București (D. Caracostea) și de la Paris (Paul Hazard și Daniel Mornet), dar și prin lectura teoreticienilor germani (Oskar Walzel și Julius Petersen), Popovici a evoluat spre *Geistesgeschichte*, direcție ajunsă în prim planul criticii literare interbelice. În cartea lui a pus accentul pe concepții, pe idei, pe teorii sau doctrine, dar și pe originile acestora și pe căile lor de transmitere de la un autor la altul, pe modificările suferite în cursul unei propagări adeseori întortocheate. La determinismul mediului și al momentului, pe care l-a moștenit din pozitivism, a adăugat un determinism invers, al ideilor, devenite la rândul lor cauze și

acționând asupra vieții sociale. Părerea lui era că ideile, rămase multă vreme într-o stare latentă, pot în anumite condiții să se preschimbe în forțe active și să exercite o presiune asupra societății, producând modificări în sânul acesteia. Cu alte cuvinte, "o mișcare filosofică ajunge în cele din urmă să se convertească în mișcare socială".

Adept al erudiției și al principiilor științifice în critica literară, D. Popovici a fost în perioada interbelică un reprezentant de seamă al studiilor de istorie a spiritului. A reținut și câteva din achizițiile mai vechi ale pozitivismului, considerând că sunt indispensabile în etapele de început ale unei cercetări.

Stilul

Când scrie, cea dintâi grijă a lui este să evidențieze cât se poate obiectul supus analizei, estompând sau chiar eliminând factorul subiectiv. Observăm și în această carte, ca în tot ce a publicat, un fel de obstinație a eludării de sine și o voință permanentă de a pune în lumină ceea ce se află în afara sa, ca material de studiu. Popovici nu se arată decât rareori în textul critic, pentru a nu distra cu prezența lui atenția cititorilor, care trebuia să rămână fixată în întregime asupra obiectului.

Deloc egotist, interesat în desubiectivarea criticii, nu i-a fost greu să găsească și un stil potrivit, cel referențial, perfect adaptat tendințelor sale de impersonalizare. Nota stilistică precumpănitoare este dată de limbajul enunțiativ, lipsit de retorism și de efecte artistice, caracterizat prin claritate maximă și precizie conceptuală. Criticul și-a propus să fie convingător prin informația bogată, prin logica strânsă a ideilor și prin argumentația impecabilă, dar n-a stat nici o clipă în intenția lui să-și seducă cititorul prin demers speculativ și artificii stilistice. Popovici a lucrat numai cu sensul propriu al cuvintelor și a evitat în mod programatic sugestia și ambiguitatea în exprimare. Pentru a crește gradul de expresivitate al textului, a introdus din când în când unele propoziții memorabile, concise și cu o putere de concentrare aproape aforistică. De exemplu: "Șincai a fost mare prin el, dar a devenit și mai mare prin micimea celor din jurul lui"; sau: "o sabie poate înfrânge altă sabie, dar este neputincioasă în fața ideii"; sau: "spațiile mari distrug pe oamenii mici" etc.

Sunt totuși momente când D. Popovici nu-și poate stăpâni (sau nu vrea să-și stăpânească) reacțiile subiective față de scriitori și față de evenimentele care au fost. Atitudinea lui devine atunci explicită și duce exprimarea din registrul predominant al neutralității în acela al pasiunilor sufletești. Îmboldit de spiritul său caustic, el n-a pierdut nici un prilej pentru a judeca pe cei căzuți în greșală și pentru a rosti sentințe – aspre în cele mai multe cazuri. A dat dovadă în criticile lui de maliție și ironie, uneori și de sarcasm, ținând mereu la îndemână un cuvânt înțepător și tratând fără milă

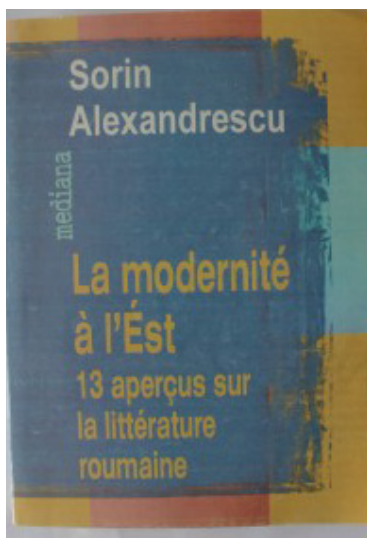
pe cei ce se expuneau deriziunii sau ridicolului. Nici morocănos, nici plictisit, a manifestat interes pentru umor, cu condiția să fie de factură intelectuală și să se caracterizeze prin rafinament și subtilitate. Expresia prea veselă, nesupravegheată de intelect și de buna cuviință, n-a găsit aprobare din partea lui și ori de câte ori a întâlnit-o n-a ezitat să o sancționeze. Ca mulți dintre colegii săi de la Universitate, Popovici făcea parte din burghezia "de surtuc" (nu neapărat și de avere) a Clujului și era un adept al moralei stricte.

Cu asemenea predispoziții stilistice, dacă n-ar fi optat pentru critică și ar fi mers înspre creația beletristică, ar fi putut excela în comedia cu accente satirice. Se știe acum, când piesele sale de teatru au fost publicate, că în secret a și cultivat-o.

¹Problema periodizării s-a pus cu insistență la noi abia la sfârșitul deceniului al șaselea și începutul celui de-al șaptelea din secolul douăzeci, când se pregătea la Academie tratatul de istorie a literaturii române, abandonat, din păcate, după apariția primelor trei volume. De consultat, în acest sens, Henri Zalis, *Periodizarea literaturii române*, contribuții bibliografice, Centrul de documentare universitară, București, 1969. Problema a revenit în atenția criticii cu puțin timp în urmă: a se vedea *Antologiile revistei "Cultura". Dosare tematice 2016-2017*, volum coordonat de Ștefan Baghiu și Cosmin Borza, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2018, p. 155-184. Util în plan teoretic este volumul colectiv *Analyse de la périodisation littéraire*, textes réunis par Ch. Bouazis, Editions Universitaire, Paris, 1972.

²Pentru Lucian Blaga era o problemă filosofică, de implicație metafizică, așa cum rezultă din articolul *Școala ardeleană latinistă*, publicat în "Vremea", nr. 726, 1943, p. 6-7 (reluat în *Isvoade*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefată de George Gană, Editura Minerva, București, 1972, p. 169-181). Blaga a introdus fragmente din acest articol în *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, carte încheiată în anul 1950 și publicată postum la Editura Științifică din București în 1966.

³Ideea de "literatură la plural" va deveni operațională în critica universitară clujeană cu două generații mai târziu, în postmodernism: vezi pentru aceasta Gheorghe Perian, *A doua tradiție. Poezia naivă românească de la origini până la Anton Pann*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003.



Dorin ȘTEFĂNESCU



Schelling. Despre înțelepciune și *docta ignorantia*

În prelegerile pe care Schelling le susține la Erlangen,¹ arhi-conștiința scindată, despărțită de conștiința umană cu care forma o unitate, este încă o cunoaștere de sine, dar potențială, o conștiință sfâșiată care încearcă să se restaureze. „Această arhi-conștiință, în potențialitatea ei, în posibila ei restaurare, este rațiunea”.² Ea tinde să se reîmplinească în chiar distanța care o desparte de conștiința fugară, în care ea nu mai este decât o incitare, un avânt sau un *dictamen*. Având o natură doar potențială, rațiunea este pasivă, fără să poată fi un principiu activ. În această situație, gândirea liberă, interzicându-și orice cunoaștere, părăsind arhi-unitatea în care se afla împreună cu subiectul absolut divin, se vede acum confruntată cu acesta. Dislocare sau criză pe care Schelling o interpretează drept „adevărata oră de naștere a filosofiei”, începutul în care gândirea resimte pathosul uimirii, lepădarea de sine, deschizând astfel un spațiu în care absolutul (Dumnezeu) poate să vină fără să-și afecteze transcendența și alteritatea. O expirație de sine și o respirație în suspensie, iar în golul de aer al acestei sincope absolutul poate fi inspirat. Această *inspirație* divină stă la baza oricărui gând cu adevărat filosofic; conștiința umană nu mai e substratul letargic al veșnicei libertăți, liber în cunoașterea nescientă, ci, ieșind din fondul originar și devenind gândire liberă, face din arhi-conștiința subiectului absolut propria-i bază de plecare. Cât despre arhi-unitatea dislocată, văzută din perspectiva gândirii, ea „este însăși cunoașterea pură, dar care nu știe, esența vidă a conștiinței în căutarea împlinirii de sine”, căutare pe care o poate realiza numai în conștiința omului; ea dorește astfel să o reintegreze, anume ca „subiect al ei, cunoaștere a ei”.³ Dacă natura subiectului absolut este dinamică, mobilitatea însăși, conștiința, mulțumită cu starea ei de necunoaștere, frânează această mișcare, o reține și o întârzie. Modul

în care putem cunoaște și urmări pas cu pas acest proces în mișcare este mobilul însuși al filosofiei; „această cunoaștere temporizantă, încetinitoare, reflectantă, iată ce este de fapt cunoașterea filosofului, iată ce poate el numi negreșit *al său* în acest proces”.⁴

Important de adăugat este că nu cunoscătorul este cel care se mișcă în cunoaștere, generând-o din propriu-i subiect (o astfel de cunoaștere ar fi subiectivă, conceptuală, fără realitate), ci, dimpotrivă, cunoașterea *lui* (acel *al său* din proces) este nemișcată în sine, o non-cunoaștere care reține mișcarea, o obligă de fiecare dată să-și întârzie desfășurarea. Este chiar răspunsul la întrebarea: cine ia inițiativa? Căci, deși întârziată, pusă mereu în cumpănă, mișcarea continuă, nu se oprește, cere mereu să fie urmată. Este un antagonism fertil, o contradicție sporitoare, adică tocmai dialectica, arta filosofică prin care nu subiectul cunoscător este elementul motor, nu el dă naștere cunoașterii, ea fiind *altul* venit pe lume în conștiința primitivă, care îi moșește ivirea, întârziind cu grijă nașterea, luându-și răgazul de a veghea fiecare etapă, fără să ardă niciuna. „Tocmai în această întârziere (*Retardiren*) se arată adevărata forță a filosofului”; el are răbdare, reține momentul, îl determină să-și încetinească mersul, să-și potrivească pasul cu cel al gândirii: iată adevărata „artă filosofică”. În sensul ei cel mai adânc, *înțelepciunea este dialectică*; „un comerț intim, un dialog neîncetat între două principii, dintre care unul, cunoașterea însăși, este cunoașterea ca esență, dar o cunoaștere care nu știe, celălalt cunoașterea *scientă*, dar nu esența, nu cunoașterea însăși, unul care vrea să-și amintească, iar altul care îi vine în ajutor pentru această rememorare (*Erinnerung*). Tehnica exterioară a cărei denumire de dialectică provine de la o astfel de artă a conversației interioare (*innere Unterredungskunst*) nu este decât o simplă copie a acesteia”.⁵

Fiind după modelul cunoașterii originare de sine a subiectului absolut, cunoașterea filosofică este secundă, doar o „repetare” ideală sau speculară a celeilalte. Magia originară însă, ca putere a lui Dumnezeu, este mai mult decât o simplă cunoaștere, anume pro-ducere obiectivă, de vreme ce are puterea de a trans-forma subiectul în obiect. În ipostaza ei originară, de putere generatoare, Schelling o numește *înțelepciune* (*Weisheit*).⁶ Nu este vorba acum de înțelepciunea omului, ci de aceea a subiectului absolut, o cunoaștere efectivă, lucrătoare și ea însăși transformatoare, de negăsit printre lucrurile naturale sau bunurile lumești, cunoscută doar de Dumnezeu.⁷ „De aceea putem numi de asemenea această veșnică libertate *înțelepciunea*, *înțelepciunea par excellence*, în sensul tare al cuvântului”.⁸ În această accepțiune, înțelepciunea este o cunoaștere productivă, operație magică de pătrundere a tuturor lucrurilor și de integrare a lor într-un tot care le depășește pe toate.⁹ Este suflul tăriei lui Dumnezeu care

pe toate le cunoaște și le reîntocmește conform rostului lor originar, o cunoaștere panoramică, înglobantă, dar care acționează în particular, reasezându-l în ordinea universalului.¹⁰ Ca atare, deși lucrează în fiecare formă individuală, înțelepciunea nu are nimic singular, nu își face sălaș în niciuna, trece prin toate „ca vântul, al cărui freamăt îl aude fiecare, fără ca vreunul să poată spune de unde vine. (...) Ea a trecut pe lângă noi, nu am avut știre de ea decât în trecere (*in transitu*)”.¹¹ Trece prin toate ca prin nimic, pentru că toate sunt acum slabe și smerite, ingenuncheate și închinare, forme moi care pot fi modelate și înălțate.¹² În mobilitatea ei răvășitoare, este pretutindeni *în același timp*; deși *este* începutul, ea se află concomitent și la mijoc și la sfârșit, fiind totul în toate. „Înțelepciunea este deci aici veșnica libertate”.

Context în care Schelling îl menționează pe Socrate, inițiator al învățăturii dialectice, promotor al exercițiului maieutic, cel „care, spunând că știe doar că nu știe, a vrut să exprime prin aceasta raportul lui de apartenență la acel element în care se originează cu adevărat cunoașterea”.¹³ El este modelul *omului divin* (*göttliche Mann*), care nu dă naștere adevărului în cunoaștere, ci îl moșește asistat de „forțele fecunde” ale veșnicei libertăți. Maieutica socratică dă glas necunoașterii științe, care din necunoaștere trece la cunoaștere, corespunzător trecerii procesive a subiectului absolut în formele exterioare.¹⁴ Și apoi mișcarea inversă, conversivă, prin care interioritatea absolută este restabilită, corelativ întoarcerii omului la necunoaștere, ca substrat al cunoașterii desăvârșite, care este de data aceasta o cunoaștere superioară, ce revine la beatitudinea paradisiacă a non-cunoașterii care se cunoaște, desăvârșind astfel procesul revelator, dar *după* ce a străbătut arcele infernului.¹⁵ Gândirea iese din cunoaștere ca din acest infern; este adevăratul ei exod spre libertate și spre unitatea autentică.¹⁶ Dimensiunea exodică a gândirii reprezintă tocmai înaintarea pe calea care i se deschide, *da-ul* cu care dă curs invitației, chemării la urmare. Chiar dacă pornește la drum din acest început, lumina pe care o vede se află la sfârșit, Dumnezeu lucrând prin urmări, *per posterum*. Acum nu mai vorbim de necunoașterea pură și simplă, ci necunoaștere care *știe*, necunoaștere savantă (*wissendes Nichtwissen*) sau *docta ignorantia*.¹⁷ Este un moment fondator al conștiinței care revine la originea ei; nu mai este doar uimită, căci din conștiință extaziată devine conștiință extatică.¹⁸ Necunoașterea nu mai este exterioară, ca la început, ci „o necunoaștere intimă care și-a *reinteriorizat* veșnica libertate din care a fost expulzată în acea criză; sau își *amintește* de ea, acum o știe, în mod nemijlocit, ca propria interioritate”.¹⁹ O *interioritate memorială* a conștiinței care ajunge la necunoașterea care acum știe prin intermediul – sau prin reflectarea – subiectului absolut; deși acesta nu mai este în conștiință, ca libertate absolută o deschide

și o actualizează, modelând-o până la forma perfectă a începutului, când ea devine conștiință extatică.²⁰ Filosofia este anamneză, duce înapoi la punctul de plecare, la originarul unui extaz al conștiinței pregătite să primească revelația. Căci revelația ei nu e alta decât revelarea subiectului absolut ca Dumnezeu, o conversiune inclusiv a necunoașterii care acum știe *de unde* să înceapă. Extazul este însă echivoc, un fenomen ambiguu, o interfață a cunoașterii care se reflectă în necunoscut și devine necunoaștere. Pe de o parte, este sfârșit al procesului în care el se suprimă, rolul său fiind să scoată conștiința din sine și să o ducă până în pragul necunoașterii savante, acolo unde ea știe în lumina revelației. Pe de altă parte, este și un extaz germinal, căci ceea ce s-a pus în el ca esență transcendentă, fermentul său viu ca supraabundent covârșitor sau veșnică libertate, este acum începutul absolut de la care filosofia poate porni. Este punctul de sosire al filosofiei negative și punctul de plecare al filosofiei pozitive.²¹

Prin supraabundența sa transcendentă, subiectul absolut excede orice tematizare, de vreme ce el este trecere pură, *in transitu*, nemediatizabilă printr-o gândire prinsă în mrejele vreunui sistem. Cunoașterea necunoașterii – *docta ignorantia* – este trans-sistemică. Dacă gândirea renunță la cunoaștere, ea trebuie să renunțe și la sistemul rațiunii, incapabil nu numai să prindă din urmă insesizabilul absolut, dar nici măcar să meargă pe urmele lui.²² Gândirea ar trebui să urmeze însăși calea vieții potrivit înțelepciunii, adevărul ideal socratic.²³ Ideal realizat în omul divin, de tip socratic, al cărui scop este „cunoașterea *nemijlocită* a veșnicei libertăți”. El este din nou ceea ce era la început, interiorul sau fundamentul veșnicei libertăți pe care o știe, deși nu are nevoie să o cunoască de vreme ce el este în ea și ea în el. La fel cum omul vine la sine cunoscându-se în veșnica libertate, tot astfel „fiecare conștiință umană singulară este la rândul ei venirea-la-sine (*Zusichkommen*) a veșnicei libertăți”. Dar, tot astfel, deși el este veșnica libertate, omul va voi să o atragă din nou la sine, „în fiecare conștiință umană această atracție apare din nou”.²⁴ În omul care *vrea* să cunoască înțelepciunea, ca veșnică libertate, dar *nu vrea* să o vadă în ea însăși, ci ca obiect supus propriei voințe, ea se retrage nevăzută, se sustrage voinței de cunoaștere care maculează conștiința, întunecă drumul și închide orizontul, interzicându-i accesul; se restaurează doar în restaurarea omului, devenind conștientă în conștiința acestuia, fără de care ar rămâne în exilul unei cunoașteri alienate.²⁵ Exceptând cazul singular al omului divin, pentru care ceea ce contează este venirea la sine prin advenirea veșnicei libertăți în sine, înțelepciune ce prețuiește mai degrabă drumul decât ținta finală,²⁶ conștiința umană – ba chiar „natura umană” – simte nevoia cunoașterii, dar la majoritatea oamenilor această tensiune, care ar putea duce la criză și la

meditația post-critică, nu se materializează în niciun fel. Singurul rezultat remarcabil este „absența meditației, inconștiența”.²⁷ Chiar dacă, la unii, tensiunea aceasta nu este evidentă, este pentru că ei nu au ajuns niciodată până la acel punct de activitate internă, confiscată – ocupați – de voința proprie, „împrăștiati, distrași de fondul lor intim”. La alții, acest conflict intern apare de la început, fără să ajungă însă prin criză la cunoaștere, producând erori de judecată. Nu un adevăr falsificat, alterat și ca atare în bună măsură inofensiv, ci, mai grav, „o perversiune a cunoașterii”, care ține de categoria răului, a bolii.

Așa cum am arătat, în forma sa cea mai acută, „eroarea (*Irrthum*) rezultă doar din *voința* de cunoaștere”.²⁸ Voința este cea care deturneză cunoașterea, îndepărtându-l pe om de locul central în care el se află la temelia veșnicei libertăți. Descentrarea voluntară, în vederea constituirii unui fals centru, reprezintă negarea libertății, refuzul de a o urma, un *nu* răspicat opus înțelepciunii.²⁹ Ar fi de ajuns să nu vrem să cunoaștem pentru ca eroarea să fie evitată. Dar aceasta este o soluție mult prea simplă pentru a fi și adevărată. În realitate, problema este mai complicată, pentru că „*a vrea* să știi” nu depinde de om, care „*vrea* să știe înainte chiar să știe că vrea să știe”. Conștiința se constituie dintr-o obiectivare a ceea ce omul este; am spune astăzi, în termeni fenomenologici, că ea se naște în orizontul intenționalității. Schelling pune acest proces pe seama ineității intenției de cunoaștere, a unei peceti naturale sau potențe imemorale care îl incită să ia act de conștiința voinței de a cunoaște înainte ca aceasta să se exercite efectiv: „Omul se află deci deja prin natură într-o cunoaștere, tocmai în aceea în care se situează transformându-se în subiect al cunoașterii împotriva veșnicei libertăți cu care ar trebui să se identifice”.³⁰ Vechea natură, deja invocată, este exterioritate pură, simplă forță oarbă de atracție³¹; ea acționează de la început în conștiința omului pe care o orientează spre exterior. Acest *imemorial* fatal este uitarea; orientat exclusiv spre exterior, el vine să obtureze atât interiorizarea *memorială*, amintirea ființării coesențiale cu veșnica libertate, cât și caracterul divinotoriu al cunoașterii, pre-viziunea care se deschide cu începutul. Transformând veșnica libertate în obiect, alungând-o din locul ei subiectiv, acest fapt are drept urmare dis-locarea (*Entstellung*) cunoașterii înseși, în care adevărul se împletește cu neadevărul, și care este tocmai opusul acelei spațieri în care non-cunoașterea „dă loc” (*Raum geben*), face loc libertății. Cunoașterea noastră este impură, o alienare a libertății în natura nespiritualizată, o înțelepciune „naturală” desprinsă de vocația ei supranaturală.³²

Cum spunea și Hamann, ca de altfel Schelling însuși adesea, „omul trebuie deci să moară treptat în raport cu această cunoaștere naturală”.³³ Nu este

posibilă renașterea de sus – cunoașterea lăuntrică – fără această „moarte” care șterge orice urmă a cunoașterii de jos, din afară. „În filosofie – continuă el – nu omul este cel care știe, ci el este gândirea liberă care rezistă acelui ceva ce tocmai generează cunoașterea, pe care îl menține într-o perpetuă contradicție – pe care îl reflectă –, o gândire care tocmai prin aceasta iese în câștig”.³⁴ Ceea ce câștigă este plătit cu prețul a ceea ce pierde: trecerea prin moartea voinței de cunoaștere, pentru a renaște în non-cunoașterea știință. Căci acel ceva pe care îl întârzie reflectându-l continuă să treacă prin gândire, doar că acum lumina pe care o lasă în trecere este văzută, captată și păstrată în cunoaștere. Ea luminează non-cunoașterea care o știe, o face să vibreze în ritmul veșniciei, precum o suflare de vânt care trece și face să freacă frunzele. „Este duhul care suflă peste toate, veșnica magie, înțelepciunea ce stăpânește toate artele”. După îndelungile încercări la care s-a supus, înțelepciunea revine, de data aceasta în relație cu omul și cu disponibilitatea acestuia de a o primi la sine. În extrema ei mobilitate, ea creează neîncetat noul, pune mereu un alt început; „această ființă mereu una și totuși mereu alta, iată specificul cunoașterii”. Cunoașterea nu se închide în sine și rămâne mereu în același, dar nici nu constă în ceea ce se destramă pur și simplu, în lipsa de unitate și de coeziune; „cunoașterea este coerentă, una și totuși multiplă, fără încetare alta și totuși mereu una”.

Ea este ca atare după modelul înțelepciunii, înțelepciune deloc străină omului, căci ea este cea care a fost exclusă din arhi-conștiința originară, cu care forma un tot. Ar fi trebuit să fie însăși înțelepciunea efectiv realizată a veșnicei libertăți revenite la sine, iar în om putere reflectată a acestei libertăți, magie a unui început fără sfârșit, singurul care *poate*. Omul însă a tulburat limpezimea libertății, a exilat înțelepciunea, care își rostește în zadar cuvântul, *vox clamantis in deserto*: „Înțelepciunea strigă pe uliță și în piețe își ridică glasul său”.³⁵ Dar cel care o află în sine însuși o vede ca veșnică lumină ce preîntâmpină căutarea, se arată neștiută deschizând ea cea dintâi calea: „Înțelepciunea este luminată și neînserată și cei care o iubesc o văd ușor și cei care o caută o găsesc. Ea iese în cale celor care o doresc și li se arată ea, întâi. Cel care se scoală pentru ea dis-de-diminează nu se va osteni, căci o va afla șezând la poarta lui”.³⁶ Înțelepciunea nu este o instanță autoritară, un povățuitor intransigent, ci un interlocutor; fără înțelepciune, exigența conștiinței, a lui *Mitwissenschaft*, nu ar fi cu puțință.³⁷ Ea cere omului ceea ce ea însăși nu poate decât prin om: să se așeze din nou în libertate, să-și afle împreună locul hărăzit de la început, să pătimească amândoi criza care să-i ducă spre un nou început.³⁸ Început care, pentru om, nu poate fi decât iubire de înțelepciune, adică *philo-sophia*, ca prin ea să se arate înțelepciunea iubirii.³⁹

Înțelepciunea parcurge alături de om, fără ca acesta să o știe, lungul drum de la non-cunoașterea cunoașterii la cunoașterea non-cunoașterii. În această ecuație, omul nu beneficiază decât de o prioritate relativă; el trebuie să restabilească în propria-i conștiință proprietatea *Prius*-ului absolut.⁴⁰ Important e să afle acel punct interior luminos care aduce în *prezent* punctul trecutului auroral, al unității acum pierdute, și să-l conjuge cu punctul speranței ancorate în viitor, adică amintirea și divinația.⁴¹ Ceea ce nu înseamnă doar restabilirea unității originare, dar și înnoirea acesteia, veșnica dinamică în care înțelepciunea naște noul din nou. Deși se pare că Dumnezeu, fiind un mister inefabil, nu poate fi cunoscut în lumea *lui*, omul îl întâlnește în lumea pe care o cunoaște, în limitele conștiinței convertite, restaurate în lumina supranaturalului.⁴² Prin acțiunea înțelepciunii, interiorizată ca non-cunoaștere știință în conștiința extatică, privirea filosofică face loc în ea purei și simplei clarviziuni: „Doar în știința supremă se închide ochiul muritor, acolo unde omul nu mai vede, ci unde vederea eternă a devenit cea care vede în el”.⁴³ O clarviziune a limpezimii absolute, a mediului transparent prin care se vede doar lumina: „în refracție, ea nu se pune decât pe sine, tocmai pentru că nu pune mediul (transparent)”.⁴⁴ Înțelepciunea este lumină, se află în toate, dar nu se oferă decât sufletelor pure. „Căci ceea ce este pur nu se revelează decât celui pur”.⁴⁵

Note și referințe bibliografice

¹ *Erlanger Vorträge* (S. W., IX, pp. 209-246). În această introducere a cursului din semestrul de iarnă 1820-1821, inaugurat în 4 ianuarie 1821, subintitulată *Despre natura filosofiei ca știință*, este vorba de „schita unei teorii autentice a filosofiei”. Întregul curs ținut la Erlangen poartă titlul *Initia philosophiae universae* și conține o istorie a filosofiei și lecții despre mitologie. Vom cita acest text, folosind sigla *E*, din ediția în limba franceză: *Leçons d'Erlangen*, în F. W. J. Schelling, *Œuvres métaphysiques (1805-1821)*, traduite de l'allemand et annotées par Jean-François Courtine et Emmanuel Martineau, Gallimard, Paris, 2010. Am confruntat această traducere cu originalul: F. W. J. Schelling, *Sämtliche Werke*, Neunter Band, 1816-1832, Cotta Verlag, Stuttgart und Augsburg, 1861.

² *E.*, p. 295. „Rațiunea este deci deja prin esență extatică, ea nu este cu adevărat ea însăși decât în extazul care o umple de subiectul absolut” (Marie-Christine Challiol-Gillet, *Schelling, une philosophie de l'extase*, PUF, Paris, 1998, p. 229).

³ *E.*, p. 296. „Întrebarea e acum: cine va lua inițiativa acestui proces, frângând astfel stuporea extazului inițial? Cu siguranță că nu conștiința, care considerase mai degrabă ca pe o ieșire pacea non-cunoașterii; deci subiectul însuși va repune totul în mișcare, ieșind din abstracție” (Jean-François Marquet, *Liberté et existence. Étude sur la formation de la philosophie de Schelling*, Gallimard, Paris, 1973, p. 515).

⁴ *E.*, p. 297.

⁵ *Ibidem*, p. 298.

⁶ „Ce înseamnă înțelepciunea dacă nu o cunoaștere magică, adică o cunoaștere care este și o forță, o cunoaștere

creatoare și productivă? Față de știința noastră unilaterală care este iremediabil izolată de acțiune, această înțelepciune ar putea fi definită drept acțiune cunoscătoare sau cunoaștere în acțiune⁷. „Ne va fi îngăduit să dăm acestei înțelepciuni imemorabile adevărul ei nume, care nu este Inconștiența, ci Inocența” (Vladimir Jankélévitch, *L'odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, L'Harmattan, Paris, 2005, pp. 347, 348).

⁷ „Dar înțelepciunea de unde izvorăște ea și care este locul de obârșie al priceperii? Pământeanul nu cunoaște calea către ea, căci ea nu se găsește pe meleagurile celor vii. (...) Ea a fost ascunsă de ochii oricărei făpturi vii; ea a fost tănuțită și de pasărea cerului. (...) Dumnezeu îi cunoaște drumul și numai El este Cel ce știe locuința ei” (*Iov* 28, 12-13, 21, 23).

⁸ E., p. 284. În sensul tare al cuvântului, adică nu în cel de înțelepciune omenească, „înțelepciunea acestui veac”, ci în cel de „puterea lui Dumnezeu”, care este „înțelepciunea de taină a lui Dumnezeu” (*I Cor.* 2, 4-7) sau cu înțelesul de înțelepciune ipostatică, „înțelepciunea subzistentă a Lui, pe care o are după ființă și care susține lucrurile” (Sf. Maxim Mărturisitorul, *Răspunsuri către Talasie*, 13, în *Filocalia*, 3, Humanitas, București, 1999, p. 63), adică Hristos „Care pentru noi S-a făcut înțelepciune de la Dumnezeu” (*I Cor.* 1, 30).

⁹ Căci până și „în cunoașterea sensibilă e cuprinsă în chip nevăzut înțelepciunea divină” (Sf. Bonaventura, *Despre reducerea artelor la teologie*, Charmides, Bistrița, 1999, p. 67).

¹⁰ „Înțelepciunea ajunge cu tărie de la o margine la alta a lumii și toate le întocmește preapăcut” (*Înțelepciunea lui Solomon* 8, 1).

¹¹ E., p. 284. „Altfel spus, Dumnezeu nu este aici încă sesizat decât ca «spirit» (*Geist*), ca «foc mistuitor», *actus purissimus*, adică în acea figură pe care Schelling, în ultima sa filosofie, o va caracteriza ca *eternă*” (Jean-François Courtine, *Extase de la Raison. Essais sur Schelling*, Galilée, Paris, 1990, p. 250).

¹² Aici tăria se află într-un raport invers proporțional cu smerirea; cu cât mai adâncă este smerirea, cu atât mai înălțătoare este tăria lui Dumnezeu: „Smeriți-vă înaintea Domnului și El vă va înălța” (*Iacov* 4, 10); „Smeriți-vă sub mâna cea tare a lui Dumnezeu, ca El să vă înalțe la timpul cuvenit” (*I Petru* 5, 5). De aceea, „mă voi lăuda mai ales întru slăbiciunile mele, ca să locuiesc în mine puterea lui Hristos”, căci „când sunt slab, atunci sunt tare” (*2 Cor.* 9, 10).

¹³ E., p. 298.

¹⁴ „Necunoașterea socratică este cu desăvârșire doctă, ea reprezintă un sacrificiu greu și acesta este motivul pentru care este atât de prețioasă. Orice aserțiune are astfel o natură relativă și eristică; ea intră în opoziție cu altă aserțiune, exprimată sau nu, care îi servește drept trambulină de pe care își ia avânt. Îi datorează resortul, detenta, puterea asertivă” (Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 19).

¹⁵ „În metoda socratică, a-ți descoperi ignoranța înseamnă a accede la o nouă cunoaștere. Distrugerea falsei unități conduce la o reconstrucție pozitivă a unității pierdute. Dar este vorba acum de a participa la mișcarea prin care advine veșnica libertate. (...) Procesul veșnicei libertăți antrenează procesul gândirii într-o mișcare de interiorizare. Ea caută gazda interioară care a refuzat-o. De aceea orice efort filosofic se desfășoară ca o întoarcere în interior prin exterior, o reminiscență care se atașează de fiecare pas al procesului exterior și îl aduce în interior, pentru a percepe acolo Unul care încearcă deja să se sustragă. Gânditorul vrea să vadă

veșnica libertate în fiecare din momentele sale, se opune mișcării ei; se străduie să o cuprindă. Pentru a da mărturie de libertate în toate, se iscă o adevărată luptă a lui Iacob” (M. Maesschalck, *Philosophie et révélation dans l'itinéraire de Schelling*, Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie Louvain-La-Neuve, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, Éditions Peeters, Leuven, 1989, p. 323).

¹⁶ „Ieșirea firii din cunoaștere în necunoașterea mai înaltă decât cunoașterea” (Isaac Sirul, *Cuvinte către singuratici. Partea a II-a, recent descoperită*, Deisis, Sibiu, 2007, p. 214).

¹⁷ Se pare că Schelling nu a cunoscut direct scrierile lui Cusanus, dar izvoarele acestui filosofem sunt numeroase, iar tema poate să provină în primul rând de la Hamann. „Îl cunoștea oare Schelling pe Nicolaus Cusanus? – se întreabă X. Tilliette –. E îndoielnic, deși el nu-și citează toate sursele. Iar *Nichtwissen* e mai vechi decât Cusanus (Scotus Eriugena)” (Xavier Tilliette, *Schelling. Une philosophie en devenir*, II. *La dernière philosophie*, Vrin, Paris, 1992, p. 147, n. 35). Expresia a fost folosită pentru prima dată de Sf. Augustin: „Se află în noi, dacă pot spune astfel, o necunoaștere doctă (*docta ignorantia*), dar doctă în Spiritul lui Dumnezeu, care ajută nepriceperii noastre” (*Epistulae*, 130, *PL* 33: 505-506). La Nicolaus Cusanus, în *De visione Dei*, a avea acces la fața Dumnezeirii, ca „model unic al tuturor fețelor”, înseamnă a intra în absoluta întunecime a nevăzutului și a necunoașterii, a renunța la față pentru a primi absolutul non-feței, desăvârșirea luminii care, fiind modelul, nu se reflectă în nicio imagine: „Trebuie deci ca intelectul să devină ignorant și să rămână în umbră dacă vrea să te vadă” (Nicolas de Cues, *Le Tableau ou la vision de Dieu*, XIII, Les Belles Lettres, Paris, 2012, p. 56). „Nimic altceva nu va fi atunci mai de preț pentru un om, chiar foarte dedicat științei, decât faptul de a fi socotit foarte doct în însăși propria-i ignoranță. Și cu atât va fi cineva mai doct, cu cât va ști despre sine că este mai ignorant” (Nicolaus Cusanus, *De docta ignorantia*, I, 1, Polirrom, Iași, 2008, p. 33). Tema apare și la Pascal, care l-a avut ca punct de plecare pe Montaigne; acesta distinge între o „necunoaștere de începător” (*ignorance abécédaire*; traducem „de începător” și nu „începătoare”, pentru a o distinge de cea care, pentru Schelling, pune tocmai începutul) și alta „doctorală”; pe când „ignoranța care se știe, care se judecă și se condamnă nu este o ignoranță deplină; pentru a fi, trebuie să se ignore pe sine” (Michel de Montaigne, *Essais*, Livre 2, Garnier-Flammarion, Paris, 1969, p. 169). Iar la Pascal sensul este, *avant la lettre*, chiar cel propus de Schelling: „Științele au două extremități care se ating, cea dintâi este pura necunoaștere naturală, în care se află toți oamenii din naștere, cealaltă extremitate este aceea în care ajung marile suflete care, parcurgând tot ceea ce oamenii pot cunoaște, găsesc că nu știu nimic și se regăsesc în aceeași necunoaștere de unde au plecat, dar este o necunoaștere savantă care se cunoaște (*une ignorance savante qui se connaît*)” (Blaise Pascal, *Pensées*, I, fr. 77, édition de Michel Le Guern, Gallimard, Paris, 1989, p. 95). Nu e deci surprinzător că Schelling îl amintește în *Filosofia revelației* pe Pascal, nu pe Cusanus, atunci când spune că „non-cunoașterea trebuie să fie o *docta ignorantia*, o necunoaștere savantă, pentru a relua cuvintele lui Pascal” (F. W. J. Schelling, *Philosophie de la Révélation*, Livre I, PUF, Paris, 1989, p. 121).

¹⁸ La Sf. Bonaventura, în actul unei supreme *contemplatio mystica*, necunoașterea știință se află într-un intim raport cu extazul (*excessus*): „Printr-o dorință arzătoare precum focul, spiritul nostru este nu doar pregătit pentru urcuș, ci și, printr-o anume necunoaștere doctă (*ignorantia*

docta), este purtat deasupra lui însuși în întuneric și extaz (*in excessum*)” (*Breviloquium*, V, 6, în Bonaventura, *Opera omnia*, t. V, Quaracchi, 1891, p. 260).

¹⁹ E., p. 292.

²⁰ „În extaz, realitatea supremă este dată de la început, apoi cunoașterea reflectă cu fidelitate și nemijlocit fiecare formă a libertății absolute, nu în felul unui spectacol, ci potrivit unui proces profund, întipărit în interior, o neîncetată metamorfoză, până la forma cunoașterii desăvârșite” (Xavier Tilliette, *op. cit.*, II, p. 143).

²¹ Schelling aduce în discuție extazul doar în *Prelegerile de la Erlangen* și în *Filosofia revelației*, aici în ipostaza de extaz al rațiunii. O temă care face deci trecerea – în ruptură și totuși continuitate – de la filosofia identității, devenită filosofia negativă, la cea pozitivă, a revelației, ca „cezură și joncțiune între cele două filosofii” (Xavier Tilliette, *L'Absolu et la philosophie. Essais sur Schelling*, PUF, Paris, 2018, p. 135).

²² „Prin gândire se afirmă multe lucruri despre cel ce transcende intelectul, însă acesta poate fi contemplat doar prin non-gândirea superioară gândirii” (Porfir, *Sentențe*, 25, Herald, București, 2008, p. 34).

²³ „Doar în acest fel lumea va putea să își redobândească drepturile într-o înțelepciune care nu se concepe ca deținătoare a sensului, dar care se vrea subiectul sau purtătoarea unui sens care o depășește și pe care ea caută doar să-l primească și să-l transmită” (M. Maeschalck, „Événement et destinée. Une hypothèse sur la portée ontologique de la dernière philosophie”, în Jean-François Courtine, Jean-François Marquet, *Le dernier Schelling. Raison et positivité*, Vrin, Paris, 1994, pp. 42-43).

²⁴ E., p. 299.

²⁵ „Înțelepciunea nu pătrunde în sufletul vicelan și nu sălășluiește în trupul supus păcatului” (*Înțelepciunea lui Solomon* 1, 4). Duhul Sfânt „ca dătător de înțelepciune e numai în aceia care și-au curățit sufletul și trupul” (Sf. Maxim Mărturisitorul, *op. cit.*, p. 66).

²⁶ „Ceea ce contează nu mai este conștiința, ci conștientizarea (*la prise de conscience*), acel «Zusichkommen»; procesul și nu rezultatul lui” (Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 346).

²⁷ Conform lui Arnauld, celebrul jansenist supranumit „le Grand Arnauld”, o astfel de inconștiență este simpla ignoranță a celui „care crede că știe ceea ce nu știe”. Dar necunoașterea este o „ignoranță necesară”, pentru a-i arăta spiritului limitele atunci când vrea să pătrundă realități transcendente fără acoperire analitică, fără semnal în gândire, făcându-l să-și resimtă „propria slăbiciune, prin cercetarea obiectelor care îl depășesc și care, depășindu-l, îl răpun și îl umilesc” (*La logique ou l'art de penser*, în Antoine Arnauld, *Œuvres philosophiques*, Hachette, Paris, 1843, pp. 283, 287).

²⁸ E., p. 300.

²⁹ „Pentru Schelling, omul s-a îndepărtat în mod voluntar de centrul în care Dumnezeu l-a așezat. Ruptura nu aparține unui mod de economie negativă a revelației. Nu-ul care încremenește creația este rostit de o libertate care se opune veșnicei libertăți” (M. Maeschalck, *Philosophie et révélation dans l'itinéraire de Schelling*, ed. cit., p. 325, n. 129).

³⁰ E., pp. 300-301.

³¹ „Tot ce este forță oarbă, exercitându-se neînfrănat spre exterior, provine, pentru a vorbi ca Platon, din vechea natură, din natura doar exterioară și insensibilă, căci ea singură este nașterea lucrurilor în care și ele există doar exterior” (*Aforisme despre filosofia naturii*, XVII, în F. W. J. Schelling, *Œuvres métaphysiques (1805-1821)*, ed. cit., p. 78).

³² Omul (filosoful dialectician) „ar putea dobândi virtuți naturale, prin care să ajungă la virtuțile desăvârșite, doar după ce este adăugată înțelepciunea. Așadar, înțelepciunea este dobândită după virtuțile naturale, pentru ca apoi să desăvârșească caracterele. De asemenea, existând deja virtuțile naturale, acestea și înțelepciunea vor crește împreună și se vor împlini reciproc” (*Enn.* I, 3, 6, în Plotin, *Enneade I-II*, Iri, București, 2003, p. 147). „El se va simți din nou ușurat, ajungând prin virtute la inteligență și înțelepciune, iar prin înțelepciune la unu. Și aceasta este viața zeilor și a oamenilor divini și fericici” (*Enn.* VI, 9, 11, în Plotin, *Enneade VI*, Iri, București, 2007, p. 431).

³³ E., p. 302.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Pilde* 1, 20.

³⁶ *Înțelepciunea lui Solomon* 6, 12-14.

³⁷ Mai mult, pentru că „adevărata înțelepciune este ființă și adevărata ființă este înțelepciune, iar valoarea ființei înseși vine de la înțelepciune”, înțelepciunea „împarte ființă celor produse conform ei” (*Enn.* V, 8, 5-6, în Plotin, *Enneade III-V*, Iri, București, 2005, pp. 607, 609).

³⁸ „Înțelept este acela care se păstrează cu adevărat liber, drept și nobil, se comportă în toate situațiile conform firii, potrivit-o pe a sa proprie cu cea universală, care este Dumnezeu” (Pierre Charron, *De la sagesse*, Tome second, Rapilly, Paris, 1827, p. 7).

³⁹ „Doar gândirii celui care îndrăgește înțelepciunea îi este dat să aibă aripi” (Platon, *Phaidros*, 249 c). E vorba, în sensul dat de Emmanuel Lévinas, de filosofie „ca înțelepciune a iubirii ce se află în slujba iubirii”, nu a cunoașterii (*Altfel decât a fi sau dincolo de esență*, Humanitas, București, 2006, p. 330). „Această supremă înțelepciune nu depinde de efortul intelectului în căutarea perfecțiunii cunoașterii, ci de darul omului întreg în căutarea unei verticalități perfecte cu privire la Sfârșitul său. Această cunoaștere, cea mai înaltă cu putință, presupune însă renunțarea la cunoaștere. Sfinții nu contemplă pentru a cunoaște, ci pentru a iubi” (Jacques Maritain, *Grandeur et misère de la métaphysique*, în *Le Roseau d'or, œuvres et chroniques*, nr. 5, Librairie Plon, Paris, 1925, p. 160). „Fără lumina lui Dumnezeu, nu există cunoaștere de sine; și când ne izbește, ea risipește nevoia de cunoaștere” (Emmanuel Mounier, *L'espoir des désespérés*, Seuil, Paris, 1970, p. 149).

⁴⁰ „Pentru Schelling, este vorba deci în primul rând să găsească un punct de regenerare a cunoașterii, să creeze un act decisiv prin care omul să poată afla drumul înțelepciunii, să constituie o știință pozitivă a autocunoașterii veșnicei libertăți” (M. Maeschalck, *op. cit.*, p. 331).

⁴¹ „Căci socotesc că pătimirile vremii de acum nu sunt vrednice de mărirea care ni se va descoperi” (*Rom.* 8, 18).

⁴² „Omul își experimentează descoperalitatea proprie și îl întâlnește în aceasta pe Dumnezeu nu atât în această natură – în finitudinea obtuză și neexperimentată de ea însăși – ci în sine însuși și în lume numai întrucât ea este cunoscută de către el și stăpânită în libertate în virtutea deschiderii spirituale nelimitate proprii” (Karl Rahner, *Tratat fundamental despre credință*, Galaxia Gutenberg, Târgu-Lăpuș, 2005, p. 112).

⁴³ *Fragmente critice*, în F. W. J. Schelling, *Sämtliche Werke*, Siebenter Band, 1805-1810, ed. cit., p. 248.

⁴⁴ *Aforisme pentru a introduce în filosofia naturii* (150), în F. W. J. Schelling, *Œuvres métaphysiques (1805-1821)*, ed. cit., p. 50.

⁴⁵ E., p. 304.

Premiul Nobel pentru Literatură 2020

Louise Elisabeth Glück (SUA)



După o supărare care a durat douăzeci și doi de ani (de la Toni Morrison, 1993), Academia Suedează i-a iertat pe americani (acuzați de exclusivism, de ignorarea literaturii europene etc.) și i-a acordat Premiul Nobel pentru Literatură lui Bob Dylan (2016). Simbolic, așadar, poezia ar fi genul care domină (valoric) literatura de peste Atlantic, în viziunea Academiei. Supoziție confirmată astăzi, iată, când Stockholm-ul optează din nou pentru un poet din SUA...

Decizia, de astă dată, i-a surprins mai degrabă pe europeni, care o cunosc mai puțin pe Louise Elisabeth Glück (n. 1943, la New York), știindu-l mai bine – de pildă – pe beatnik-ul centenar Lawrence Ferlinghetti (care încă trăiește la San Francisco, după cum ne amintește Nae Prelipceanu). Deși, la ea acasă, laureata se bucură de o notorietate indiscutabilă și a dobândit toate distincțiile prestigioase, de la Premiul Cercului Național al Criticilor de Carte (1985), Premiul Național de Poezie "Rebekah Johnson Bobbit" (1992) sau Premiul Pulitzer (1993), până la Premiul Național al Cărții (2014) și Medalia Națională Umanistă (2015). În total, 22 de distincții, plus titlul de Poet Laureat al Statelor Unite (2003-2004). Și asta nu pentru o operă foarte extinsă (14 culegeri de versuri – între care 2 antologii și 2 cărți de eseuri despre poezie), cât mai ales pentru calitatea scrisului ei. Volumele cu cel mai mare impact au fost: *The Triumph of Achilles* (Triumful lui Ahile, 1985), *Ararat* (1990), *The Wild Iris* (Irisul sălbatic, 1992), *Meadowlands* (1997), *Vita Nova* (1999), *Averno* (2006) și *Faithful and Virtuous Night* (Noapte credincioasă și virtuoasă, 2014).

Deși niciodată n-am știut care sunt criteriile (aparent versatile) după care operează juriul Academiei Suedeze, de astă dată pare că alegerea laureatului a vizat un anumit tip de poezie și nu „statutul” public al acestuia. Louise E. Glück își extrage substanța operei dintr-o suită

de traume care i-au marcat viața personală (dificultatea identitară a părinților, anorexia nervoasă din adolescență, decesul unei surori mai mari, tratamentul psihanalitic și efortul de reabilitare, două căsătorii eșuate etc.), de unde a rezultat o manieră poetică plină de inflexiuni intime (trăiri, sentimente, amintiri despre locuri și obiecte), exprimate direct, confesiv, sau prin raportare la miturile antice. Tragismul și reflexivitatea sunt dominante. Interesant e și faptul că – din postura de profesoară la catedra de literatură a Universității Yale – nu ezită să le explice studenților cum se poate transforma biografia în poezie folosind propriile scrieri...

Reproduc mai jos câteva extrase dintr-un interviu telefonic pe care Louise E. Glück l-a acordat la câteva ore după ce i-a fost acordat Premiul Nobel: „Scriu foarte neregulat, deci nu am o disciplină constantă. Lucrez la o carte care m-a chinuit aproape patru ani (titlul provizoriu: „Winter Recipes from the Collective”, urmând să fie lansată în 2021). La sfârșitul lunii iulie și în august, în mod neașteptat, am scris câteva poezii noi și am văzut, brusc, cum aș putea modela acest manuscris ca să-l termin. A fost un miracol. Dar sentimentele obișnuite de euforie și ușurare au fost compromise de Covid, pentru că a trebuit să lupt cu teroarea și limitările zilnice...”

„Am scris despre moarte din primul moment. Mai exact, când aveam zece ani scriam deja despre moarte. Da, deși eram o fată plină de viață. Îmbătrânirea este mai complicată. Nu e vorba doar de faptul că ești atras de moartea ta, ci și de acele facultăți pe care te-ai bazat – grația și puterea fizică, agilitatea mentală –, aceste lucruri sunt compromise sau amenințate. A fost interesant să gândesc și să scriu despre asta...”

„Toată lumea care scrie își trage hrana și combustia din primele amintiri și din lucrurile care te-au schimbat, ori te-au atins, ori te-au încântat în copilărie. Miturile grecești mi-au fost citite de părinții mei vizionari și, când am putut să citesc singură, am continuat să le citesc. Figurile zeilor și eroilor erau mai vii, pentru mine, decât ale celorlalți copii din jurul blocului din Long Island... Acestea au fost poveștile mele de culcare. Iar anumite povești au rezonat în mod deosebit cu mine, în special Persefona și scriu despre ea de 50 de ani...”

„Te bazezi totdeauna pe propria ta experiență, pentru că este materialul vieții tale, începând cu copilăria. Dar caut și experiența arhetipală, presupunând că luptele și bucuriile mele nu sunt unice. Devin unice pe măsură ce le experimentez, dar nu mă interesează să atrag reflectoarele asupra mea și asupra vieții mele particulare, ci asupra luptelor și bucuriilor oamenilor, care se nasc și pășesc în viață. Cred că scriu despre moarte pentru că a fost un șoc teribil pentru mine să descopăr, în copilărie, că nu primești viața pentru totdeauna...” „Uneori scriu conversațional. Nu lucrez pe o voce. Iar propoziția găsește o modalitate de a vorbi singură. Sună atât de delphic (oracular). Sunt lucruri greu de spus doar pe o voce. Cred că sunt fascinată

de sintaxă și am simțit mereu puterea ei, iar poeziile care m-au emoționat cel mai mult nu au fost cele mai opulente verbal. Erau poeți, precum Blake și Milton, a căror sintaxă era uimitoare, felul în care se punea accentul...”

(cf. *"I Was Unprepared": Louise Glück on Poetry, Aging and a Surprise Nobel Prize / "Am fost nepregătită": Louise Glück despre poezie, îmbătrânire și un Premiu Nobel surpriză*, interviu de Alexandra Alter în *The New York Times* din 8 octombrie 2020).

(Emil Nicolae)

Vita nova

Dorm somnul celor drepti,
mai adânc decât somnul dinainte de naștere
al celui care vine pe lume
vinovat de atâtea crime.
Și nimeni nu știe la început
care sunt aceste crime.
Abia după mulți ani le poți ști.
Abia după o viață lungă poți fi pregătit
să rezolvi problema.
Acum încep să înțeleg
natura sufletului meu, a sufletului
trăit ca o pedeapsă.
Neînduplecat, chiar și de foame.
Am fost în celelalte vieți ale mele
prea repezită, prea lacomă,
graba mi-a fost sursa suferinței în această lume.
Afișând, precum tiranul,
o inimă de gheață, o figură superficială.
Am dormit somnul celor drepti;
am trăit ca un criminal
plătind încet o datorie imposibilă.
Și am murit fiind vinovată
de un fel de natură nemiloasă.

Lege nescrisă

Modul în care te îndrăgostești:
este, în cazul meu, absolut. Absolut și, din păcate,
frecvent –
așa cum a fost în tinerețea mea.
Și cu bărbați destul de puerili –
imaturi, morocănoși sau timid împingând frunze moarte
cu picioarele,
în maniera lui Balanchine.
Deși, în ochii mei, nu sunt versiuni ale aceluiași lucru.
Cu inflexibilul meu platonism,
cu felul meu încăpățânat de a ține seama de un singur
lucru într-un moment anume,
m-am declarat împotriva articolului nehotărât.
Și totuși, erorile mele din tinerețe
mi-au anulat orice speranță, căci s-au repetat
ca de obicei.

Dar la tine am simțit ceva dincolo de arhetip –
o adevărată exuberanță, o vioiciune și o dragoste pentru pământ
total străină de natura mea. Spre meritul meu,
mi-am binecuvântat în tine fericirea,
binecuvântare absolută, la fel ca-n anii aceia.
Iar tu, în înțelepciunea și cruzimea ta,
m-ai învățat încetul cu încetul că acest termen nu are sens.

Studiu roman

Mai întâi a avut impresia
că ar fi trebuit să se nască
pentru Afrodită, nu pentru Venus,
că au rămas prea puține lucruri de făcut,
de îndeplinit după greci.
Și nu-i plăcea lumina,
pe care Grecia o susținea
cu toată forța.
Și-a blestemat mama
(în barbă, discret)
ea care ar fi putut aranja totul.
Pe urmă i-a venit
să examineze răspunsurile,
în care a ajuns să recunoască
un mod de gândire cu totul nou,
mai bine conectat cu această lume, mai ambițios
și mai politic, omenește vorbind
cum se spune azi.
Și cu cât gândea mai mult,
cu atât resimțea un vag dispreț
față de greci, față de austeritatea lor, chiar față de
misteriosul echilibru al marilor tragedii –
care mai întâi te atrag, dar apoi
devin de o surprinzătoare rutină.
Și cu cât gândea mai mult,
cu atât i se dezvăluia mai limpede
tot ce era încă de învățat
și de condamnat, o lume materială care până ieri
fusesse greu de preamărit.
Și tocmai în acest raționament a recunoscut
întinderea și traiectoria
propriei naturi renăscute.

Portret

O fetiță desenează conturul unui corp.
Desenează și ea ce poate, dar spațiul e mereu alb,
nu reușește să transpună ceea ce știe că este acolo.
În lăuntru liniei neacceptate, ea știe
că viața lipsește; că a separat
un fundal de altul. Ca orice copil,
se întoarce spre mama ei.

Și tu desenezi inima
împotriva golului care a creat-o.

Aubade *

Lumea era foarte mare. Apoi
lumea a fost mai mică.
Destul de mică pentru a încăpea
într-un creier.
Nu mai avea culoare, era toată
un spațiu intim: nimic nu intra
și nimic nu ieșea. Dar timpul
s-a strecurat cumva acolo și a devenit
dimensiunea tragică.
Mi-am folosit foarte serios timpul în acei ani,
dacă-mi amintesc bine.
O cameră cu un scaun, o fereastră.
O fereastră mică, plină de motive desenate de lumină.
În golul ei, lumea
a rămas mereu un întreg, nu
un fragment oarecare, cu
eul meu în centrul său.
Și, în centrul meu,
o durere căreia nu credeam că-i pot supraviețui.
O cameră cu un pat, o masă. Scripiti
de lumină pe suprafețele goale.
Aveam două dorințe: dorința
de a fi în siguranță și dorința de a simți. De parcă
lumea urma să decidă
că se va opune albului
pentru că i-a disprețuit forța
și a vrut o substanță în locul lui:
panouri
aurite care să respingă lumina.
În fereastră, roșcate
frunze de fag, ca de cupru.
Ieșind din amorțire, din fapte, din obiecte
amestecate sau împletite, undeva
timpul care se mișcă, timpul
care se roagă să fie atins, să devină

palpabil,
lemn lustruit
cu scripiti distincte –
și atunci am fost din nou
un copil înconjurat de bogății
cu toate că nu știam din ce erau făcute bogățiile.

*"aubade" = cântec de dimineață, fredonat de cavaler la
despărțirea de iubita încă adormită (orig. în Evul Mediu, la
trubadurii provenșali, dar și la poezii metafizici englezi din
sec. XVII – ex. John Donne ș.a.)

Iadul

De ce ai plecat?
Am ieșit vie din foc;
cum e posibil?
Nimic nu s-a pierdut: totul a fost
distrus. Distrugerea
rezultă din acțiune.
A fost un foc adevărat?
Îmi amintesc de această revenire acasă acum douăzeci
de ani
pentru a încerca să salvez ceea ce mai putea fi salvat.
Porțelanul și restul. Mirosul de fum
mai ales.
În visul meu construiau un rug funerar.
Pentru mine, înțelegi.
Credeam că am suferit destul.
Credeam că e sfârșitul corpului meu: focul
părea sfârșitul corespunzător dorinței;
era același lucru.
Totuși, tu nu erai mort?
Era un vis; mă gândeam să revin acasă.

Prezentare și traducere de **Emil Nicolae**

Louder than Bombs

(extras din filmul regizat de Joachim Trier)

Înseamnă că-s nebun dacă vreau să-i dau foc la păr lui Mary Wilkinson?
Părul care arde miroase îngrozitor.
În 1999 s-au născut trei băieți care poartă numele meu.
Folosesc opt bucăți de hîrtie igienică. Uneori doispe.
Mă întreb dacă alții au nevoie de mai multe sau mai puține.
Am paișpe perechi de șosete, dacă le pun la socoteală și pe cele din lînă.
Am paișpe perechi de chiloți. Douăzeci de tricouri,
douășunu de cărți, o sută opt reviste cu benzi desenate, șaișpe DVD-uri și o sută douășunu de filme pe calculator.

După ce mama a murit în accident, am fost cu tata într-o excursie în Egipt.
Kenneth nici măcar nu știe că Egiptul e în Africa.
Îmi plac videoclipurile scurte, care nu sînt trucate. Trebuie să fie reale.
Pielea de găină e reală.

Nu-mi place atunci cînd oamenii încearcă să fie amuzanți.
Am văzut o femeie care purta puloverul verde al mamei.
Tata a spus că nu putea fi al ei.
Nu-i donase hainele Armatei Salvării pentru a evita să le vadă pe stradă.
Îmi amintesc cînd mama m-a îmbrățișat îmbrăcată cu acel pulover.
Mi-am simțit corpul rigid, de parcă m-aș fi opus îmbrățișării,
deși, chiar îmi doream să mă îmbrățișeze.

Personajele mele favorite: Mechazar, Ortach, Grimgash, Kilz.
Linda e elf. Am jucat cu ea pînă la nivelul 41, dar îl prefer pe Nightblade.
Cel mai mare număr de masturbări într-o zi: șapte.
Uneori, cînd port căștile, mi se pare că respir prea zgomotos.
Atunci îmi țin respirația. Dar cînd încep iar, respir încă și mai tare.
Jonah îmi amintește de mama.
E scund și foarte inteligent.
Cînd rîde, are o față ciudată, dar într-un mod bun.
Las la final M&M-urile verzi; la început pentru că nu-mi plăceau.
Acum îmi plac. Totuși cele roșii sînt și mai bune.

Tata e peste tot. Cînd întorc capul îl văd.
Pot să-mi țin respirația un minut.
Corpul începe să se descompună la scurt timp după moarte.
În apă, de două ori mai rapid.
De patru ori mai lent în pămînt.
Frigul încetinește procesul.
La tropice, un cadavru se descompune în mai puțin de o zi.
Uneori mi-aș dori să am o dublură.
Mama mi-a arătat cum se poate shimba semnificația unei fotografii înrămînd-o în mod diferit.
Asta chiar m-a impresionat.
Mama a fost unul dintre cei mai buni fotografi. Serie și pe Wikipedia.
Îmi dau seama că știu franceză. Cînd eram cu mama în Franța, înțelegeam cuvinte pe care la școală nu mi le pot aminti.
Ascultatul și vorbitul trebuie să țină de părți diferite ale creierului.
Neuronii mor în cîteva minute, dar celulele epidermice pot fi recoltate și crescute în laborator chiar și la douăzeci și patru de ore după moartea biologică.
Oamenii spun că părul și unghiile continuă să crească după moarte,
dar se înșeală.
Pielea este cea care se micșorează și lasă impresia asta.

Într-un vis eram iar la grădiniță, cu tata.
Îi spuneam niște lucruri pe care părea să le înțeleagă.
Se uita la mine și îmi răspundea,
dar tăcea atunci cînd nu voiam să spună nimic.
Sînt zile în care devin invizibil
și pot face tot ce vreau.
Trebuie să fiu atent să nu pierd această abilitate.
Cînd mama era în Irak,
veneau mereu mulți oameni în casă.
Aveam nouă ani și am găsit un glonte printre lucrurile ei.
L-am înghițit. Poate că este și acum în mine.
Tata m-a urmărit azi la fel cum a făcut-o în ziua de după cea în care a murit mama.
Simțeam că trebuie să fac ceva important.
Am vrut să mă vadă ducîndu-mă la mormîntul ei.
Nu l-am găsit, așa că m-am lăsat în genunchi în fața altui morînt.

Traducere de **Paul Mihalache**

Benedikt LIVȘIȚ
(1887–1939)



Născut la Odesa. Studiază dreptul la Novorosiisk și Kiev. Scrie versuri încă din adolescență, însă în 1907 își distruge toate manuscrisele. Prima poezie o publică în 1901. În 1911 editează prima carte, „Flautul lui Marte” (lichidată de cenzura țaristă). Împreună cu frații Burliuk, în iarna aceluiași an organizează grupul de creație „Ghileea”, ce avea să stea la baza cercului futuristilor, din care făceau parte V. Hlebnikov, A. Krucionih și V. Maiakovski. În 1914 este rănit pe front. Cavaler al ordinului „Crucea Sf. Gheorghe”. A mai publicat volumele „Soare lupesc” (1914), „Din mlaștina argourilor” (*Iz topi blat*, 1922), „Patmos” (1926), „O scurtă după-amiază” (1928). După 1928 nu mai scrie texte proprii, dedicându-se traducerilor din literatura universală („De la romantici la suprarealiști”, 1934). Despărțindu-se o vreme de futurism, B. Livșit se adresează din nou acelei fascinante epoci, deja în calitate de memorialist, publicând volumul „Arcașul cu un ochi-jumate”, considerat a fi una din cele mai importante lucrări despre începutul de secol neo-literar XX.

În octombrie 1937 este arestat, apoi executat ca „dușman al poporului”.

Prezentare și traducere de **Leo BUTNARU**

La cafenea

Cafenea. Trecut de miezul nopții.
La o măsuță, încă înstrăinați. Echivoc,
Deja parcă-am cunoaște ce-ar însemna
Al pașilor simbol pe mejdină de foc.

În părul tău – neliniștită ca de catifea
Flori necunoscute, prospețimi timpurii,
Tăinuirea ocheadelor maculate,
Haosul de chipuri din puterea nopții,

Boa, – astfel ne par a fi chiar ale beznei
Văluriri căzute după geam în bezna mută –
Toate astea sunt legate-n dulce taină
Care numai nouă ne e cunoscută.

Ai vrea să fii ferice? Ne-om despărți curând,
Petrecuți de-această larmă și rumoare
Și nicidecum n-o fi a ne înșela fără a
Nu iubi un vis posibil ce din nimic apare.

(1908)

Vecinii

În liliachie vară, în fumul mov –
Eu văd! Eu văd! – vecinii (lady care
Trecând, proiectată, prin golul ferestrei
Purta diademă)
Ridică pahare.
Dar oare chiar eu, obositul
De-această răsplată
Primi-voi ofilitele lor aripi
Și fiecă cocoșată limbă
A vinului de ceară?
Firește că știu – orișicare lady
Deja și-a potrivit diadema;
Iar dânsa visează: în fumul mov
Chiar ea ar trebui să se-nalțe.
Și mie să-mi revină uscatele copite
Pe treptele scării? Un băietan privește
La tăblia de-aramă
Cafeniu-roșcat, cu pomeții lați
Purtând o șifonată coroană de zadă:
Cum mai plescăie flacăra rotundă!
Cum se-nmulțesc vuietele de trompete
Ale unei alte veri, mai vaste!
Însă vecinii pătrund tot mai jos
Cu aripile – și numai una, doar ea
Înaltă, în veșminte-nguste
Cu mâna prelungită, ca o stebă,
Cu mâna ce-nfloarește în cer
Înaltă, ca și înainte,
Pocalul cu vinul de ceară!

(1911)

Ardoare

Spintecă burta – nucă de cocos,
Negrăbit călău de bosjesmani*;
Pân-la moarte n-o să treacă spuma
Grijilor senile, rămase peste ani.

Cei din locuri veșnic gălbejite
Încă nu dau semn de-mbrățișare –
Blagoslovește călcâiul de copil
Ca pe-o prăbușire în vană visare.

Și pașnic prosternându-te, adânc,
Nu știi că, dispărând de pe cadrane,
În noaptea lumii coada de păun
Le sfredelește ochilor găvane.

(1911)

* *Bosjesmani* (oland.) – „oameni ai pădurii”, populație din
Africa de Est și cea de Sud.

Septembrie

Amintirile atâtor luni de mai
(Mai trăirăm cu maiurile!)
Inelul ultimelor tale buze
(N-or să mai fie aste ușoare buze!)
Ele vor pleca de pe față, se vor topi
(Deja aproape că s-au și topit!).
O, aur al grânelor de toamnă
Nedreptelor frâie!
Septembrie trădător! A nefrit
Se-nvolbură fereastra mea
Și împietrește nebăută până la capăt –
În pahar – un vin greoi...
Și tot mai insistente și mai ațintite
Săbiile vinului
Grelele săbii ale vinului
Și tot mai ațintite de după geam
Neliniștitele catarge ale limanului.
– Ah, eu trebuie...
– Rămâi, îndură-te... –
Valul geamului...
Valul valsului de nefrit...
Ești dusă tu... ești dusă
De vinul de nefrit al geamului...
Blestemat septembrie!

(1911)

Androgin

Tu crești dintr-un abis de negru crater
Precum lăstaru-ademenit de lună:
E leneșă credința, prea înceată
În noapte și-n ce-am fi noi împreună!

Adapă cu venin, cu fiere-adapă
Flori care te părăsesc zorit:
Multă vreme fi-va să țin minte
Poteci de lupi pe care-ai rătăcit,

Pe când secase orișice speranță
În sorți de vise – diavolească-arvună,
Când din abis de crater nebunatic
Tu-ți împrășcai stropii până la lună.

(1912)

Vrăciuitorul

Alb tămăduitor, nede dezvoltat trupșor
Al lui Perro cel cu ochii mari, nespus,
Ce cultiva, creștea un tropic născocit
În argintul de martie, ca lichidul scurs.

Nu, nu este praful unui clavir ploios,
Te jenezi și parcă ai constrânge cu a ta albeață
Cuvintele cuprinzătoare ce încep cu *ego*,
Toate cuvintele în vindecătoare arșiță.

Fâlfâind, clătinat, ca un alb caftan
În ritmul pantofiorului și a inimii cadență,
Neprihănitul din raiul plăcut înmiresmat,
Iată – pogori până-la smaragdu-esență.

(1913)

Necrolog

La tropic un clovn înfiorat
Din picățele interzise bălțat
Pe întreaga-i haină, în ce dânsul
Cu capul bi-ba-bo a cântat?

Întru fericire în nufăr dinaintea
Americii liniștii depline
El înmărmuri și cu nordul măsoară
Mântuirile primăverii din rai, divine,

A cărei cadență cvasi-cunoscută
Cu smaragde este îngrădită
În amplul cuvânt ce începe cu *ego*
Alergând prin sobra visare tihnită.

(1913)

Dana ȘIȘMANIAN



Arătarea lui Varnava : Un text poetic necunoscut într-un manuscris din Transilvania la 1670 (II).

(urmare din numărul trecut)

1. Un text și mai multe personaje în căutare de autor

Ipoteza de paternitate în favoarea popei Ioan din Vinț, ce nu poartă asupra conținutului însuși al poemului, ci asupra formei lui literare românești, face total improbabil ca scriptorul textului prezent în a doua parte a codexului ASTRA CRM-44 să-i fie și autor, lăsând popei Ioan din Vizocna, personalitate cert puternică, durabil marcantă la nivelul său, doar un rol de copist; ceea ce însă, dată fiind importanța și raritatea, în epocă, a textelor incluse de el în acest *viator* spiritual, căci despre asta este în fond vorba, e deja extraordinar.

Dar când și după ce izvod va fi reprodus popa Ioan din Vizocna „arătarea lui Varnava”, și în ce împrejurări va fi ajuns la el manuscrisul ce o conținea, și pe care trebuie să-l presupunem ca fiind autograf, dacă într-adevăr considerăm textul ca aparținând popei Ioan din Vinț, cărturarul și editorul neobosit al deceniului 9?

Să aruncăm o privire asupra evenimentelor ce au loc în anii care separă sfârșitul acțiunii culturale a popei Ioan din Vinț în 1689, data ultimei publicații pe care îi apare numele (*Molităvnicul*), și primele acte ale unirii cu Roma în 1697, în care îl descoperim implicat pe popa Ioan din Vizocna, pe care îl putem urmări mai apoi, timp de mai bine de un sfert de veac, atașat renovării și înzestrării bisericii lui. O punte a existat

desigur între cele două personaje, și elementul de legătură pare a fi un al treilea protagonist, colaborator apropiat al primului și probabil mentor al celui de-al doilea: protopopul și editorul Gheorghe (Pop) din Daia sau Gheorghe Dăianul. Probabil născut în 1632 (avea 50 de ani când e menționat ca episcop jurat al bisericii Bălgradului în 1682, sub mitropolitul Ioasaf), el succede în 1696 ca notar al soborului mare lui Ioan din Vinț, care probabil decedase în cursul aceluiași an (DUMITRAN A.-GUDOR B.-MIRCEA I. 2000, p. 14 n. 12) și moare în 1700, când iezuitul Paul Ladislau Bárányî îi face elogiul funebru (DUMITRAN 1999 p. 107 n. 3, p. 109 n. 8); a fost înnoobilat de Mihai Apafi în același an cu Ioan Zoba, pe 6 februarie 1664 (ibid.).

Începându-și cariera bisericească și culturală alături de Ioan din Vinț, Gheorghe din Daia devine, activând în preajma mitropolitului Teofil și mai apoi a lui Atanasie Anghel, sub patronajul cărora își pune succesiv publicațiile (*Ceaslovețului*, Sibiu, 1696, și *Chiriadromionului*, Bălgrad 1699), unul din cei mai fervenți animatori ai procesului de unire cu Roma. El apare astfel ca fiind artizanul direct al adeziunii la unire a protopopilor prin acțiunea de persuasiune și strângere de semnături, începând cu actul declarației din 21 martie 1697 (DUMITRAN A. 1999 p. 109). În aceste împrejurări a trebuit deci să-l fi cunoscut pe popa Ioan din Vizocna, ce se dovedea unul din semnarii de prima oră, cum am văzut în prima parte a prezentului studiu. Între cei doi protopopi a putut avea loc, în jurul evenimentului din 1697, o comunicare de documente și un intens schimb cultural: Gheorghe din Daia i-a putut încredința lui Ioan din Vizocna manuscrise și cărți provenind de la Ioan din Vinț, de curând dispărut (și pe care de asemenea protopopul din Vizocna trebuie să-l fi cunoscut), între care și foile conținând „arătarea înțeleptului Varnava”.

Ipoteza acestei transiteri este întărită și de o altă împrejurare, ce atestă prezența fostului colaborator al lui Ioan din Vinț în zona Sibiului, înainte chiar de 1697. Într-adevăr, după ce participase la editarea la Alba Iulia a *Ceaslovețului* în 1685, împreună cu Ioan din Vinț, Gheorghe din Daia îl reeditează la Sibiu în 1696, de data aceasta singur (încă un indiciu că Ioan din Vinț dispăruse, dar poate doar de foarte puțin timp căci titulatura de „notareș” atașată succesorului și continuatorului său nu apare decât pe un al doilea tiraj al cărții: v. BRV I, p. 340). Editarea se face însă cu materialul tipografic bălgrădean, transferat temporar la Sibiu (poate pentru a fi „îndepărat de ochii superintendenților calvini de lângă curtea princiară”, cf. MÂRZAE. 2016, p. 12), sub patronajul împăratului

Leopold I, „care înlocuiește pe foaia de titlu a cărții din ediția anterioară pe principele Transilvaniei, patronul mai multor tipăriri precedente” (ibid.) – ceea ce e de altfel explicabil în condițiile trecerii principatului Transilvaniei sub directa autoritate a împăratului de la Viena, prin abdicarea lui Mihai Apafi II în octombrie 1696. Cadrul de referință al bisericii românești din Transilvania s-a schimbat, sîntem la o cotitură istorică: se pregătește unirea cu Roma, în contextul general al ofensivei imperiale habsburgice – catolică și anti-otomană – în Europa centrală și de Est (v. TOLLET D. 1997). Gheorghe din Daia ca unul din principalii actori ai acestei uniri a activat deci temporar în zona Sibiului, unde a putut cunoaște pe Ioan din Vizocna, înainte de a se întoarce la Alba Iulia, unde va publica *Chiriadromion sau Evanghelia învățătoare* în 1699.

În fine, o a treia împrejurare care a putut lega pe Ioan din Vizocna de Gheorghe din Daia, prin opțiuni, acțiuni, și strategii comune, constă în ajutorul pe care fiecare din ei l-a cerut, și l-a obținut cu prisosință, de la domnitorul muntean Constantin Brâncoveanu, ca sprijinitor recunoscut al ortodoxiei în Transilvania – și aceasta, în ciuda angajării lor în procesul unirii cu Roma (dar asemenea aparente paradoxuri erau cu totul curente în epocă; de altfel, domnitorul însuși se alia ocazional cu habsburgii, strecurîndu-și politica între cele trei imperii, cu oscilații dictate de conjunctură: vezi între altele NEDICI R. 2016).

Astfel, protopopul Gheorghe din Daia a beneficiat pentru tipărirea *Chiriadromion*-ului în 1699, cum predoslovia semnată de tipograful muntean Mihai Iștvanovici o atestă, de ajutorul lui Constantin Brâncoveanu ca „luminător al credinței pravoslavnice” și „patronaș adevărat al Mitropoliei Ardealului”, ajutor probabil financiar dar constînd și din trimiterea tipografului însuși, cum acesta o afirmă cu mîndrie (BRV I, p. 375). Mihai Iștvanovici era ucenic al lui Antim Ivireanu, cu care tipărise *Orînduiala slujbei la ziua sfinților Constantin și Elena* în 1696, și cu care va tipări la Râmnic în 1706 *Evhologhionul adecă Molitvelnic*. Pentru a nu lăsa vreo îndoială asupra ortodoxiei întreprinderii bălgrădene la care participa, tipograful precizează: „s-a tipărit nu cu socoteala aceea ca să facem strămutarea împotriva Scripturii sau în rînduiala dogmelor, ce ține și pomenește pravoslavnica Biserică a Răsăritului” (ibid. p. 376). Cît despre popa Ioan din Vizocna, acesta avusese un presupus prim contact cu Constantin Brâncoveanu în 1690, în momentul trecerii acestuia prin Ocna Sibiului cu

ocazia expediției împotriva trupelor austriece, în sprijinul curuților (bătălia de la Zărnești, evocată de Radu Greceanu în cronica sa). Cîțiva ani după aceea, în 1696 (cf. POP S.-F. 2009 p. 5), sau 1697 (cf. ABRUDAN M.G. 2014, p. 81), popa Ioan avea să-i ceară ajutorul financiar și material pentru renovarea bisericii ocnene, ctitorie a lui Mihai Viteazul.

Apelul la voievodul muntean nu are de ce surprinde, de vreme ce abia prin a doua diplomă leopoldină din 19 martie 1701, biserica transilvană unită avea să iasă oficial de sub jurisdicția eclesiastică a mitropoliei Ungrovlahiei, trebuind astfel și să rupă legăturile cu domnitorul și ierarhii Țării Românești (OROS F.A. 2016, pp. 102-103), ruptură confirmată prin actul sinodal de excomunicare a episcopului unit Atanasie Anghel în august 1701 de către patriarhul ecumenic constantinopolitan (NEDICI R. 2016 p. 245).

Un pic dincoace sau un pic dincolo de obligațiile eclesiale în care era angajat, ni-l putem închipui pe popa Ioan din Vizocna selectînd și copiind cu o grijă de caligraf, în orele sale de reculegere și devoțiune, textele reunite în codexul CRM-44 aflat astăzi la Biblioteca ASTRA din Sibiu. El va fi transcris mai întîi „Înțeleptului Varnava minunată arătare a vederii lui cu pildă tuturor”, probabil chiar în 1696 cînd presupunem că a avut loc primul său contact cu protopopul Gheorghe din Daia, succesorul și continuatorul operei culturale a lui Ioan din Vinț, ce îi va fi transmis manuscrisul autograf al acestuia, sau puțin după aceea, în orice caz, cu cîțiva ani buni înainte de 1701, cînd biserica era renovată. Apoi, își va fi procurat, curînd după apariție, *Divanul* lui Cantemir publicat la Iași în 1698, fie că va fi fost din nou plecat pentru treburile bisericii în Țara Românească, la Constantin Brâncoveanu, care desigur primise un exemplar, fie, mai verosimil, că i-l va fi adus din partea acestuia tipograful Mihai Iștvanovici, ce se află la Sibiu în 1699 pentru publicarea *Chiriadromion*-ului patronat de „notareșul” Gheorghe din Daia, fie în fine, că i-l va fi adus chiar de la Iași un alt tipograf implicat de mult timp în programul editorial desfășurat de Ioan din Vinț și continuat de Gheorghe din Daia, anume Chiriac Moldoveanu, ucenic al mitropolitului Dosoftei, care continua poate să circule între Moldova și Transilvania (ipoteză sugerată în VELCULESCU C. 2010, p. 26, și confirmată în VANCA D. 2016, p. 350). Ieromonahul Chiriac tipărise la Iași *Dumnezeiasca liturghie* în 1679, apoi la București, *Svinta și Dumnezeiasca liturghie* în 1680 și *Evanghelia* în 1682, apoi, cu Ioan din Vinț,

la Alba Iulia, *Rânduiala diaconstvelor* (1687) și *Molitvelnicul* cu anexele lui, *Cazaniile* și *Ertăciunile la oameni morți* (1689), iar cu Gheorghe din Daia, *Ceaslovețul* la Sibiu în 1696.

Avînd cartea principelui Cantemir la dispoziție, fie ca dar fie ca împrumut, încă din 1698-1699, popa Ioan din Vizocna o va fi copiat cîțiva ani după aceea, în 1703, după ce terminase cu isprăvnicia renovării bisericii, punînd acest text în fruntea celui transcris mai demult, ca pentru a sublinia astfel o anume ierarhie, pe fondul unei certe înrudiri tematice și intențional-moralizatoare pe care o va fi reperat între *Divanul* și *Arătarea lui Varnava*, și care a dictat dealtfel, fără îndoială, alăturarea lor. Nu ne îndoim că micul codex, în integralitatea lui, de îndată după transcriere legat cu artă, și păstrat cu grijă (copertile și filele sînt, comparativ vorbind, în foarte bună stare), va fi fost o „carte de căpătîi” pentru popa Ioan și anturajul său imediat, enoriași și clerici, în folosul cărrora îl va fi alcătuit, conștient de valoarea excepțională a textelor selectate și incluse în el.

Astfel codexul a ajuns, probabil după vicisitudinile trecerii bisericii din Vizocna de la o comunitate la alta în cursul secolului XVIII, la clerul ortodox din satul apropiat al Rășinarilor lui Octavian Goga și Emil Cioran. O primă mențiune este înregistrată la 1814 (f. 32v la sfîrșitul celui de-al doilea text): „Nașterea înpielitării lui Hs. Dumnezeu cu laudă noao în anu 1814” (în cursive, repetată de altă mîna în semiunciale caligrafice); alte două, de-a lungul marginilor inferioare ale mai multor file din primul text: „Această carte ce să numeaște Divanul Lumii s-au cumpărat și plătit cu bani de ai bisearicii zloși 6 crețari 10 în anul [1]822, martie 28 – dar cine s-ar ispiți a o înștrăina de la s. Bisearică la a doua venire a lui Hs. să-i stea în loc de pîrîș... Bucur Droc D/ascăl/ în Răș/inari” (f. 3 r. - 9 r.); „Această carte ce se numeaște Divanul Lumii iaste al Sfintei Biseareci cei neunite a Rășinariului ce iaste s. hramul Prea Cuvioasa Paraschiva dar cine s-ar ispiți a o înștrăina acelu om singur Hs. îi va sta împotrivă la ziua judecării fiindcă au golit Sfînta Bisearică de odor scump. Scris la Rășinari. Anul [1]825. Bucur Droc Das[căl]” (f. 30 r. - 57 r.).

Legăturile cu Rășinarii erau vechi, zugravii bisericii din Vizocna la 1723 fiind rășinărenii Popa Ivan și Nistor Dascălul, care au pictat probabil portretele din tabloul votiv (vezi prima parte a acestui studiu), precum și icoanele comandate de popa Ioan în 1724.

2. Dar cine este totuși autorul?...

Să revenim acum la poemul pe care îl presupunem tradus de popa Ioan din Vinț și a cărui versiune românească, reprezentată de al doilea text din manuscrisul ASTRA CRM-44, o vom referența de acum, pentru prescurtare, *Arătarea lui Varnava*.

Textul de origine poate fi identificat plecînd de la cîteva indicii orientative. Anume: e o compoziție de stil baroc; e deci o operă cultă de sfîrșit de secol XVI – început de secol XVII, și nu pur și simplu încă o variantă vernaculară a poemelor medievale latine aparținînd familiei *Visio Philiberti* (ceea ce nu înseamnă că acestea ar fi opere „populare”); e vorba, la sursă, nu de o redacțiune de tip *Visio Philiberti*, unde viziunea e atribuită unui ermit Philibert sau Fulbert, ci probabil de alternativa acesteia, întîlnită sub titlul *Visio beati Bernardi*, indicînd ca subiect și totodată ca martor-narator al viziunii pe Sfîntul Bernard de Clairvaux; poemul latin transpare, prin structura și principalele lui teme, ca fiind sursa de inspirație a autorului căutat de noi, dar acesta a dezvoltat, pînă la luxurianță, o operă originală, printr-o enormă îmbogățire și transformare textuală a elementelor componente; discursul omiletic ce încadrează viziunea e astfel mult îmbogățit.

Să începem prin a depista sursa latină, care a putut fi utilizată de autorul nostru fie direct, fie, eventual, prin intermediul vreunei versiuni vernaculare precedente: ne vom referi deci și la cîteva dintre acestea, mai susceptibile de a avea o contingentă cu spațiul central și sud-est european al autorului presupus.

De ce Bernard?...

Aruncînd o privire asupra zonei croate, descoperim mai întîi o redacțiune în proză, ce a circulat în cîteva manuscrise glagolitice din secolul XV sub titlul de *Viđenje svetago Brnarda*, cunoscut fiind și un manuscris în chirilice de la începutul secolului XVII (OLTEANU P. 1971; DÜRRIGL M.-A. 2018). O versiune în versuri intitulată *Govorenje svetoga Bernarda od duše osujene* își face apariția la începutul secolului XVI, fiind atribuită, fără ca această paternitate să se bucure de un consens unanim în rîndul specialiștilor, poetului Marco Marulić din Split (1450-1524) (BIRNBAUM H. 1974); nereușind a repera o ediție critică, nu am putut consulta decît o transcriere [online](#), însumînd 86 de strofe. Aceasta nu poate reprezenta însă poemul căutat de noi ca presupus original al *Arătării lui Varnava*, dacă n-ar fi decît prin dimensiunile mult inferioare, cantitativ vorbind, dar și prin absența unei

componente structurale, anume discursul omiletic final. O altă versiune în versuri, conținând 104 strofe și intitulată *Ot duše osujeno, kako bi očitovano svetomu Bernardu*, a fost inclusă în cartea de predici, rugăciuni și imnuri *Izpovied karstjanska* publicată la Veneția în 1704, în caractere chirilice, de călugărul franciscan croat Stjepan Margitić Markovać (1650-1730) (apud RADIC A. 1893) – dar prin datarea tardivă, ea nu intră în orizontul posibilelor influențe. În fine, o versiune probabil diferită de precedentele este menționată în HADROVICS L. 1937, ca fiind semnalată autorului de către F. Fancev, dar nu avem nici o indicație asupra ei.

Versiunile croate în versuri pe care le-am putut consulta ne indică o pistă prețioasă privind îndepărtata sursă comună: o redacțiune latină de tip *Visio Bernardi*, ce a putut circula în secolele XVI-XVII în mediile catolice sud-est europene. Vom încerca s-o determinăm mai îndeaproape.

Redacțiunea latină pe care o numim aici *Visio Bernardi* are ca prim vers binecunoscutul: *Noctis sub silentio tempore brumali*, și conține în chip de epilog un text omiletic având ca incipit: *Ecce mundus moritur, vitio sepultus*, iar ca excipit: *Sed ut bonis merear jungi Deum oro*. Acest epilog apare fie în continuarea neîntreruptă a intervenției finale a Sfântului Bernard ca narator al viziunii, nefiind introdus prin nici o marcă deosebită, fie alipit poemului ca o parte componentă, cu un subtitlu propriu, fie – în special în manuscrisele conținând o redacțiune de tip *Visio Philiberti* (sau Fulberti) – transcris cu totul separat și independent de poem, sub titlul *De mundi miseria* sau *De contemptu seculi* sau *Rythmus de contemptu mundi* (ed. WRIGHT T. 1841, pp. 149-151, cu același incipit *Ecce mundus moritur, vitio sepultus*). Acest text este urmat uneori de un alt poem de factură similară, *De mundi vanitate*, care poate și el apare sub titlul de *Rythmus de contemptu mundi* (ibid., pp. 147-148, incipit *Cur mundus militat sub vana gloria*; dealtfel cele două texte apar reduse și sudate, ca telescopate într-unul singur, sub titlul comun *Rythmus de contemptu mundi*, în PL 184, col. 1313-1316).

Aceste două texte accesorii în versuri, ca și poemul însuși, căruia îi sînt ratașate direct sau indirect, sînt atribuite de tradiția manuscrisă Sfântului Bernard, căruia i se atribuie și viziunea (cf. WRIGHT T. 1841 p. 147 notă, pentru *De mundi vanitate*; cf. HAURÉAU B. 1890, pp. 25-26, pentru una din versiunile *De contemptu mundi*). Marelui cistercian i se atribuie de asemenea cîteva texte meditative-

omiletice în proză, între care *Lamentatio generis humani* sau *De humana conditione* sau *De miseria hominis* (PL 184, col. 487-492; col. 1109-1114), pe care le întîlnim prezente în unele manuscrise ce conțin dialogul sufletului cu trupul, în ambele sale redacțiuni (pentru *Visio Bernardi*: ms. Bolonia nr. 1531; pentru *Visio Philiberti*: ms. lat. 187 Harvard). Paternitatea acestor texte e contestată: ele fac toate parte din „apocrife” bernardine, incluse de unii editori la periferia corpusului, sub eticheta de Pseudo-Bernard (120 de texte în proză și 57 de texte în versuri sînt listate ca *supposita* în BIBL-BERN 1891, între care și poemul nostru: p. VIII). Dar spre deosebire de toate celelalte „apocrife”, care au fost mai mult sau mai puțin incluse, în funcție de acribia editorilor, în zecile de ediții ale operelor bernardine ce s-au succedat de la sfîrșitul secolului XV pînă în prezent, poemul nostru n-a fost, după cum se poate constata din bibliografia susmenționată, niciodată integrat într-un corpus editorial considerat complet: el a fost editat sau singur, sau în cadrul unor antologii de texte de diferiți autori, cum vom vedea mai departe. E cu aînt mai interesant de cercetat motivul pentru care tradiția manuscrisă l-a atribuit Sfîntului Bernard, redutabilul polemist și acuzator al dialecticianului Abélard, dimpreună cu celelalte „apocrife” – chestiune la care nu există, după știința noastră, răspuns la data aceasta. O astfel de cercetare, ce nu intră la ora actuală în orizontul lucrării de față, ar lumina, credem, în chip revelator, dacă nu originea însăși a poemului, cel puțin – și nu e puțin lucru – împrejurările, motivațiile, și contextele cultural-culturale și confesionale în care a fost el reactivat, vehiculat, utilizat.

E doar de menționat aici că în ambele sale redacțiuni, care, în părțile lor comune, prezintă diferențe de text relativ minore, dialogul sufletului cu trupul e un poem scris în versuri „goliardice” de 13 silabe (heptametrul + hexametrul de ritm trohaic). El a putut deci proveni din mediile clericilor-poeti itineranți (*vagantes*) care înfloresc în secolul XIII, odată cu dezvoltarea artei dispuționale în cadrul scolasticii, „goliarzii” fiind și practicanți ai artei spectacolului teatral, ceea ce poate sugera un cadru de performare a „dialogului sufletului cu trupul” (o indicație în acest sens în CATALDI C. 2018, pp. 182-190). Poemul nostru se situează la confluența paradoxală a teologiei cu carnavalul: o *disputatio* nu între teze opuse, ci între figurile de viață și de moarte care le încarnează. E normal ca el să fi fost captat succesiv în diferite medii și cu diferite scopuri confesionale, din moment ce magnetismul lui

intrinsec permitea o raportare directă la chestiunile universale ale umanului.

Structuri în mișcare: de la medieval la baroc

Toate variantele manuscrise ale poemului latin de tip *Visio Bernardi* pe care le-am putut repera la această dată, începând cu cele mai vechi din secolul XIV, prezintă structura constantă descrisă mai sus, cu același incipit *Noctis sub silentio tempore brumali*, și cu epilogul *Ecce mundus moritur* susmenționat (ce variază cu circa 2 strofe, antrenând varierea excipitului), pentru un total de 86-88 de strofe.

În schimb, redacțiunea de tip *Visio Philiberti*, ale cărei prime variante datează din secolul XIII, fiind atribuite fie lui Walter Mapes (1140—1209), fie episcopului Robert Grosseteste de Lincoln (1175—1253), prezintă o structură extrem de labilă. Aceste variante comportă fie un prolog caracteristic de două strofe, ce precedând mărturia naratorului-subiect al viziunii, o atribuie unui ermit Philbertus (sau Fulbertus) Francigena, de sînge regesc (*filius Regalis*; incipit *Vir quidam extiterat, dudum Eremita*), fie absența epilogului constînd din discursul omiletic final *Ecce mundus moritur* (în care caz avem ca excipit *et me Christi manibus totum commendauit*), fie absența și a prologului specific (în care caz avem ca incipit *Noctis sub silentio tempore brumali*) și a epilogului, fie, în fine, prezența și a prologului suplimentar, și a epilogului. Totalul variază, ținînd cont de aceste diferite oscilații de compoziție, între 72 și 97 de strofe, cea mai extinsă variantă a acestei redacțiuni fiind cea transilvană, deja semnalată anterior, copiată și tradusă în maghiară de franciscanul Janos Kajoni în *Hymnarium*-ul său.

Poemul original presupus ca model al textului românesc din ms. CRM ASTRA-44 e însă mult mai dezvoltat, el nu poate fi o versiune vernaculară a redacțiunii de tip *Visio Bernardi* sau, la limită, a celei de tip *Visio Philiberti*: să amintim că *Arătarea lui Varnava*, versiunea românească al cărei model îl căutăm aici, numără nu mai puțin de 340 de strofe. Cîteva observații generale privind structura poemului, prin comparație cu cîteva din versiunile vernaculare cunoscute, ne vor orienta spre modelul căutat.

Atît redacțiunile latine cît și versiunile vernaculare – între care cele croate, sau cea maghiară a lui Kajoni, evocate mai sus – conțin o introducere foarte scurtă, la persoana întîi, în care subiectul martor al viziunii (fie el desemnat ca fiind Sfîntul Bernard sau ermitul Philibert) descrie în două sau trei strofe împrejurarea în care are loc viziunea, după care

se trece la punerea în scenă a dialogului sufletului cu trupul ca și conținut al ei; la sfîrșit, subiectul-martor revine cu un scurt discurs moralizator în două sau trei catrene finale, ce exprimă concluzia experienței sale, constînd în retragerea din lume pentru a-l sluji pe Dumnezeu. Desfășurarea dialogului în interiorul poemului comportă eventual cîteva diferențe cantitative, nu atît în redacțiunile latine cît în anumite versiuni vernaculare: astfel, dacă cea franceză are cu totul cca. 88 de strofe, cele engleze comportă între 124 și 148 de strofe, iar cea medio-germană, 148. Aceasta din urmă este atribuită medicului și scriitorului vienez Heinrichs von Neustad (sfîrșitul secolului XIII – începutul secolului XIV), autorul unui poem epic, *Apollonius de Tyrland*, al unui poem moral-alegoric adaptat după *Anticlaudianus* de Alain de Lille, *Viitorul lui Dumnezeu* (*Gottes Zukunft*), și al poemului care ne ocupă aici, intitulat în manuscris *Disputa purtată între corp și suflet* (*Der krieg wie der lip und die sele mit einander kriegten*) (pentru toate, ediție și studiu în SINGER S. 1906, și [resurse online](#)). Introducerea subiectului-martor al viziunii are aici patru strofe, cu accente mai personale evocînd starea de transă în care are loc viziunea („*als ez in eine traume*”), în timp ce intervenția finală a subiectului-martor se extinde pe șapte strofe, părți mai dezvoltate aflîndu-se și în interiorul poemului.

Or în poemul nostru, sau mai precis, în originalul pe care îl căutăm ca sursă a presupusei traduceri a lui Ioan din Vinț, autorul-subiect al viziunii – în versiunea românească, „înțeleptul Varnava” („AUTOR S.V.”) – își introduce „vedenia” printr-un recitativ ce se desfășoară pe nu mai puțin de 12 strofe, cu o profuziune de detalii privind ambianța exterioară și starea de transă interioară, iar discursul lui concluziv se extinde pe cinci strofe. În dialogul propriu-zis, părțile sufletului, în special prima și ultima din cele patru interpelări adresate corpului, sînt incomparabil mai dezvoltate decît în versiunile latine și vernaculare cunoscute (de două ori și respectiv de trei ori mai întinse), iar ultima intervenție a sufletului în momentul capturării lui de către diavoli se desfășoară pe cinci strofe, în loc de una singură în versiunile latine și vernaculare, axată pe exhortația adresată lui „Isus, fiul lui David”.

Dar inovația absolută adusă de poemul nostru față de versiunile medievale și post-medievale cunoscute constă în arhitectura generală a operei, și nu doar într-o chestiune de extindere cantitativă. Poetul adaugă textului un supra-cadru, purtat de un „autor” subiacent, distinct de subiectul-martor al viziunii

ce se prezenta ca narator al dialogului sufletului cu trupul în *Visio Bernardi*. Față de aceste personaje reprezentate ca dialogînd pe scenă, naratorul apare astfel el însuși ca fiind introdus în piesă în chip de personaj, personajul „autorului” aparent (în speță, în textul românesc, „AUTOR S.V.”), în timp ce „autorul” subiacent (în speță, în textul românesc, „CAZATEL”) apare – la un nivel superior al convenției literare – ca reprezentîndu-l pe creatorul însuși al textului, sau cel puțin, ca purtătorul vocii care-l pronunță. Introducerea în text a „eului” ca voce a autorului autentic – sau prezentîndu-se ca atare – e o veritabilă revoluție estetică față de discursul poetic medieval.

Acest supra-cadru e constituit, la începutul poemului, dintr-o suită de strofe ce premerg intervenția introductivă a martorului viziunii, și se prezintă astfel ca un ante-prolog, necunoscut redacțiunilor latine și vernaculare derivate (el nu are nimic comun cu prologul de prezentare a ermitului pe seama căruia se pune viziunea în anumite variante ale redacțiunii de tip *Visio Philiberti*): îl vom numi „prolog 1”, pentru a-l distinge de „prologul 2” constînd în intervenția introductivă a martorului viziunii. La sfîrșitul poemului, același „autor” subiacent revine – după discursul concluziv al martorului viziunii, pe care-l vom numi „epilogul 1” – cu propriul său discurs concluziv, net pus în evidență ca distinct, și pe care-l vom numi „epilog 2”. În speță, în textul românesc, „prologul 2” (întins pe 12 strofe) și „epilogul 1” (de 5 strofe) sînt purtate de „AUTOR S.V.”, iar „prologul 1” (conținînd 5 strofe) și acest „epilog 2” (ce se desfășoară pe nu mai puțin de 60 de strofe), de acel misterios „CAZATEL”, predicatorul. El este vocea care ne întîmpină la deschiderea poemului, și el este vocea care-l conchide, printr-un adevărat discurs omiletic: un text în sine, care se poate și citi independent, corespunzînd, în poemul latin, celor două texte adiacente, *Ecce mundus moritur, vitio sepultus* și *Cur mundus militat sub vana gloria*, dar dezvoltate la quadruplu, și cu o retorică de un patos dramatic necunoscut textului latin. Or, acest lung epilog poartă, de fapt, explicitîndu-l, întregul sens antropologic și moral al viziunii pe care o exploaUn iz nu doar barochizant, prin complexitatea savantă a construcției și prin patosul stilistic, dar și, perceptibil la nivelul subiacent al intenției, în special în vastul discurs final, un anume zel de predică de recuperare, de (contra)-reformă catolică, ni se par a impregna întreg acest text. Astfel, avîndu-și originea într-un scenariu de suport al „dansului macabru”

performat ca mister medieval (probabil și în cadrul carnavalului), sau ca spectacol de curte edificat (în genul „moralităților” precum „The Castell of Perseverance”, cf. OSMOND R. 1974, p. 366), dialogul sufletului cu trupul se transformă sub ochii noștri într-un mare poem dramatic baroc, cu largi implicații atît religioase cît și estetice. Vom evoca dealtfel mai departe în ce măsură tema dialogului sufletului cu trupul proliferează în toate domeniile artistice ale barocului european.

Nyéki Vörös, o răscruce estetică la interferența „reformelor”

Acest poem, modelul căutat pentru textul românesc, există și ne-a fost dat la iveală tot prin hazardul descoperirii unor fonduri de carte veche și de manuscrise digitalizate: e vorba de *Dialogus, azaz egy kárhozatra szállott gazdag test és léleknek siralommal teljes egymással való keserves panaszkodó beszélgetések* [Dialog, adică conversație amară și tînguitoare între un corp și un suflet bogat condamnat], operă de maturitate a poetului maghiar Nyéki Vörös Mátyás (1575-1654). Publicat ca o carte de sine stătătoare la Praga în 1623, retipărit la Viena în 1625, 1633 și 1636, *Dialogus* a avut mare succes în epocă, fiind editat cu totul de opt ori, între care o a cincea ediție la Oradea în 1642 (cf. RMK I 1879, p. 734). Considerat ca fondatorul poeziei baroce maghiare, Nyéki Vörös Mátyás a devenit mare vicar de Győr în 1611. El a evoluat dinspre cercurile literare umaniste, stoiciene și epicureene, frecventate în tinerețe la Praga, într-o atmosferă de renaștere tardivă (al căror ecou e un volum de versuri dinainte de 1620), înspre o poziție de fervoare religioasă bazată pe mediile iezuite și papale angajate în contra-reformă, instalate atît la Praga cît și la Győr. Această poziție avea să evolueze la rîndu-i, sub presiunea unui sentiment de labilitate universală și de depreciere extremă a „teatrului lumii”, spre o viziune agonică a existenței în al doilea mare poem al său, cu ample gesticulații tragice, ilustrînd cele „patru sfîrșituri eterne”: *Tintinnabulum tripudiantium*, publicat la Trnava în 1629, ce avea să cunoască nu mai puțin de 20 de ediții, dintre care una publicată la Cluj în 1672 (cf. RMK I 1879, p. 734), dar a cărei atribuire lui Nyéky Vörös e, mai recent, contestată (cf. RÉGER A. 2014; referințe generale: HADROVICS L. 1937, BITSKEY I. 2003, articolul *Nyéki Vörös Mátyás*, în *A MAGYAR IRODALOM TÖRTÉNETE II*, 1964; pentru ediția modernă: RMKT 1962, vol. II).

Din ultima strofă a *Dialogului* aflăm că acesta a fost scris la Győr „în anul de la nașterea

Domnului 1620” (ortografiat în litere: „Ezer hat szaz huszban”). Este deci o operă de răscruce în cariera poetului maghiar, marcînd trecerea de la umanism la baroc (KLANICZAY T. 1969). Implicația acestei datări pentru textul nostru e capitală, căci acestei ultime strofe a poemului maghiar, ce include datarea și localizarea scrierii, îi corespunde în *Arătarea lui Varnava* notația finală (f. 32v) „din nașterea înpelițerei lui Dumnezeu cu laudă noao în anul cest nou, în miia, și șase sute, și șapte zeci”, dovadă că e vorba de datarea traducerii înseși, deci aparținînd autorului acesteia, ce prin paralelism cu modelul, își situează scrierea în propriul său moment istoric, și nu de o datare provenind de la copist.

După cum am sugerat deja, poemul de față, în speță *Dialogul* lui Nyéki Vörös, nu depinde de versiunile croate (care urmează mult mai îndeaproape sursa latină). Evident, problema vreunei dependențe față de traducerea lui Kajoni în maghiară nu se pune, aceasta fiind posterioară, și nefiind, la rîndu-i, influențată de poemul lui Nyéki Vörös – pe care însă imnograful transilvan îl cunoștea (v. RÉGER A. 2015) – căci urmează îndeaproape textul latin, într-o redacțiune de tip *Visio Philiberti*.

Avînd în vedere importanța acordată de specialiști influenței literaturii engleze asupra unor autori maghiari din secolul XVII (cf. BERG P. 1946), ne-am putea gîndi la o posibilă sursă de inspirație constînd în vreuna din operele puritanismului britanic, ce prelucrau același motiv al dialogului suflet/trup (cf. OSMOND R. 1974). Or, nu poate fi cazul, autorii cu pricina fiind posteriori lui Nyéki Vörös: James Howell (1594-1666) publică în 1651 o compoziție în proză intitulată *The Vision: or a Dialog between the Soul and the Bodie Fancied in a Morning-Dream*, iar Andrew Marvell (1621-1678) scrie un mult mai scurt poem, complet original de altfel, *Dialogue between the Soul and the Body*, publicat postum în 1681. Nu putem omite a menționa în acest context două texte de la începutul secolului, emblematice pentru tratarea filosofică a temei, dar nici o urmă de influență nu poate fi percepută dinspre acestea asupra *Dialogului* poetului maghiar: e vorba de sonetul anonim („A.W.”) inclus în antologia lui Francis Davidson, *A poetical rhapsody* (London 1602, reeditată în 1608, 1611, 1621), și de alegoric-ermeticul sonet 146 al lui Shakespeare (*Poor soul, the centre of my sinful earth*), inclus în volumul de sonete apărut în 1609.

Singurul candidat e pastorul puritan William Crashaw (1572-1626), care publică în 1613 la Londra, *The Complaint or Dialogue, betwixt the Soule and*

the Bodie of a damned man: Each laying the fault vpon the other. Supposed to be written by S. Bernard from a nightly vision of his, and now published out of an ancient manuscript copie (carte reeditată în 1616, 1622 și 1632). Autorul urmează însă îndeaproape *Visio Bernardi*, pe care o reproduce, cum o precizează însuși, după un vechi manuscris, deținut probabil în propria colecție, dar neidentificat la data actuală, și o traduce în engleză, fără a o dezvolta: este practic o ediție bilingvă, cu textul latin în oglindă. Să reținem însă titlul acestuia din urmă, căci l-am reperat deja, ca unul din martorii importanți ai redacțiunii de tip *Visio Bernardi* (nota 19), și-l vom reîntîlni de îndată: *Querela siue, Dialogus anim & corporis damnati: Quem aiunt S. Bernardum ex nocturna visione composuisse*.

Text și context: „Querela”... în culegerile lui Thomas Sailly, iezuitul

Arhitectura, elementele de compoziție, anumite puncte cheie ale discursului, ne conving că poemul lui Nyéki Vörös e direct inspirat de o redacțiune tip *Visio Bernardi* a poemului medieval latin, în care personajul Sfîntului Bernard, ca narator al viziunii, e introdus în cuprinsul poemului prin indicația didascalică de *auctor* ce marchează, ca un subtitlu, intervențiile sale. Or, regăsim acest detaliu semnificativ în versiunea susmenționată, editată și tradusă de William Crashaw în 1613. Descoperim însă același text, cu practic același titlu, anume *Querela sive dialogus animae et corporis damnati, quem aiunt quidam S. Bernardum per nocturnum visum composuisse*, mult mai devreme, el fiind editat de mai multe ori ca text independent în cursul secolului XVI (ediții atestate: Veneția 1539, Roma 1587). Îl aflăm în fine inserat, cu 15 ani înainte de ediția puritanului Crashaw, în colecția *Thesaurus litaniarum ac orationum sacer, cum suis adversus sectarios apologiis* a predicatorului Thomas Sailly (1558-1623), tipărită în 1598 sub autoritatea colegiului iezuit din Bruxelles, al cărui rector era. Reprodusă identic tot la Bruxelles, în 1608, culegerea a fost reeditată între aceste două apariții, la Paris (1599) și la Köln (1600), cu modificări importante în ordinea și regruparea textelor, probabil pentru a răspunde unor obiecții ale ierarhiei catolice (cartea va fi pusă la index din ordin papal în 1603, cf. *Le Propagateur. Recueil sténographie d'éloquence, de littérature et d'histoire*, tom V, Paris 1825, p. 293). Culegerea cuprinde, în latină, imnuri liturgice, psalmi, rugăciuni de pocăință, și predici la diferite ocazii sacramentale,

dar și orații funebre și rugăciuni pentru morți, la care se adaugă la sfârșit mai multe „apologii” conținând argumente polemice la adresa reformatilor: este deci un „manual” al reformei catolice.

Textul nostru, prezent în toate edițiile acestui *Thesaurus litaniarum ac orationum sacer*, va fi dealtfel inclus sub exact același titlu și în *Thesaurus precum & exercitorum spiritualium, in usum presertim sodalitatatis*, a doua culegere a aceluiași autor, apărută la Anvers în 1609.

Poemul este inserat în cuprins sub titlul *Dialogus animae et corporis damnati*, iar în text, sub acela de *Querela sive dialogus animae et corporis damnati, quem aiunt quidam S. Bernardum per nocturnum visum composuisse*; în ediția princeps *Thesaurus litaniarum* (din care un exemplar purtând ștampila bibliotecii din Lyon e consultabil [online](#)), el ocupă paginile 280-291, prima din ele fiind o frumoasă pagină de titlu cu o gravură de Pieter Van der Borch ce reprezintă iconografic personajele poemului (cf. DEKONINCK R. 2005 p. 300).

Thesaurus litaniarum ac orationum sacer trebuie să fi fost conceput de autor cu un scop extrem de ambițios în economia misiunii iezuite. Rolul acestei colecții de texte de cult și argumente doctrinale ordonate tematic, ca într-un manual, trebuie să fi fost important, căci referențind calendarul liturgic (dealtfel inclus în preambul), ea permitea exersarea completă a sacerdoțiului. Ea reprezintă astfel o prețioasă dovadă a utilizării constante a poemului latin medieval, în redacțiunea *Visio Bernardi*, în contextul reformei catolice și îndeosebi, în cadrul specific al predicății iezuite, ce folosea spectacolul ca metodă de educație și impresiune a publicului (cf. mărturiilor documentare revelatoare reproduse în HADROVICS L. 1937, p. 318-319, cu directă referință la organizarea unor astfel de spectacole la Praga la sfârșitul secolului XVI). În cazul de față, nu e absurd de presupus că autorul culegerii a intenționat să includă *Visio Bernardi* în chiar orchestrația liturgică, dialogul sufletului cu trupul putând fi teatralizat sau cel puțin citit (parțial, poate la mai multe voci) în cadrul ritualului de absolvire publică a penitenților. Într-adevăr, în culegerea de uz liturgic a lui Thomas Sailly el face parte din vastul capitolul *Die Veneris, sive FERIA VI* ce cuprinde textele oficiului pascal din vinerea patimilor, fiind integrat organic în subcapitolul dedicat penitenței: precedat de patru texte pregătitoare (un poem în versuri scurte, *D. Dominici Carthusiani Exhortatio ad poenitentiam*, pp. 274-276, și trei orații: de pregătire

pentru confesiune, precedând confesiunea, și urmînd confesiunea, pp. 276-279) și urmat imediat, pe chiar pagina unde sfîrșește, de o scurtă rugăciune de iertare generală a păcatelor (p. 291).

Originalul versiunii *Querela sive dialogus animae et corporis damnati* incluse în cele două colecții alcătuite de Thomas Sailly e sau un manuscris mai vechi neidentificat la data aceasta, apropiat dacă nu chiar identic celui, de asemenea neidentificat, evocat de William Crashaw în ediția sa din 1613, sau, mai probabil, una din edițiile independente din secolul XVI menționate mai sus (nota 24), ce constituie, cum am văzut deja, primele martore direct atestate și verificabile ale acestui titlu. Întîlnim deja, în aceste ediții, subtitlurile marcînd rolurile și indicațiile de „punere în scenă” pe care le vom regăsi în *Thesaurus litaniarum*, sugerînd lectura teatrală a dialogului într-un cadru pastoral. E posibil ca ultima dintre ele, cea tipărită la Roma în 1587, să fi fost utilizată de Thomas Sailly indirect, prin mijlocirea vreunei copii manuscrise conforme. Unul din cele două manuscrise ulterioare ediției romane pe care le-am putut repera (editat de SCHOUPS J. 1939) sugerează această posibilitate: e vorba de ms. 384 de la Muzeul Plantin-Moretus din Anvers, oraș unde l-am aflat activ pe rectorul bruxelez Thomas Sailly.

Ni se pare deci probabil ca Nyéki Vörös să fi folosit ca punct de plecare al poemului său scris în 1620 tocmai această *Querela sive dialogus animae et corporis damnati* inclusă în cele două culegeri ale lui Thomas Sailly, *Thesaurus litaniarum* pe care îl putea cunoaște în oricare din edițiile lui (1598, 1599, 1600, 1608), sau *Thesaurus precum* (1609). Această ipoteză (deja avansată în SZILÁGYI M. 2012, p. 3, care se referă doar la publicația din 1609) este mult mai probabilă decît o eventuală folosire de către poetul maghiar a versiunii editate de puritanul englez William Crashaw în 1613 și 1616, cu doar cîțiva ani înainte de scrierea poemului său – și e cu atît mai improbabil că el ar fi putut folosi un manuscris. Ca prelat, fără a fi iezuit, vicarul de Györ putea foarte bine să frecventeze *Thesaurus litaniarum*, prestigioasa colecție liturgică a rectorului colegiului iezuit din Bruxelles, ce fusese în mod evident concepută ca o carte de căpătîi a predicatorului și oficiantului eclezial, și ca un îndreptar pentru practica misionară în întreaga Europă (în prefața diferitelor ediții se menționează explicit, după Roma, Neapoli și Paris, orașele Praga, Cracovia, Viena, Ingolstadt, Douai, Anvers, precum și „părțile sarmate”, id est Ungaria și Transilvania) – și nu credem că indexarea volumului

în 1603 i-a putut stopa propagarea, mai ales că după ultima ediție apărută la Bruxelles în 1608, el a fost reluat și remaniat în următoarea culegere a lui Thomas Saily, *Thesaurus precum*, apărut după doar un an la Anvers. Pentru a ilustra penetrația extraordinară a acestui text al dialogului sufletului cu trupul în cadrul misionarismului iezuit, să menționăm că Jules Aleni (1582-1649), supranumit „Confucius al Nordului”, l-a tradus și difuzat în chineză (*Xiig mungeo: D. Bernardi Dialogus inter corpus et animam, in quo eliam poelico stylo mulla explicanlur*, apud BACKER A.&A. 1858).

„Dialogul” și invenția dramei sacre

Dacă poemul latin i-a slujit de model arhitectural, toate articulațiile acestuia putând fi regăsite în aceeași ordine în *Dialogul* său, nu se poate însă nicidecum vorbi, în cazul poetului maghiar, de o simplă versiune vernaculară a multicentenarei *Visio Bernardi*, ca cele din spațiul german, nordic, italian sau croat. Pe structura și cu materialul tematic date, ca într-un exercițiu impus, Nyéki Vörös construiește un poem ce debordează de mai bine de trei ori și jumătate textul de origine, dezvoltând absolut fiecare articulație a acestuia.

În materie de compoziție dramatică, el introduce ca inovație majoră acel supra-cadru al „autorului” subiacent evocat mai sus, care folosește probabil elemente din alte poeme medievale vehiculând temele inconsistenței și sfârșitului de lume, ce se pretau așa de bine viziunii sale baroc-agonice. Sugerăm astfel pista unor posibile surse de inspirație a căror explorare rămîne de întreprins: pentru „prologul 1”, inexistent în „prologul” unic al redacțiunii *Visio Bernardi*, texte ca *Lamentatio genus humani* sau *De miseria hominis*, atribuite dealfel Sfîntului Bernard și prezente în unele manuscrise, cum am menționat mai sus; pentru partea de „ubi sunt” a „epilogului 2”, de asemenea inexistentă în „epilogul” unic al redacțiunii *Visio Bernardi*, poemul susmenționat *De mundi vanitate* (incipit *Cur mundus militat sub vana gloria*, ed. WRIGHT T. 1841, pp. 147-148), care enumeră ca figuri istorice pe Solomon, Samson, Absalon, Jonathan, Căsar, Tullius..., în mare parte prezente și în poemul maghiar.

Tot ca o sugestie, menționăm că *Thesaurus-ul* lui Thomas Saily conține, grupate sub titlul *De miseria hominis* (p. 336), cîteva texte latine în proză ritmată ce tratează în ordine: *de morte (ex parte corporis / ex parte animae*, pp. 339-340), *de signis praecedentibus iudicium & de generali iudicio* (p. 341), *de inferno* (ibid.), *de gloria paradisi* (ibid.); or

acestea sînt tocmai cele „patru sfîrșituri eterne” ce constituie subiectul *Tintinnabulum*-ului (atribuindu-l nu lui Nyéky Vörös ci iezuitului István Kecskeméti, RÉGER A. 2014 aduce o ipoteză asupra sursei: poemul *Ludus in saeculi amorem inimicum amori Divino*, al altui prelat iezuit, Charles Scribani, publicat în anexă la tratatul său *Amor divinus*, Anvers 1615; poate *Thesaurus litaniarum* al lui Thomas Saily a contribuit de asemenea).

Cîteva remarci se impun pentru a încheia acest periplu prin istoria unei teme, ce pentru noi, se focalizează în mod atît de neașteptat în Transilvania multi-confesională a secolului XVII. Poemul lui Nyéki Vörös și versiunea lui românească, pe care o atribuim lui Ioan din Vinț, se situează la o răscruce europeană de sensuri religioase, artistice, istorice, de o rară bogăție. Să observăm că „dialogul sufletului cu trupul”, după ce a parcurs, cu toate ramificațiile sale latine și vernaculare, cinci secole încheiate, proliferază în forță, odată cu începutul acestui secol XVII, în toate direcțiile confesionale (catolicism, cu prezențe specifice la franciscani, benedictini, iezuiti; protestantism, îndeosebi la puritanii englezi dar și la luteranii germani, olandezi, nordici) și irigă în mod inovant toate artele: poezia, pictura, sculptura, muzica. Astfel, pe teren literar și muzical – de data aceasta în cadrul reformei – notăm folosirea poemului latin de către pastorul și poetul baroc Christian von Stöcken (1633-1684), superintendent al episcopului luteran din Lübeck și autor al mai multor culegeri de poeme devoționale germane puse pe muzică de compozitorul Dieterich Buxtehude (IRWIN J.L. 1993). Von Stöcken a publicat pare-se chiar o *Animae damnatae lamenta et tormenta*, Hamburg, 1669 (cf. NORTHUP C.S. 1901 apud KARAJAN Th.G. 1839), publicație ce n-a putut fi identificată, astfel că nu putem ști dacă era vorba de una din versiunile poemului latin, sau de o operă originală inspirată de acesta. Dar nu avem și în Transilvania, cu *Hymnarium-ul* lui Janos Kajoni, un extraordinar exemplu de convergență artistică, sinteză literar-muzicală în care intră și componenta dialogului sufletului cu trupul?

Artele cele mai spectacular implicate sînt însă dansul și teatrul, și în fine opera, pe care am putea spune că tema dialogului sufletului cu trupul o inventă. Secolul e inaugurat în februarie 1600 cu enormul succes, la Roma, al primului spectacol de operă din istoria muzicii (urmat în același an, la Florența, de *Eurydice* de Jacopo Peri): *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, dramă muzicală în trei acte de compozitorul și coregraful

Emilio De' Cavalieri (1550-1602) (redescoperită și reprezentată la Cambridge în 1949, apoi în 1968 în cadrul festivalului de la Salzburg, produsă și înregistrată de numeroase ori după aceea). Această compoziție inventă stilul „rappresentativo”, alias barocul vocal, monodic și recitativ, din care se va dezvolta toată istoria ariei în opera barocă, clasică și mai apoi romantică. Muzica e compusă pe un libret datorat lui Agostino Manni (1548-1618), prelat al ordinului Oratoriului creat de Filippo Neri, și autorul unor celebre în epocă *Essercitii spirituali*: este vorba de o foarte liberă prelucrare în italiană a poemului latin, îmbogățit cu surse de inspirație convergente, ce ilustrează pasiunea cu care se aduc pe scenă și se transformă în artă marile teme ale morții.

Arătarea lui Varnava, textul surprinzător pe care îl atribuim lui Ioan din Vinț, transpune un poem dramatic baroc al literaturii maghiare, în universul imaginar românesc, aclimatînd astfel o temă perenă și cu numeroase ramificații a imaginarului european: vom arăta mai departe la ce grad de originalitate se situează această transpunere.

(va urma)

Bibliografie (II)

- 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.
- BACKER A. & A. 1858: *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus ou notices bibliographiques*: I. de tous les ouvrages publiés par les membres de la Compagnie de Jésus depuis la fondation de l'ordre jusqu'à nos jours; II. des apologies, des controverses religieuses, des critiques littéraires et scientifiques suscitées à leur sujet. Par les PP. Augustin et Alois de Backer, de la même compagnie. Liège 1858 BERG P. 1946: Berg Pal, *Angol hatások tizenhetedik századi irodalmunkban / Influența engleză în literatura maghiară din secolul XVII*, Muzeul Național Maghiar / Biblioteca națională Széchényi, Budapesta, 1946, 250 p. (Az Orsz. Széchényi Könyvtár Kiadványai XXII, ed. Tolnai Gabor).
- BIRNBAUM H. 1974: Henrik Birnbaum, *On Medieval and Renaissance Slavic Writing. Selected Essays*, Mouton, The Hague - Paris, 1974; reimpr. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2014, 381 pages.
- BITSKEY I. 2003: Istvan Bitskey, „Multiconfessionnalité et multiculturalité dans la Haute-Hongrie du XVIIe siècle”, in: *Regards croisés. Recherches en lettres et en histoire, France et Hongrie*. Textes publiés sous la responsabilité de Jean-Luc Fray et Tivadar Gorilovics (Studia romanica de Debrecen, Bibliothèque française n° 5), Debrecen, 2003 (288 p.), pp. 101-114.
- BRV: Ioan Bianu și Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche, 1508-1830*, vol. I-III, București, 1903-1936 (t. 1: 1508-1716, t. 2.: 1716-1808, t. 3.: 1809-1830); vol. 4: Dan Simonescu, Adăogiri și îndreptări, 1969.
- 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.
- DEKONINCK R. 2005: Ralph Dekoninck, *Ad imaginem: statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIe siècle*, Librairie Droz, 2005, 423 pages.
- DUMITRAN A. 1999: Ana Dumitran, „Noblețe prin cultură: familia Pop de Daia”, in *Annales Universitatis Apulensis, series Historica*, vol. 2-3/1998-1999, pp. 107-118.
- DUMITRANA.-GUDOR B.-MIRCEAI. 2000: Ana Dumitran, Botond Gudor, Ioan Mircea, „Noblețe prin cultură: Ioan Zoba din Vinț”, in *Apulum*, an 37/2000, nr. 2, pp. 11-21.
- 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.
- 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.
- KLANICZAY T. 1969: Tibor Klaniczay, „L'aspect héroïque et combattant de la poésie baroque”, in: *Baroque*, nr. 3/1969.
- MAJORÁNA B. 2002: Bernadette Majorána, „Une pastorale spectaculaire. Missions et missionnaires jésuites en Italie (XVIe-XVIIe siècle)”, in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 57^e année, N. 2, 2002, pp. 297-320.
- MÂRZA E. 2016: Eva Mârza, „Introducere”, in: *Cartea românească veche în Imperiul Habsburgic (1691–1830). Recuperarea unei identități culturale / Old Romanian Book in the Habsburg Empire (1691–1830). Recovery of a cultural identity*, ed. Ioan Chindriș - Niculina Iacob - Eva Mârza - Anca Elisabeta Tatay - Otilia Urs - Bogdan Crăciun - Roxana Moldovan - Ana Maria Rom. an Negoi, ed. Mega, Cluj-Napoca 2016 (pp. 5-64).
- NEDICI R. 2016: Radu Nedici, „Coordonatele unei atitudini: Constantin Brâncoveanu și biserica românilor din Transilvania”, in: *Epoca brâncovenească la orizontul modernității românești*, ed. Florentina Nițu, Șarolta Solcan, Radu Nedici, Ed Universității din București, 2016, pp. 229-249.
- 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.

OROS F.A. 2013: Florin-Alin Oros, „Desăvârșirea unirii bisericești de la 1700-1701 sub episcopul Atanasie”, in *Management Intercultural*, vol. XV, nr. 3/29, 2013, pp. 234-241.

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.

RADIĆ A. 1893: Ante Radić, *O nekim eshatološkijem motivima u hrvatskoj književnosti*, Zagreb 1893, 58 p.

RÉGER A. 2014: Réger Ádám, „A Tintinnabulum tripudiantium szerzője és forrása”, in *ItK Irodalomtörténeti Közlemények* 2014. CXVIII. évfolyam 1. Szám, pp. 77-98.

SINGER S. 1906: Heinrichs 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. (repr. 1967).

SZILÁGYI M. 2012: SZILÁGYI Mariann, „Az apokaliptikus megjelenése és katolikus hagyományai régi irodalmunkban, / L'apparition et les traditions catholiques de l'apocalypse dans notre ancienne littérature”, in: *Ákadia – Irodalom*, 5. sz., Szerk. Pap Balázs, Pécs, 2012 ([online](#)).

TOLLET D. 1997: Daniel Tollet, „La reconquête catholique en Europe centrale (fin XVIIe siècle-début XVIIIe siècle)”, in *Mélanges de l'école française de Rome*, Année 1997, 109-2, pp. 825-852.

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.

VELCULESCU C. 2010: Cătălina Velculescu, „Diaconstvele de la Alba Iulia și liturghierul lui Antim Ivireanu”, in *Anuarul Institutului de Istorie „A.D. Xenopol” Iași*, an 47 / 2010, pp. 23-32.

WRIGHT T. 1841: *Latin poems commonly attributed to Walter Mapes, collected and edited by Thomas Wright*, London 1841 (reprinted Hildesheim, Olms, 1968).

* * *



Fig. 4. Copertile codexului CRM-44 ASTRA Sibiu.

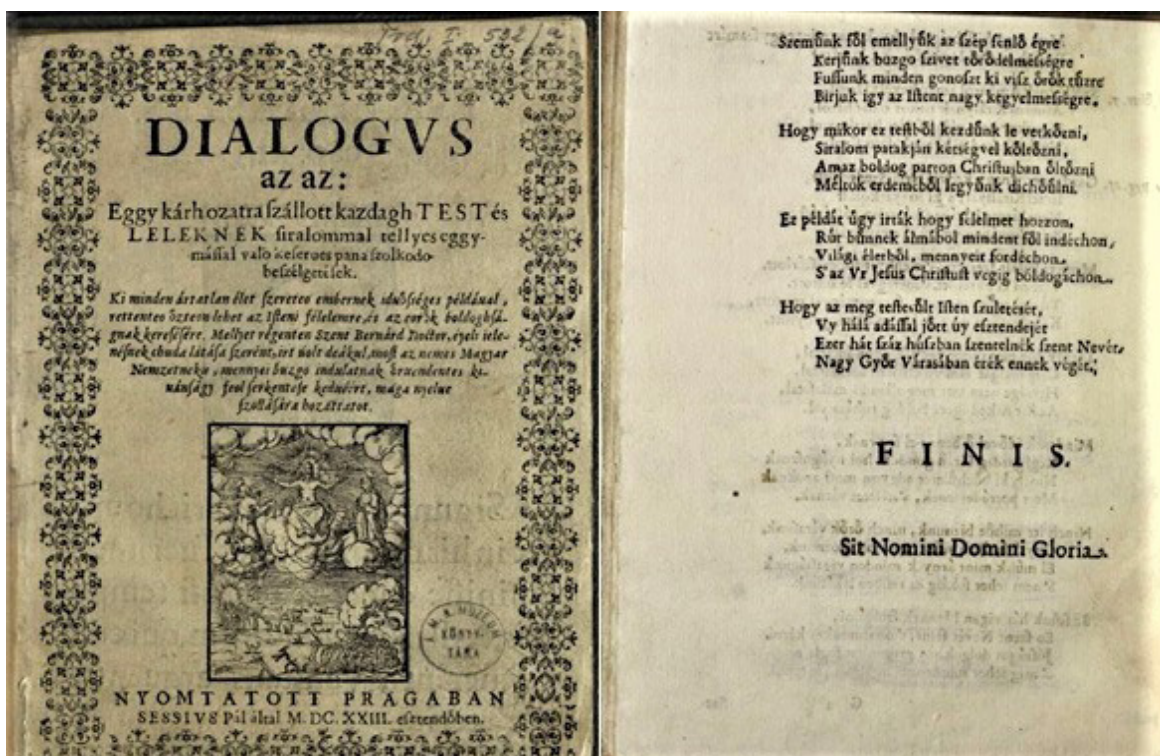


Fig. 5. *Dialogul* lui Nyéki Vörös Mátyás, Praga 1623: Pagina de titlu și pagina finală.

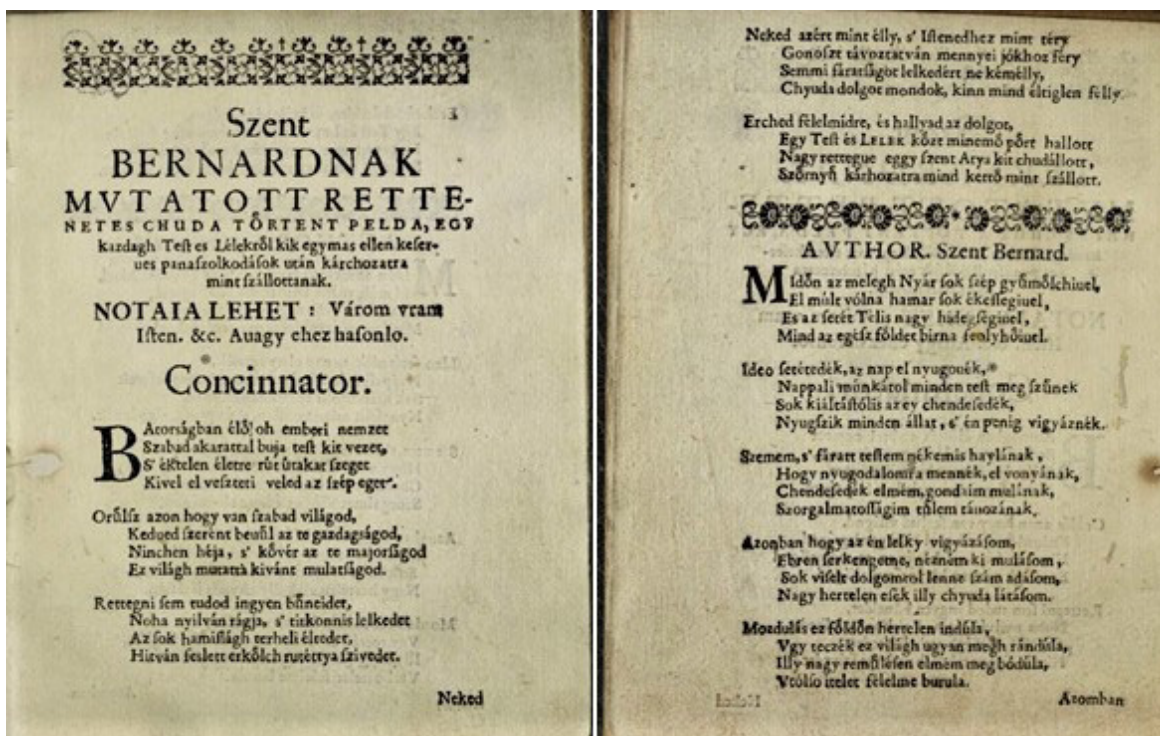


Fig. 6. Primele două pagini ale *Dialogului* lui Nyéki Vörös Mátyás, Praga 1623.



Fig. 7. Pagina de titlu (interioară) și prima pagină a textului latin în *Thesaurus litaniarum* de Thomas Sailly, Bruxelles 1600 (pp. 280-281)



Paris, Expoziție Mircea Cantor, 2019



Oradea, grupul poetilor Holnaposok, 2013

Ala SAINENCO

O descoperire recentă la Călinești: crucea cu două fețe a lui Vasile Eminovici

Pe 5 septembrie 1922, Vasile Gherasim vizita Călineștii-lui-Cuparencu, urmând îndemnul directorului liceului din Coțmani, Leonida Bodnărescu, în speranța de a afla „lucruri noi, de vreo importanță oarecare pentru biografia poetului”. Urmare a acestui studiu pe teren, Vasile Gherasim publică trei texte: *În satul Eminovicienilor* (Convorbiri literare, nr. 11/1922), *Familia Eminovici* (Convorbiri literare, nr. 2/1923), *Iarăși originea lui M. Eminescu* (Revista Moldovei, nr. 5/1923), unele dintre ele au fost preluate de alte reviste sau incluse în volume, toate trei regăsindu-se și în: Vasile Gherasim, *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1977.

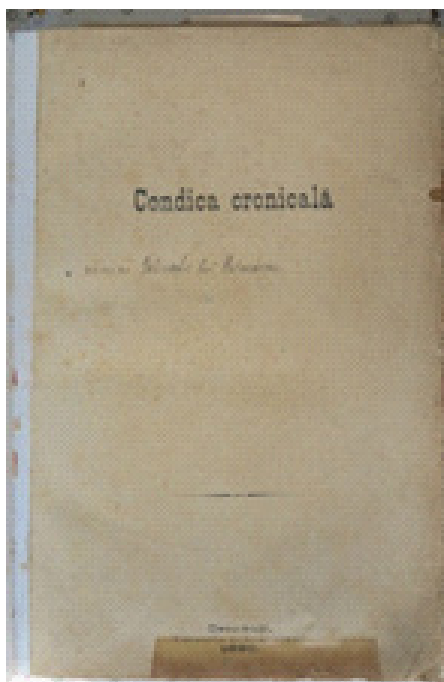
La Călinești, „doamna Cilievici”, cumnata părintelui Furtună, la care se opriese Vasile Gherasim, îi spusese că „părintele arhimandrit Ștefanelli din Suceava, care pe vremuri fusese paroh în Călinești, i-a arătat odată în cimitirul din Călinești mormântul unui Eminovici” (V. Gherasim, *Mihai Eminescu*, p. 108-109). Întrucât „datele biografice (...) scoase de prin diferite condici, chiar în acea zi (N.N.), trebuiau,

în mare parte, să fie verificate”, joi, după-amiază, însoțit de „doamna Cilievici”, părintele Furtună și fiul său Tițiu – după cum precizează autorul însuși –, Vasile Gherasim a mers la cimitir: „Stăturăm printre pietrele de cimitir mai mult de o oră, căutând mormântul vreunui Eminovici. De astă dată truda noastră a fost fără nici un succes. Pe multe dintre pietrele de mormânt, mai vechi crescuse mușchi care mânca contururile slovelor săpate cu dalta. Ploaia, zăpada, lovite de vânt asupra lespezii nisipoase îndepărtă legăturile dintre cuvânt și cuvânt, dintre semn și semn. Ne-am încredințat că nu e cu putință să prindem de acolo vreun înțeles. Mormintele mai noi și mai bine conservate nu ne vorbeau nimic despre familia Eminovici. Ne-am hotărât să ieșim din cimitir” (V. Gherasim, *Mihai Eminescu*, p. 109).

În lipsa unor confirmări de natura inscripțiilor pe pietrele tombale sau crucile de pe morminte, datele din condici rămăneau singura sursă și confirmare pentru genealogia lui Eminescu. Până la apariția volumului *Legendă și adevăr în biografia lui Eminescu*, semnat de Ion Roșu, s-a considerat că aceste condici sunt pierdute, iar construcția genealogică a fost eșafodată pe afirmațiile din articolele lui V. Gherasim.

Pierderea condicilor o dezmințea Ion Roșu, argumentând împotriva afirmației, de la 1977, a lui Gh. Ungureanu: „Astăzi nu se mai găsesc registrele vechi” (Ion Roșu, *Legendă și adevăr în biografia lui Eminescu. Originile*, București, 1989, p. 115 // Gh. Ungureanu, *Eminescu în documente de familie*, București, 1977, p. 58). Afirmația lui Gh. Ungureanu trebuie însă raportată la Călinești, după cum o impune contextul: „...parohia a avut registre de stare civilă începînd cu anul 1784. Astăzi nu se mai regăsesc registrele vechi” (Gh. Ungureanu, *Eminescu în documente de familie*, București, 1977, p. 58). Într-adevăr, nu se mai regăsesc în parohia de la Călinești, dar se păstrează toate – „surpriza de proporții” o descoperirea I. Roșu – la Arhivele Statului din Suceava, unde se află și astăzi. Călinești însă se mai păstrează Condica cronică de la 1890.

În toamna acestui an, o altă „surpriză de proporții” aștepta grupul de la Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii *Mihai Eminescu*, venit la Călinești într-o vizită de documentare. Am descoperit, împreună cu alți colegi, în cimitirul vechi de lângă biserică (în care s-au păstrat puține cruci), crucea de piatră a lui Vasile Eminovici, neidentificată în anii '20 ai secolului trecut, necăutată după aceea. Semnele chirilice de pe cruce spun: „Aice odihnește



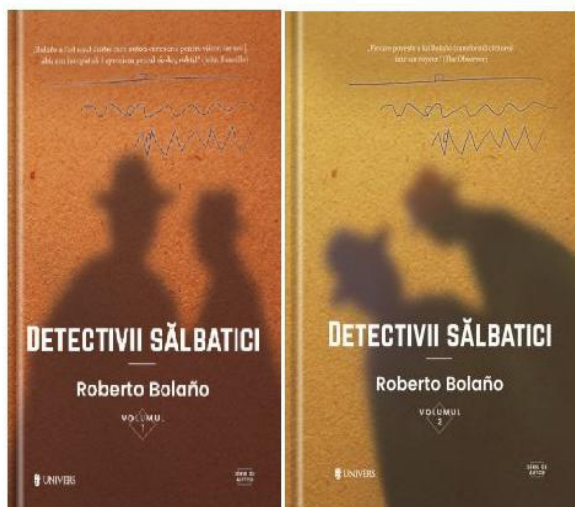
robu lui Dumnezeu Vasilie Ieminovici, capelu, 1859”. Vasile Ieminovici (Eminovici) fusese dascăl (capelan) în Călinești. „Capelu” de pe cruce trimite, în mod evident, la funcția pe care a avut-o, cuvântul fiind atestat în epocă (Organulu Luminarei. Gazeta Beserecesca, Politica, e literaria, 27 decembrie, 1847; Amiculu Familiei, anul XI – 1887). Anul 1859 este, credem, anul instalării crucii, căci *Condica morților eparhiei Călineștii lui Cuparencu și Ienachi de la anul 1802 până la 1856* fixează clar data și anul morții lui Vasile Eminovici: 20 februarie 1844.



Câteva explicații sunt necesare. Prima ține de perioada vizitei lui V. Gherasim la Călinești și neidentificarea acestei cruci în 1922, în septembrie, într-o joi, după-amiază, pe înserate, probabil, când erau mai greu de deslușit semnele șterse de „ploaie, zăpadă, lovite de vânt”. După Vasile Gherasim nimeni a mai căutat mormântul lui Vasile Eminovici, iar dacă l-ar fi căutat, putea trece lesne pe lângă el fără să-l vadă: crucea de pe mormânt are două fețe. Pe partea dinspre biserică, din fața mormântului, se poate citi: „Aice odichnesce Maria Volcinschi în etate de 81 ani N22.5.1825 D24.01.1904. Acesta SF cruce este redicată de fiul seu Nicolae”. În 1922, Nicolae Volcinschi, „mazil de 65 de ani, născut la 24 de faur 1859”, îi povestea lui Vasile Gherasim despre Vasile Eminovici. Și tocmai cu știința lui, crucea fusese, în mod repetat, inscripționată. Oare nu-și mai amintea? Oricum, reinscripționarea crucilor era o practică frecventă în Călineștii lui Cuparencu, iar astăzi se mai pot vedea pe unele cruci din cimitirul vechi chiar inscripționări în palimpsest. Cert este că așa cum în arealul de la Ipotești pot fi văzute atât casa copilăriei lui Eminescu și mormintele părinților săi, în Călineștii lui Cuparencu, în apropierea casei reconstituite a bunicilor poetului, în curtea bisericii în care a slujit dascălul Vasile Eminovici, poate fi văzută crucea de piatră, dovada înhumării lui aici.

Rodica GRIGORE

**Roberto Bolaño, *Detectivii sălbatici*.
Experiență livrescă și
experiment narativ**



Comparat cu *Un veac de singurătate* al lui Gabriel García Márquez în ceea ce privește receptarea excelentă de care a avut parte imediat după apariție, dar și cifrele impresinante ale vânzărilor, atât în lumea hispano-americană, cât și în Statele Unite ale Americii, romanul *Detectivii sălbatici* (1998) confirmă statutul de mare scriitor al chilianului Roberto Bolaño, dar și singularitatea sa în contextul literaturii latino-americane a secolului XX. Căci, după cum a demonstrat Chris Andrews, Bolaño a impus, dintr-o dată, „un nou standard și noi norme ale esteticului în spațiul cultural al continentului sud-american”, determinând o adevărată „revoluție simbolică” (sintagma îi aparține lui Pierre Bourdieu).¹ Aceasta se întemeiază mai cu seamă pe modul în care scriitorul chilian tratează temele majore ale prozei latino-americane, violența și exilul, dar și pe noua manieră de a se raporta la tradiția culturală.

Căci, asemenea lui Arturo Belano, poetul protagonist din *Detectivii sălbatici* (și un *alter-ego* ficțional al său, așa cum l-a numit critica literară), Bolaño însuși a respins pe de o parte tradiția poeziei social-implicate, iar pe de altă parte s-a situat la polul opus estetismului impus de Octavio Paz în Mexic și, de aici, în întreaga Americă Hispanică. La fel ca Belano și poeții reprezentând „realismul visceral”, Roberto Bolaño a preferat să-și asume poziții delicate sau chiar imposibile în contextul social atât de violent al realității în care trăia. De altfel, mișcarea infrarealistă, ale cărei baze au fost puse de însuși Bolaño și de poetul Mario Santiago la jumătatea anilor '70, nu și-a găsit locul în

climatul cultural latino-american, așa cum se întâmplă și cu „realismul visceral” descris în *Detectivii sălbatici*. Romanul acesta reprezintă, în pln simbolic, oglinda în care Bolaño se privește pe sine și evaluează succesul sau lipsa de succes a propriilor sale proiecte în America Latină, dar în care scriitorul contemplă și climatul general și realitățile acestei lumi, plasate sub semnul exilului, al imposibilității apartenenței, al singurătății, dar și al violenței dezlănțuite.

Pornind de la aceste elemente, critica literară a încercat să explice reacția de respingere pe care Bolaño a avut-o mereu față de reprezentanții „boom”-ului latino-american (reprezentat în principal de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa și Carlos Fuentes). E vorba și de antipatia viscerală pe care scriitorul o resimțea față de marii autori ai generației tatălui său, dar și față de alegerile politice ale acestora (Bolaño considerând că neoliberalismul asumat de Llosa după 1971 nu e cu nimic mai bun ori preferabil simpatiilor de stânga ale lui García Márquez!), dar și – mai cu seamă – de apariția, în anii '80 – '90 a numeroși epigoni ai marilor reprezentanți ai generației „boom”-ului, care riscau să ducă literatura latino-americană într-un punct mort, prin utilizarea până la epuizarea completă a vechilor strategii ale realismului magic ori prin practicarea obsedantă a narațiunii simbolico-parabolice. *Detectivii sălbatici* va reprezenta, citit astfel, una devărat manifest pe care Bolaño îl lansează cu hotărâre și care susține necesitatea înnoirii formulelor estetice și a modului de înțelegere (implicit, de scriere) a prozei în spațiul cultural latino-american. De altfel, încă de pe când lucra la elaborarea *Anvers*-ului Bolaño era conștient de toate acestea și deja avea în minte marele său proiect, clarificat în *Detectivii sălbatici*, și care va fi dus la desăvârșire odată cu publicarea romanului *2666*. Pe de altă parte, *Detectivii* exprimă și nostalgia pentru ceea ce Alberto Medina numea „voluptatea etică a marginalității asumate”, însă trebuie să precizăm că e vorba despre o marginalitate care reprezintă, în egală măsură, și „catalizatorul unui nou tip de implicare colectivă, dar și al rupturii cu tradiția apropiată.”²

În schimb, Bolaño va stabili legături de substanță cu ilustra tradiție a veacurilor anterioare, raportându-se la Virgiliu, Dante, Joyce și, mai cu seamă, la epopeile lui Homer. Dar fascinația scriitorului chilian pentru enumerările epice, pentru cataloagele simbolice a fost, de asemenea, interpretată din perspectiva pasiunii sale pentru opera lui John Milton și a aprecierii pentru *Moby Dick* al lui Melville, de unde s-a inspirat pentru „catehisme” de termeni poetici elaborate de Juan García Madero în prima parte a *Detectivilor sălbatici*, dar și pentru așa-numitul „catalog discontinuu” al victimelor crimelor din *2666*. Astfel că energia prozei sale derivă, în mare măsură, din literatură, e livrescă, însă în alt sens decât la Borges (în paranteză fie spus, scriitorul pe care Bolaño îl admira cel mai mult dintre

latino-americieni!), întemeindu-se pe rimuri interioare ce pot fi considerate poetice în cel mai deplin sens al cuvântului. Iar eșecurile protagoniștilor săi, sentimentul ratării și exilul asumat nu sunt influențate prea mult de opera lui Samuel Beckett, așa cum unii exegeți au fost tentați să considere, câtă vreme personajele sale nu sunt prezentate în fața eșecului printr-un ascetism deliberat al formei și expresiei, ci dimpotrivă, printr-o proliferare verbală uluitoare, mai cu seamă dacă ținem seama de marea temă a violenței ce străbate opera lui Bolaño.

Chilianul autoexilat ar putea fi, deci, definit, ca „un scriitor pasionat în cel mai înalt grad de literatură, dar capabil să ia distanță de aceasta”, după cum a afirmat Chris Andrews, fapt ce-l apropie de Arturo Belano din *Detectivii sălbatici*, cel despre care Simone Darrieux spunea că „părea a gândi mereu în termeni literari, dar fără să fie un fanatic al literaturii.” Dar există și un soi de revers al medaliei – în 2666, unde călătoria criticilor porniți în căutarea marelui și enigmaticului Archimboldi îi conduce pe aceștia departe de literatură și pare a-i azvârli în mijlocul realității, acolo unde ficțiunea e un lux al celor care și-l pot permite, iar jurnalismul o vocație primejdioasă. În mod diferit față de Bolaño și de Arturo Belano, „criticii europeni”, mai ales Espinoza, vor învăța, în violentul Mexic, să trăiască în afara literaturii și să înțeleagă existența mai presus de ea, paradoxal fiind amănuntul esențial că această experiență revelatorie are loc într-o carte, și anume tocmai romanul 2666 al lui Roberto Bolaño. În acest fel, literatura se pune singură în discuție din interior, calitatea metatextuală a creației acestui scriitor fiind în afara oricărei discuții.

În *Detectivii sălbatici*, protagoniștii lui Bolaño se autoexilează în literatură, dar fiecare dintre ei repetă experiența autorului însuși, cel care, punându-și realmente viața în folosul literaturii, era convins că importanța literaturii e relativă în contextul lumii contemporane. *Detectivii* e un roman plin de scriitori, mai ales de poeți, de discuții privitoare la locul literaturii în societate și așa mai departe, însă Bolaño știe perfect cum să nu urce nici figurile de literați pe care le creează și nici literatura în ansamblul său pe un pedestal de unde să nu mai poată fi dată jos. Căci, pentru Bolaño, literatura a reprezentat întotdeauna o parte esențială a vieții – dar numai o parte a ei, nu întregul. Credința sa în literatură „e minimalistă”, consideră Chris Andrews, scriitorul știind să ia distanță de tot ce înseamnă clișeu și de orice rețetă, pentru a afirma adevărul propriilor sale convingeri, dar și pentru a impune un model diferit de a face literatură în spațiul cultural latino-american al sfârșitului de secol XX.

De altfel, chiar „metareprezentarea” despre care s-a discutat atât de mult în studiile critice dedicate operei lui Bolaño e destul de rar utilizată în romanul acesta, ceea ce poate părea surprinzător la prima vedere, având în vedere că textul per ansamblu e dedicat relatării

vieții, călătoriilor și căutărilor mai multor literați. De pildă, singurul poem reprezentând „realismul visceral” inclus în text e cel al Cesáreei Tinajero, *Sion*, în vreme ce cititorul nu ajunge să cunoască nimic din opera lui Belano, Ulises Lima sau García Madero. După cum afirmă Belano și Lima, ei sunt autori ai unor „romane-poeme”, însă tot ceea ce se spune despre acestea e că sunt „foarte lungi și influențate de unii poeți francezi”, la un moment dat unul dintre personaje, Norman Bolzman amintindu-și că un poem pe care Ulises îl citise la Tel Aviv era „o colecție de fragmente despre un oraș, poate chiar Tel Aviv.” Bolaño își structurează, în mod simbolic, anumite scene în jurul unor spații goale, pentru a evidenția eșecul personajelor sale, dar și al lumii în care acestea trăiesc, evitând să citeze din opera lor și preferând s-o descrie, căci pentru ei „poezia nu e un simplu mod de a combina cuvintele”, ci modul cel mai adecvat pentru a-și organiza (sau dezorganiza) existența și munca. Tocmai de aceea, unii critici au propus interpretarea *Detectivilor sălbatici* (și) în cheie parodică, romanul în sine funcționând pe baza includerii în text, în cele mai importante momente, a unor enclave parodice menite a determina implicarea în text a cititorului, silit, astfel, să părăsească comoditatea spațiului exterior al receptării tradiționale. Elementul parodico-ludic apare, însă, cu maximă claritate într-unul din episoadele cele mai cunoscute incluse în *Detectivii sălbatici*, și anume duelul dintre Arturo Belano și criticul Iñaki Echavarne, inclus în capitolul 22 din partea a doua a cărții. Aici descoperim și separarea completă a lui Roberto Bolaño de acest *alter-ego* ficțional, dar și, așa cum a demonstrat Ignacio Echevarría, o scenă ce forțează limitele plauzibilității. După acest duel (ratat!), Belano renunță la literatură și pleacă în Africa, unde lucrează în calitate de corespondent de război din teatrele de operațiuni din Angola, Rwanda sau Liberia. Iar dacă în Mexic îi plăcea să se imagineze ca un André Breton al Lumii a Treia, odată ajuns pe continentul negru, își va asuma rolul unui nou Arthur Rimbaud, încercând să dispară pentru totdeauna. Interesant este, însă, cum se ajunge la amintitul duel. Căci Belano e convins că Echevarne, pe care nu-l întâlnise niciodată personal, va scrie o cronică devastatoare despre noua sa carte, cu toate că motivele acestei idei fixe sunt cât se poate de stranii și de neîntemeiate, așa cum remarcă și alte personaje ale cărții, așa cum se vede din dialogul lui Belano cu Guillem Piña. Ulterior, Piña va afirma chiar că, după ce află că Belano a cumpărat un bilet de avion spre Dar-es-Salaam, va fi convins că prietenul lui a luat-o razna complet. Pentru că totul fusese o suspiciune nerezonabilă, nicidecum o revelație, așa cum crezuseră cu toții inițial. Și, cu toate că Piña acceptă să fie secundul lui Belano la acest duel, e conștient că ceea ce urmează va fi o nebulie fără seamăn, iar nebunia lui Belano poate primi chiar o etichetă clinică, paranoia.

După ce pleacă spre Africa, după duelul care, de fapt, nu va mai avea loc, Belano primește, ca personaj, o dimensiune simbolică, el simbolizând imaginea Poetului Dispărut, exact în acest punct începând partea pur ficțională a poveștii vieții lui. Ulterior, Belano chiar va deveni prieten cu Echevarne, iar sensul eșecului personajelor-detectiv ale lui Bolaño va fi consacrat atât în plan strict literar, cât și în ceea ce privește acțiunile propriu-zise pe care le întreprind. Violența implicată în sensul însuși al termenului „detectiv” din titlul romanului, accentuat de calitatea de „sălbatic” va primi, astfel, o altă reprezentare – și interpretare. Căci, să nu uităm, detectivii imaginați de Bolaño, și anume Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero și Lupe ajung în căutarea Cesáreei Tinajero până la Villaviciosa, dar acest lucru se petrece doar din întâmplare, hazardul ducând la descoperirea poetei mexicane, iar nu calitățile lor de investigatori. Așa încât acei cititori care așteptau, pornind de la titlul romanului, acțiuni și răsturnări de situație în stilul prozei polițiste tradiționale, vor fi dezamăgiți, căci textul lui Bolaño nu oferă nicidecum așa ceva. Nu există, în întreaga carte, scene care să semene cu vreunele dintre paginile lui Arthur Conan Doyle, detectivii lui Bolaño neavând nici o legătură cu inteligența și verva lui Sherlock Holmes. Mai degrabă, Belano și Lima sunt un soi de agenți implicați în desfășurarea evenimentelor pe care nu doar că nu le pot controla, dar uneori nici măcar nu le înțeleg în toată complexitatea lor. E drept că romanul e dominat de suspans și de mistere, însă rezolvarea lor ține fie de hazard, fie de impulsul parodic-livresc al autorului. În plus, sfârșitul textului, lăsând totul într-o atmosferă ambiguă accentuează din nou predilecția lui Roberto Bolaño pentru discursul fragmentar/fragmentat, confirmând aserțiunea lui Ricardo Piglia, care spune, într-unul din studiile sale, că amânarea finalizării acțiunii se întemeiază, în cazul scriitorilor contemporani, pe un soi de vis secret, anume că, fiind amânat, textul nu se va sfârși niciodată, una dintre utopiile din literatura zilelor noastre.

Chiar situația Cesáreei Tinajero poate fi analizată din această perspectivă. Poeta e indiferentă față de cariera sa literară, în fond, chiar ideea unei cariere literare i se pare „reacționară și periculoasă”, de natură a(-i) contrazice idealurile militant-revoluționare ale „realismului visceral”. Astfel, după ce a predat pentru un timp în Sonora, a ajuns să lucreze la o fabrică de conserve, apoi să vândă plante medicinale în piață. Cesárea ajunge, în acest fel, să se automarginalizeze, căci, deși are unde locui și cu ce să-și ducă zilele, poziția sa socială e periferică, numai că, amânând esențial, ea nu privește această nouă realitate cu care e silită să se confrunte ca pe un eșec, ci ca pe un dat, asumându-și poziția marginală și tot ceea ce decurge de aici. Profunzimea sa ca personaj e exprimată tocmai de această indiferență față de detaliile materiale ale existenței, dar de marea sa

preocupare pentru latura spirituală. Și, deși creațiile ei vor rămâne necunoscute cititorului, poeta nu e niciodată parodiată și cu atât mai puțin ridiculizată, așa cum se întâmplă cu numeroase figuri ale lumii literare din capitala mexicană.

Asemenea ei, Auxilio Lacouture rătăcește prin lume, pentru a găsi, la capătul peregrinărilor, calea spre sine. Va pleca din Montevideo și va ajunge la Buenos Aires, dar, după un an, hotărăște să pornească din nou la drum. Ajunsă în Ciudad de Mexico, are slujbe diverse, trăiește de pe o zi pe alta, fără a avea o adresă fixă, viața sa dând o puternică impresie de tristețe, nu neapărat din cauza eșecului personal al protagonistei, ci deoarece destinul său e acela al unei întregi generații de exilați – din propriile țări latino-americane, uneori chiar înstrăinați de sine. Tocmai ea e martora acestor eșecuri și pierderi exprimate de Bolaño în pagini cu adevărat vizionare, ce pot fi apropiate, ca structură simbolică, de cele mai puternice picturi ale lui Remedios Varo sau de *Cruciada copiilor* a lui Marcel Schwob, unde o interminabilă legiune de tineri cântă îndreptându-se către abis. Chris Andrews consideră chiar că, pentru a exprima esența episodică a existenței lui Auxilio, Roberto Bolaño ar utiliza unele dintre „strategiile rupturii” impuse de Anne Moore. De fapt, viața majorității personajelor sale e legată de literatură, căci acestea se autoexilează pe tărâmul ei, în încercarea de a găsi o soluție în fața provocărilor cu care îi obligă să se confrunte existența reală într-o lume a violenței și a crimei.

Paradoxal, poate, tocmai unele imagini ori expresii ale violenței îl apropie pe Roberto Bolaño de marele maestru al prozei latino-americane, cel care, după cum spunea autorul *Detectivilor sălbatici*, „ar trebui să fie centrul absolut al canonului nostru”, Jorge Luis Borges. Argentinianul a celebrat, după cum el însuși a insistat în repetate rânduri, curajul oamenilor adevărați ai pampei, dar a descris și universul ostil în care aceștia își duc viața sau își trăiesc, cu demnitate, moartea. În opera lui Bolaño nu găsim întotdeauna expresiile curajului, cel puțin nu în sensul cu care literatura latino-americană ne-a obișnuit sau chiar în acela impus de Borges, ci, așa cum spuneam, mai degrabă expresiile eșecului, ale pierderii și ale ratării șanselor. Dar legătura simbolică stabilită între cei doi mari scriitori rămâne indiscutabilă, în ciuda numeroaselor diferențe dintre creațiile lor. Mai ales pentru ca, foarte adesea, în proza amândurora, curajul e adesea pus la încercare în confruntări reale sau potențiale care, nu o dată, pot îmbrăca formele cele mai violente. În plus, Bolaño pare a fi moștenit de la Borges nostalgia pentru luptătorii ce respectă vechiul cod al onoarei, careucid „etic”, în ciuda faptului că această nostalgie specific borgesiană a fost adesea criticată, uneori chiar condamnată de oamenii de cultură și criticii literari latino-americani și nu numai, mai ales după 1960.

Astfel, în anul 1968, Ariel Dorfman a publicat un foarte interesant studiu intitulat *Borges and American Violence*, unul dintre textele de referință în acest sens. Autorul îi reproșează lui Borges preferința pentru tematica violentă și pentru personaje mereu gata să ucidă, considerând că aceste preocupări „ar accentua individualismul” și ar fi îndreptate împotriva tendinței generale a scriitorilor latino-americani de a alege „teme de interes comun” pentru deceniile care au urmat celui de-al Doilea Război Mondial.³ Ar exista chiar un model structural al acestor narațiuni borgesiene, printre care inevitabilitatea violenței (întotdeauna de natură personală) din punctul de vedere al personajelor, iminența unei morți violente, care determină epifania sau revelația, permițând protagonistului să înțeleagă semnificația propriei sale existențe prin raportare la eternitate, caracterul de „neutralizare” sau eliberare al luptei, acestea fiind de găsit în câteva ficțiuni reprezentative pentru scriitorul argentinian, și anume *Sudul*, *Biografia lui Tadeo Isidoro Cruz* și *Moartea și busola*.

În opera lui Roberto Bolaño, cu toate că influența borgesiană este evidentă, violența e de natură diferită, iar confruntările dure între personaje, chiar și atunci când îmbracă forma unui duel, sfârșesc în parodie, caracterul ludic al unor asemenea scene fiind evident – mai cu seamă în cazul duelului dintre Belano și Iñaki Echavarne din *Detectivii sălbatici*. Se întâmplă așa în primul rând pentru că în narațiunile lui Bolaño violența nu mai este inevitabilă, ca în *Sudul* sau *Moartea și busola*, de pildă. Deși în scena duelului la care Belano îl provoacă pe Echavarne deznodământul pare iminent și tragic, situația se răstoarnă imediat și totul se rezolvă altfel, iar cei doi vor deveni prieteni. Roberto Bolaño era convins că, cel puțin în America Latină violența e imposibil de evitat, mai ales pentru cei care s-au născut în anii ‘50 și s-au confruntat cu realitatea dictaturilor și atâtor lovituri de stat.

Însă în literatura sa, scriitorul chilian va evidenția în primul rând riscul/riscurile violenței, nu atât desfășurarea și expresia efectivă a acesteia. Pe de altă parte, acele „epifanii” sau „revelații” despre care vorbea Ariel Dorfman în legătură cu ficțiunile lui Borges lipsesc, câtă vreme personajele lui Bolaño se luptă pentru a-și testa curajul, iar nu pentru a înțelege, printr-un duel, de exemplu, sensurile profunde ale existenței. Motivele sunt numeroase, dar trebuie să ținem seama, înainte de toate, că în *Detectivii sălbatici*, ca să ne limităm, pentru moment, la acest roman, duelul dintre Belano și Echavarne e relatat din perspectiva unor personaje care nu participă direct la el, personajele care observă fiind Susana Puig, fosta iubită a lui Belano, și secundul lui Echavarne, Jaime Planells, concluziile fiind exprimate în formulări ce accentuează incertitudinea, de genul: „Da, poate, probabil, e posibil să se fi întâmplat/să fi fost așa.” Iar duelul dintre cei doi nu evidențiază un

sfârșit (al unei relații de amicitie ori de dușmănie), așa cum se întâmplă în *Moartea și busola* sau în *Moartea lui Tadeo Isidoro Cruz*, ci, oricât ar putea să pară de paradoxal, un început: al prieteniei lui Belano cu Echavarne. Iar această relație nu e doar formală, căci, ulterior, Belano îi va mărturisii lui Jacobo Urenda, în Rwanda, că Echavarne i-a trimis medicamente de la Barcelona, dovadă că noul raport stabilit între ei, inițiat printr-o provocare la duel, va fi durabil.

Pe de altă parte, există, în *Detectivii sălbatici*, alte scene centrate pe imagini ale violenței, care izbucnesc pe neașteptate și care are altă finalitate decât mult pregătitul duel care se transformă în trainică prietenie. Astfel, la finalul romanului, autorul evidențiază faptele unui adevărat trio eroic format din Belano, Lima și Cesărea Tinajero, Cesărea salvându-i viața lui Lima aruncându-se asupra polițistului care îndrepta arma spre capul acestuia, rezultatul unei acțiuni violente exterioare fiind, prin urmare, interpersonal, nu personal, așa cum se întâmpla la Borges. Curajul personajelor conduce, în acest fel, la posibilitatea de a evita violența, ori de a-i îndrepta efectele spre alte ținte decât cele vizate inițial. Iar dacă Belano nu e un personaj exemplar în sensul tradițional al termenului, nefiind valorizat exclusiv pozitiv, așa cum nici Lima nu este, curajul suprem și capacitatea de sacrificiu apare acolo unde, poate, cititorul s-ar aștepta mai puțin, de pildă în cazul și în persoana Cesăreei, care nu ezită să intervină atunci când aproapele îi este amenințat, ea devenind personificarea eroismului și a puterii de sacrificiu în acest roman, și în opera lui Bolaño privită în ansamblu.

Căci, după cum scriitorul însuși spunea, „erou e acela care la un moment dat e în stare să nu țină seama de propria sa viață și să și-o riște pentru altcineva.” La fel ca și Auxilio Lacouture din *Amuleta*, cea care spune „Am putut să îndur pentru că am scris”, Cesărea duce marile idealuri ale literaturii de pe domeniul esteticului pe cel al eticului, demonstrând că vechea idee holderliniană referitoare la curajul poetului (romantic) e încă valabilă, chiar și în contextul unui univers atât de marcat de violență cum e cel al Americii Latine contemporane. Chiar dacă și aceasta reprezintă încă o expresie, de astă dată coborâtă la nivelul contingent, a capacității (nevoii!) personajelor lui Roberto Bolaño de a se retrage, de a se autoexila în literatură, înțeleasă ca unica șansă de salvare spirituală.

*Roberto Bolaño, *Detectivii sălbatici*. Traducere de Dan Munteanu Colán, Editura Univers, 2017.

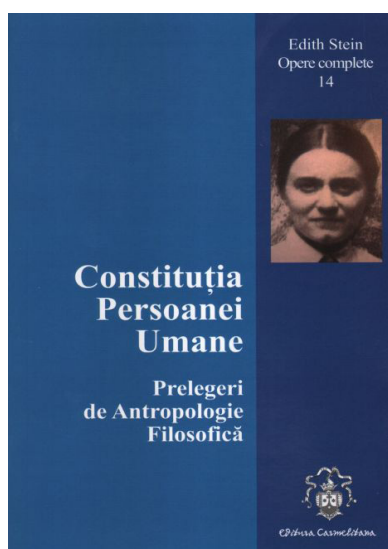
¹ Chris Andrews, *Roberto Bolaño's Fiction. An Expanding Universe*, New York, Columbia University Press, 2014, p. 7.

² Ibid., p. 9.

³ Ariel Dorfman, „Borges and American Violence”, în *Some Write to the Future. Essays on Contemporary Latin American Fiction*, ed. Ariel Dorfman, Duke University Press, 1991, p.

Alin TAT

O carte eveniment



Aristotel, *De anima*, comentat de Toma de Aquino și revizitat cu instrumentele fenomenologiei în Germania anilor 30, acestea sunt câteva dintre ingredientele principale ale prelegerilor ținute de Edith Stein la Institutul Pedagogic din Münster în semestrul de iarnă al anului 1932-1933*.

Cursul se deschide cu o afirmație care ar putea constitui un *motto* : „În spatele tuturor activităților umane stă un *logos* care le conduce.” (p. 2) Opt din cele nouă capitole ale lucrării sunt scrise din perspectivă filosofică, cu un supliment teologic în capitolul final. Dacă interesul auditoriului ține în primul rând de educație, pedagogia va fi tratată aici pornind de la temeiul său metafizic : „Teoria formării omului pe care o numim știință a educației face parte, în mod organic, din contextul unei imagini complete asupra lumii, adică a unei metafizici, iar concepția asupra omului este parte a acestei imagini complete, de care știința educației este legată în modul cel mai nemijlocit.” (p. 3) Iar dacă peripețiile biografiei au condus-o pe Edith Stein înspre domeniul pedagogiei, vocația ei rămâne una filosofică.

De la început autoarea se delimitează de mai multe perspective teoretice : de idealismul filosofic, de o viziune nihilistă asupra educației, precum și de o întemeiere – considerată insuficientă – în antropologia științifică. Sunt apoi abordate și descrise, cu răbdarea fenomenologului exersat, aspectele definitorii ale ființei umane : omul în constituția sa materială și ca organism viu, corpul și individualitatea, vegetalul și animalicul, structura sufletului, problema formei substanțiale. Teoria tomistă a unicității formei spirituale este discutată într-o manieră nedogmatică, analiza steiniană bazându-se în primul rând pe înțelegerea proprie și nu pe argumentul autorității.

Perspectiva aristotelico-tomistă în antropologie este completată de o cercetare a persoanei ca ființă socială în lumina teoriilor sociologice ale începutului de secol XX și a subiectelor dezbătute în epocă, mai puțin problema rasei, în mod explicit minimalizată. Astfel, interesante apar analizele dedicate tipurilor sociale și poporului, cu diverse aspecte : apartenență, viață exterioară și interioară, apariția și dispariția popoarelor, naționalitatea, raportul dintre popor și umanitate. În dezbaterile de azi asupra unor teme similare se constată mutarea de accent de la popor la culturile etnice particulare, de pildă în modelul multiculturalist.

În capitolul final al cărții, de tranziție teologică și mai degrabă abreviat, autoarea tematizează raportul dintre pedagogia și viața creștină prin dimensiunea euharistică a celor două, realizată în actul conlucrării dintre Dumnezeu și om, în conceptul de sinergie.

Volumul cuprinde o serie de instrumente auxiliare utile atât cercetătorului, cât și cititorului dornic de aprofundare : introducerea românească semnată de dr. Paul Gabriel Sandu, introducerea la ediția germană de dr. Beate Beckmann-Zöller, bibliografie, referințe biblice, index de nume și tematic. Iar colaborarea dintre Lorin Ghiman și Paul Gabriel Sandu, împărțindu-și rolurile de traducător și consilier științific, pare să decurgă deja de la sine.

* Edith Stein, *Constituția persoanei umane. Prelegeri de antropologie filosofică*, trad. de Lorin Ghiman, Opere complete 14, Editura Carmelitană, 2020.

Vasile GRIBINCEA

Despre cartea esențială a lui Vasile Romanciuc¹

Antologia *Pâinea noastră cea din toate filele* de Vasile Romanciuc este o (re)lectură edificatoare nu doar pentru că sintetizează o jumătate de secol din

activitatea autorului basarabean considerat de Emilian Galaicu-Păun un *clasic în viață* căruia „firescul, în ceea ce ține de scris, dar și de comportament, [îi] este marca distinctivă”² și pe care Eugen Lungu îl vede „astăzi, incontestabil, cel mai important poet al generației sale”³. Privită în continuarea altor volume antologice ale autorului (*Recitirea proverbelor*, *Purtătorul de cuvânt al tăcerii*, *Veșminte de gală pentru marii pitici*, *Lasă un semn*, *Lumina glasului lăuntric*), noua apariție – înglobând poeme rimate și în vers liber, sonete, rondeluri, terține, haikuuri - accentuează o trăsătură prin care Vasile Romanciuc (adept al unei rostiri poetice limpezi, necriptate) se înrudește structural cu... Stéphane Mallarmé. Așa cum ideea de *carte frumoasă* (și totală, de vreme ce „*Le monde est fait pour aboutir à un beau livre*”) este emblematică pentru gândirea lui Mallarmé, și Romanciuc pare să-și structureze opera, mai ales în ultimul deceniu, printr-o continuă apropiere de *cartea esențială*, rezultată din lente și atente acumulări, decantări, schimbări în succesiunea textelor. Deși nu neapărat definitive, opțiunile poetului în privința corpusului de texte și a ordinii poemelor sunt ferme, îndelung verificate. Relevantă este și alegerea textului după care se intitulează recenta antologie.

Poemul *Pâinea noastră cea din toate filele* subliniază prin titlu dimensiunea sacrului – fundamentală în ansamblul gândirii poetice a lui Vasile Romanciuc – și face elogiul cărții ca forță a nedespărțirii dintre natură și cultură, cu un impact luminos la toate vârstele: „Tu, suflete mereu înfometat,/ simți? -/ pâinea ta s-a copt:/ miroase-a carte nouă, miroase-a carte proaspătă... // Tu, soare înțelept,/ mai generos, mai rodnic strălucești -/ lumina ochilor lui Borges s-a mutat în tine:/ miroase-a carte nouă, miroase-a carte proaspătă...// Tu, dragul meu copil, să nu te îndoiești -/ ziua de mâine va găsi/ drumul spre casa noastră:/ miroase-a carte nouă, miroase-a carte proaspătă...” (p.116) În ciuda faptului că scrie în plină postmodernitate – și, direct sau discret, reacționează la realitățile contemporane în unele dintre textele sale –, poetul tratează *cartea* cu o devoțiune plină de candoare și nu o poate reduce la un simplu filon intelectual sau la un relativizant pretext intertextualist. Cartea înseamnă, pentru Vasile Romanciuc, un reper ontologic și spiritual – pe cât de înalt, pe-atât de concret – care apără și trebuie apărat fără jumătăți de măsură; elocvent în acest sens este sonetul *De Carte înfiat*: „Ochiul lucid al Cărții îmi disecă/ Și îmi traduce gândul-nnoitor – / Cartea îmi este înger păzitor. /Eu sunt copilul tău, Bibliotecă.// De Carte înfiat, de ea crescut,/ Simt, tainic, glasul Cărții când mă cheamă./ Cu drag, îi zic Bibliotecii mamă./ Și pentru ea — sunt sabie și scut. // Norocul e mereu

altundeva, / Dar niciodată nu e prea departe — / Zgârcit cum este, totuși ne împarte / Câte puțin din avuția sa...// Când vine ziua norocoasă-a mea,/ Aș vrea să cred că m-a visat o carte...” (p. 156)

Recontextualizând o sintagmă înaintată de Emilian Galaicu-Păun în eseu *Poezia de după poezie*, am putea spune că Vasile Romanciuc scrie o „poezie a firescului livresc”⁴ la o intensitate delicată, apolinică, uneori compatibilă cu gesturi categorice, nu însă și excesive. Spre deosebire de Emilian Galaicu-Păun⁵ – căruia îi dedică prima parte a celui mai voluminos poem din antologie, *O inimă plină de carte, o carte plină de inimă* –, Vasile Romanciuc nu ajunge să spună, intertextual-mallarméan, „am citit toate cărțile”. Și totuși, Romanciuc își exprimă deplina încredere în experiența transfiguratoare a lecturii, vede în ea o nobilă confirmare a relativității timpului, într-o formulă care duce cu gândul și la paradisul borgesian imaginat asemenea unei biblioteci: „...timpul dinlăuntrul unei biblioteci/ este altul decât cel din afara ei/ aici, într-o zi, crești cât alții, din afară, / într-un an, într-un veac, într-o viață, / aici este / tinerețe fără bătrânețe / și viață fără de moarte” (*Bibliotecile*, p.10) Contemplarea tomurilor – e cazul poemului *Bibliotecile noaptea* – dă naștere unei fine asocieri livrești: „Rafturi lungi / cât un vers de Whitman. / Cărți așteptând dimineața.” (p.197) Antologia este și un tur prin biblioteca interioară a poetului, unde locuri importante le ocupă Biblia, Homer, Esop, Omar Khayyam, Dante, Petrarca Swift, Melville, Eminescu, Ion Creangă, Nichita Stănescu, Grigore Vieru, dar și Nicolae Grigorescu și Constantin Brâncuși.

Cad lin litere, primul text din *Pâinea noastră cea din toate filele* – și din alte antologii ale lui Vasile Romanciuc –, explorează ipoteza inefabilului, depășește raportul contradictoriu al relației dintre tăcere și exprimare („Sunt purtătorul de cuvânt al tăcerii” este primul vers, reluat în final) și redimensionează nostalgia primordiilor în posibilitatea ideală a poemului alcătuit din cuvinte divine: „Plouă curat, cald, cad lin litere/ din alfabetul cersesc dacă aș putea alcătui din ele/ cuvinte, /aș trăi bucuria unor poeme de dragoste/ dumnezeiești.” (p.7) Fără a supralicita limitele următoarei apropieri mentale, se întâmplă că această poziționare a lui Romanciuc în contextul relației dintre cuvânt și tăcere să consune până la un punct cu o situație descrisă de Hugo Friedrich: „experiența fundamentală a lui Mallarmé, aceea că abia la limita tăcerii cuvântul devine conștient de menirea sa de a fi logos, dar și de insuficiența sa”⁶. Până la un punct, căci jindul după Logos nu l-ar face pe *purtătorul de cuvânt al tăcerii* să-și aproprieze idealul mallarméan al *paginii albe* ca suprem poem, iar în *Cad lin litere*,

măsura în care se resimte *insuficiența cuvântului* rămâne benignă și nicicum extrapolabilă asupra concepției poetice a lui Romanciuc. Așa cum e cazul în contextul *cărții*, atitudinea programatică a poetului față de *cuvânt* este, de fapt, una de curată devoțiune: „Cuvântul ne adaugă vedere – / Vederea lui Homer era Cuvântul... / Cuvântul leagă Cerul și Pământul / Întru speranță și întemeiere...” (*Cuvântul*, p.147)

Vederea adăugată de cuvânt își află corespondentul inclusiv în inventivitatea lexicală datorită căreia Vasile Romanciuc este mai mult decât un poet tradiționalist. Romanciuc face unele neașteptate variații pe tema unor expresii idiomatice și confirmă – ca nimeni altul pe terenul poeziei române din Basarabia – complexitatea raportului dintre *radicalitate și nuanță* teoretizat de Mircea Martin, șansa nuanței de a produce schimbări radicale. Și din această perspectivă merită recitită următoarea observație – percutant exemplificată – a lui Eugen Lungu: „Multe dintre poemele sale se încheie cu o înțelepciune paremiologică, ce pune aceste piese sub incidența învățăturii seculare, dar — atenție! — dintr-un unghi absolut inedit: «Aș încerca orice/ ca să-l scap pe fratele meu/ de jarul pustiului roșu,/ tărâm al pierzaniei./ Acum, pentru setea/ celui drag suferind,/ fă-te apă limpede, sânge al meu — / altfel, cum aș putea dovedi/ că sângele apă nu se face?!» (În pustiul roșu, tărâm al pierzaniei [p.95 în *Pâinea noastră...*])”⁷

Cu toate că se dovedește fundamental *deschisă* în claritatea ei stilistică și în rectitudinea pe care o susține constant (adesea implicit, în orice caz nu tezig-ostentativ), poezia din *Pâinea noastră cea din toate filele* reușește să fie și enigmatică, să provoace la reveniri, fără a fi vreodată încifrată. Revelația și transcrierea concentrată a unor observații epifanice, a firescului opus banalului, reprezintă cazuri prototipice ale poemelor lui Vasile Romanciuc, poeme care, așa cum notează Lucia Țurcanu pe coperta a patra a antologiei, nu o dată „bulversează prin adevărul pe care îl transmit...”. Sunt texte de o precizie lexicală ireductibilă, nu și rece. Poetului îi reușesc memorabile reprezentări ale solitudinii: „În casa din care toți au plecat/ au rămas, uitate,/ față în față, două oglinzi./ O oglindă uitată/ se uită/ în cealaltă oglindă uitată./ Între ele – singurătatea./ Singurătatea multiplicată” (*Singurătatea se uită în oglindă*, p. 129) și „Singur, atât de singur.../ Ca urmele lui Armstrong/ pe Lună...” (*Singur*, p. 196) Alteori, autorul – niciodată pletoric în imagini, nici gratuit în jocurile de cuvinte – împinge exercițiul esențializării mai departe, spre poezia rezultată din tensiunea emoționantă a ideii: „Cuțitul spre mine-ndreptat/ deși nu m-a atins/ m-a rănit...” (*Cuțitul*, p.195) sau acest

poem aforistic, reprezentativ pentru două preocupări majore ale poeziei lui Vasile Romanciuc – timpul și responsabilitatea morală a omului față de propria viață: „Treci prin Timp,/ Timpul – prin tine./ Urmele cui se văd mai bine?” (*Amprente*, p.195)

Pâinea noastră cea din toate filele nu omite ipostaza poetului care se referă la traumele colective și la disoluția valorilor spirituale, la înstrăinarea Basarabiei și la micimea morală a vieții politice, la alte surse ale unor scenarii poematice elegiace sau grotești. E o ipostază demnă de o analiză aparte. Vasile Romanciuc este în profunzime autorul pentru care triada platoniciană a *Binelui, Frumosului și Adevărului* rămâne un reper continuu.

¹ Romanciuc, Vasile, *Pâinea noastră cea din toate filele. Antologie de versuri*, Chișinău, Editura Cartier, 2020, 208 p.

² Emilian Galaicu-Păun, „Cum e să fii Vasile Romanciuc” <https://moldova.europalibera.org/a/cum-e-s%C4%83-fii-vasile-romanciuc/30474944.html>

³ Eugen Lungu, *Poezia rigorii etice* – prefață la antologia *Purtătorul de cuvânt al tăcerii* de Vasile Romanciuc, Chișinău, Editura Arc, 2011, p. 5

⁴ Emilian Galaicu-Păun, *În Time* (neantologie), București-Chișinău, Editura Litera Internațional, 2004, p.251

⁵ A se vedea poemul *și am îmbrățișat o poetică- asemeni leproșului*, publicat în *În Time*, București, Editura Vinea, p.75, 1999, și reluat în mai multe antologii.

⁶ Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, traducere de Dieter Fuhrmann, București, Editura pentru Literatură Universală, p.116.

⁷ Eugen Lungu, *op.cit.*, p.12.



La Matera - Muzeul Dali

Monica GROSU

Jocurile rememorării



Haide-memorie! (Casa de pariuri literare, București, 2019) continuă, în stilul caracteristic, jocurile rememorării poetice cu care ne-a obișnuit Daniel Pișcu încă de la volumul său din 1989 (*Aide-mémoire*). Între timp, au văzut lumina tiparului multe alte titluri ce-i poartă semnătura (*Scrisorile de acasă* – 1995, *Titlul poemului este aforism* – 1997, *Game* – 2002, *Jucătorul de cărți* – 2006, *Puțină adrenalină* – 2009, *Poemul lui Nokia* – 2013, *Per amorem* – 2014, *Halucinogene* – 2018 ș.a.), dar componenta ludică a rămas, reiterând apetitul autorului optzecist pentru cuvântul revelatoriu, dinamic, transparent.

Pe toate palierele, aceste poeme funcționează ca niște reflecții, aparent simple, despre existență, întâmplări cotidiene, amintiri, însă felul în care este direcționată lumina asupra unor aspecte dorite, le modifică sensul. Starea de contemplativitate persistă, la fel și disperarea căutării formei poetice perfecte: „Mi-aș da/ viața/ pentru un poem/ perfect/ pentru un sem/ pentru un fonem/ care să te/ facă nemuritor./ omule,/ somnule, pomule!” (*Omule!*) Mai multe poezii pot figura ca arte poetice, fiindcă problematica aceasta a desăvârșirii creației rămâne deschisă. Tensiunea lirică este contracarată de reflexe ironic-parodice, de relativizarea percepției asupra timpului și asupra vieții personale implicit: „Totul este relativ./ Totul este infinit./ De fapt, fiind așa/ nici n-ar trebui/ să se numească/ tot(ul)./ Totul are granițe/ iar infinitul nu./ Totul este relativ./ Între (toate) părțile totului/ sunt nenumărate relații/ și între părțile infinitului/ dar în timp ce astfel/ infinitul e și el relativ/ el este astfel absolut./ Soarta dă toate relațiile/ toată starea de relativitate./ Absolută este speranța./ Ea este infinită.” (*Totul este relativ*).

Vedem aici efectul muzical rezultat din mecanismul reluării (ca într-o orăție), precum și melancolia de dincolo de paravanul deducțiilor logice. Amintirea trecutului, a copilăriei și a părinților (a tatălui îndeosebi), irizează versul lui Daniel Pișcu în nuanțe delicat afective, dar și într-o frazare lapidară, cu disponibilitate spre joc. Astfel, confesiunea nu cade în angoase ori obsesii, ci se re-echilibrează prin tonalitate și anvergura simbolică a viziunii în care poetul nu este altceva decât reflexia Creatorului Suprem, iar acesta veghează ființa prin trimișii săi înaripați. Relația dintre text și con-text este foarte apropiată în poezia de față și o anume strategie de percepție a realului nu poate fi eludată. Textul crește din formele cotidianului, ancorându-se, prin sens, de zona superioară a transcendentului. Se salvează de capcanele precarității și capătă o traiectorie ascendentă, în ciuda zbaterii umane tipice: „Alfa și Omega/ Definesc poteca./ Tocmai care duce/ La Iisus pe cruce!” (*A & Ω*) sau „Tată, de ce m-ai părăsit?/ Ești fericit, cred, acolo/ Unde se aude doar muzica/ Sferelor.../ Uneori stau și mă gândesc/ Că un înger de-al tău/ Mă privește și mă ocrotește/ Mereu./ Ca un paznic credincios./ Și, totuși, alteori mă zbat/ Ca peștele pe uscat/ Ca o mușcă izbindu-se/ De fereastră.” (*Fereastră*)

Unele poeme par traversate de un fior utopic (*Duminicile*), în timp ce altele încearcă să deslușească ecorile tainei și ale adevărului. Iar dacă Dumnezeu este taina cea mare, arhitectul lumii întregi, un posibil punct de echilibru există în grația între-vederii Sale. Versul lui Daniel Pișcu se așază în acest moment sub aura simbolului christic, cu toată profunzimea și simplitatea asumării unui destin: „Am crescut și la casă/ am trăit și la bloc/ dar nu-mi place ideea/ ca ai mei copii/ și în special cel mic/ să crească într-o cutie de chibrituri./ Poate asta ne e destinul:/ pentru unii, construcția deosebită/ a unui arhitect./ pentru alții, șabloane./ Singur, El viețuiește/ Pretutindeni. El are/ casa cea mai mare./ Oaspeții îi suntem cu toții./ Și aici. Și acolo.” (*Domiciliu*) Biografismul temperat, luciditatea severă și o anume poză jucată, un fel de histrionism specific, toate stau la temelia actului creator, căci, așa cum subliniază autorul, „Poetul e un artizan/ al cuvântului”, iar „Cuvântul e o muncă grea/ ca și statul în picioare,/ suportarea frigului/ iarna, a caniculei, vara, la piață etc./ Cine vrea poate să cumpere/ textele mele./ Cine are nevoie de ele./ Cine are nevoie de ele?” (*Artizan*)

Memoria, conjugată cu experimentul ludic și elementul livresc, amprentează viziunea poetică din volumul recent al lui Daniel Pișcu, poet reprezentativ al generației sale, cu o mare apetență pentru reabilitarea simplității discursului, în deplin acord cu o semantică de profunde subtilități. Din această perspectivă, iată cum se vede *Adevărul*: „Nu e nici noapte/ Nici zi./ Adevărul nu e nici zori/ Nici apus./ Adevărul e undeva la mijloc./ Cineva a spus-o înainte./ Numai că, acum, eu o spun/ Cu alte cuvinte.”

Oxana GHERMAN

O *summa* poetică



Antologia Irinei Nechit, *Un om de succes și alte pierderi* (editura Prut Internațional, 2018), e o carte care marchează etapele evoluției artistice a poetei timp de aproape trei decenii. Textele sunt dispuse în ordine inversă, autoarea selectând pentru început poezii recente, iar spre final – texte scrise în trecut (până în anii '90). Volumul se construiește, astfel, ca o privire înapoi, către o existență ce s-a consumat în artă, un destin literar aflat în plină evoluție, dar care se autocertifică deja prin sinteză creativă. În cele câteva decenii de poezie, Irina Nechit își rafinează stilul, face uz de noi resurse de creație, însă își păstrează aproape intactă viziunea asupra artei literare. Poezia sa devine recognoscibilă prin felul în care reușește să convertească realul într-o rezervă inepuizabilă a imaginarului poetic.

Volumul „Un om de succes și alte pierderi” începe cu ciclul „Inedite” – poezii nepublicate în alte volume, care proiectează imaginea lumii ca rețea de relații fizice, iar existența ca un joc în comun, ca o horă imensă în apa mării („Cercul de apă”). Majoritatea textelor au ca axă o imagine memorabilă, luminoasă, o metaforă revelatorie, construită în interioritatea liricizantă a autoarei. Un exemplu concludent ar fi poezia „Zăpada”: „pe ulița albă/ fugea spre casă,/ fulgii roiau în jurul ei,/ îngerii o plesneau cu aripile,/ mama mea speriată/ își pleca fruntea/ își strângea haina la piept,/ un lanț de urme se întindea/ de la biserică/ până la tălpile ei mici”. Imaginea relevă legătura între spiritul curat al unei copile cu reperele materiale ale credinței; copila

și biserica, legate de un „lanț de urme”, sunt două simboluri ale castității ancorate într-un spațiu-timp de aceeași natură. Textul emană lumină prin vizual, dar și prin viziunea asupra esenței materne.

Poezia ce ancorează maternitatea în puritatea dureroasă a iernii este îngemănată de un text care se centrează pe imaginea tatălui. În miezul verii, tatăl se culcă pe apele Prutului: „tata inspiră din nou,/ plutind așa cuminte seamănă cu o cruce/ se gândește că are în pod niște scânduri,/ dar nici prin cap nu-i trece că noi/ îl vom duce departe și-i vom lua sicriu din magazin/ și Prutul nu va trece pe lângă mormântul lui,/ la următoarea cotitură îl văd pescarii/ un mort! strigă sărind în apă,/ dar el ridică un braț”. Râul, simbol al temporalității, poartă trupul tatălui către alte spații, îl poziționează în diverse moduri asociate vieții și morții. O altă imagine fulgurantă a tatălui pe care îl răpește timpul și care apare în vis, o formează textul generic „Un om de succes”. Legătura cu părinții este un motiv la care autoarea revine mereu.

Poezia din primele pagini ale antologiei reproduce peisaje rustice, în care eul liric își re trăiește copilăria între cei doi părinți, într-un ritm lent, reușind să revadă toate detaliile semnificative. Textele poetice comprimă existența, vârstele umane se consumă de la vers la vers, încheindu-se cu secvențe ce metaforizează trecerea în neant. În texte ca „Drumul sângelui”, „Evantaiul cărților de joc”, personajul re trăiește imaginar sau în vis momente alături de părinți, bunei, se re trăiește pe sine la vârsta inocenței, apoi în ipostază de părinte, raportându-se mereu la propriii copii sau la copiii lumii. Textele narativ-descriptive formează tablouri dinamice, cu oameni în mișcare, creând o poezie preponderent vizuală, dinamică, a existenței.

Ciclul „Inedite” e urmat de poeme selectate din volumele sale anterioare: „Copilul din mașina galbenă” (Editura Cartier, Chișinău, 2010), „Gheara” (Editura Vinea, București, 2003), „Un fel de liniște” (Editura Vinea, București, 2006), „Un viitor oboist” (Editura Augusta, Timișoara, 1998), „Cartea rece” (Editura Cartier, 1996), „Șarpele mă recunoaște” (Editura Hyperion, 1992).

În compartimentul „Copilul din mașina galbenă” (2010) descoperim o poezie a atmosferei. Textele reactualizează farmecul unui moment, sunt niște poezii-miraj („fulgii roiesc în lumina suspendată a farurilor/ ninge liniștit peste câmpia cu iepuri adormiți”). Eul liric își oferă posibilitatea unei

autoterapii, transcende liniștea prin acte de duioșie îndreptate către sine: „Ca pe un copil o să-mi mângâi capul,/ o să-l legăn până se oprește vântul” („O să uide vântul...”). Lumea este privită din mersul trenului („nici Dumnezeu nu poate opri acceleratul aici”), ca șir neîntrerupt de fapte nerealizate, de lucruri neatinse, de realități autonome în care persoana care le privește nu se va implica niciodată („Călătorie”).

Cea mai frumoasă formă de libertate este, în definiția lirică a Irinei Nechit, iubirea („Aleg norii cei mai leneși”) de care îți poți permite chiar să te dezici de bună voie, ca de propria necesitate de durere senzuală („Pălmuită dar mereu calmă”). Iubitul este un furnizor de stări, care aduce în spațiul intim al femeii fragmente triste, noroioase, ghimpoase din realitatea exterioară, întinând suprafețe de care ea tinde să se mângâie („Un apartament deasupra copacilor”). El este și un magician ce tinde să o fărmece („Nici un plan”). Femeia primește ființa lui în totalitate: și ceea ce satisface, dar și ceea ce rănește: „nu țin minte când începuse capul tău să mă doară și pe mine” („Coronița”). Iubirea este o modalitate suportabilă de a accede în moarte, de a trece pragul ei fără spaimă, cu siguranța conservării materiei în circuitul formelor naturii („După dispariție nu dispar”).

În spațiul intim își face loc uneori și socio-politicul, agresând potențialul confort casnic: „rusia trimite peste noi o armată de nouri/ afară ninge cu fulgi europeni/ viscoli-v-ar în cabinete, dragi președinți/ viscoli-v-ar în dormitoare și bucătării/ simt cum gazul se apropie de blocul nostru/ urcă prin țevă la etajul opt/ știți cât de convingător e limbajul diplomatic/ al unui ceainic bolborosind pe aragaz” („Flori de metan”). Lipsurile materiale afectează minimumul necesar pentru subzistență fizică. Politicul este o formă de violentare a liniștii, de curmare a ritmicității existențiale. Confortul în intimitatea spațiului citadin este periclitat de deciziile politice.

Poeziile din compartimentul „Un fel de liniște” (2006) formează rețele de imagini simbolice ce contrapun prezentul unor momente ale trecutului, fără a exprima regrete, pur contemplativ. Liniștea provine din ritmul estompat, aproape insesizabil, al vieții satului. Satul este un spațiu de acces în alte dimensiuni temporale, ale căror amprente materiale le prezervă. Textele acumulează idei și elemente vizuale care induc într-o transă de acalmie, dar și secvențe ce dezamorsează sau agresează starea de liniște creată de fundalul afectiv al fiecărui

text: „Mâna mea dreaptă răscolea jarul din sobă/ mâna stângă luneca pe podea/ adunând schelete de șoareci” („Caietul cu foi arse”). În lirica Irinei Nechit, durerea, întunericul sunt o permanență. Poezii ca „Femei adânci” concentrează cantități imense de suferință din anturaj, fiecare imagine e ca o palmă șfichiuitoare, ca un ac ce pătrunde conștiința cititorului. Moartea se plasează între sublim și oribil („Vin roșu”), este un vid accesibil prin fenomenele naturii, prin viață. Juxtapunerea sintactică devine o posibilitate ritmică cu efecte domoale pentru alinierea unor imagini șocante, care ar trebui să isterizeze, care inspiră oroare („Lampa de masă”, „Culoarea adevărului”). Lumina este acoperită de întuneric, viața stă la umbra morții, iar toate aceste procese ale degradării au impact asupra ființei poetice.

Metamorfoza personajului feminin e reflectată în poezia „Elegie pentru chipul meu”, în care exteriorul șterge particularitățile individuale ale eului, lăsându-l de nerecunoscut: „Eram alcătuită din linii blânde/ însă cineva le-a șters atât de repede/ că nici n-am apucat să scot o vorbă/ să bat cu pumnul în masă/ ori să țin ca din gură de șarpe.../ ...ochii mei mă întreabă îngroziți/ unde-i alunița de pe obraz/ și unde-s cele două priviri cu miez auriu.../...Nu mă mai recunosc”. Eul poetic are o identitate vulnerabilă, maleabilă, care ia ușor contururile lumii. Realitatea, cu bune și cu rele, are acces direct în interior, aducând prin elementele ei penetrante stări răvășitoare („priveliștea îmi circulă prin sânge ca morfina”). Fizicul e amenințat de toate posibilitățile de moarte prematură, frica de moarte, de frig, fiind stări obsedante („Gâtul meu parfumat”, „Duminică”).

În compartimentul „Gheara” (2003), are loc un proces de personificare a sentimentelor, stările devin ființe ce se adăpostesc pe lângă personajul liric, așa cum face Copilul fricii („Legat la ochi”), faptele liricizate se deschid în mistic și oniric. Autoarea surprinde imagini ingenuie în care realitatea se oglindește în ea însăși într-un mod neașteptat, cele mai fascinante fiind cele selenice: „Luna pe lacul pantofilor” („El în cer”), „În vasul de lut/ plutea luna plină” („Cântec de leagăn”), „Muntele agățat de gheara lunii/ se îmbracă încet/ în verde” („Carne de trandafir”). Luna este un motiv flotant, imaginea ei modifică formele și conținutul anturajului. Lumina selenară e o feerie mistică, miraculoasă, care învăluie realitatea, potențând metamorfoza poetică, renașterea ei în imaginar. Însăși femeia este

o ființă care se scaldă în lumina lunii, o lumină a contemplării tanatice („Gheara”). Eul nu aparține trupului, el profită de o libertate pe care oamenii nu o sesizează, părăsește materia și planează în ideal („A doua mea umbră”). Memoria este un spațiu care păstrează forme din exterior („Mâna de ceară”) în materie, iar gândirea comprimă întregi existențe potențiale.

Compartimentul „Un viitor obosit” (1998) presupune o încercare de redefinire a stărilor negative, a stărilor care răvășesc ființa – umilința, tristețea, tensiunea, încordarea nervoasă, incertitudinea („Umlința e o palmă”, „Haina de sărbătoare a tristeții”, „Zvon de nervi”), dar și de reproducere a unei imagini a sinelui căzut în albia acestor stări („Sunt vulturul și prada lui”, „sunt ca o fiară/ pe care numai suferința o îmblânzește”). Eul se oglindește în alteritate, în „tu-ul” pe care încearcă să-l prindă în contururi clare: „Lumina se clatină în tine/ ca vinul auriu în amforă/ ți-arată drumul spre inima luminii” („Te-am fi mințit atât de frumos”). Imaginea eului depinde de omniprezența lunii: „luna va tremura/ privind-și ridurile în pahare”, „să caște luna de lene/ și nimeni să n-o audă.” („Va rămâne vântul”, „Piatra-lunii”, „Obrazul lui Dumnezeu”). Memoria devine o materie care umple ființa poetică („Alcătuia din tot ce nu am puterea să uit”). Imaginile unui sfârșit al lumii se schițează în contururile începutului, ale miturilor biblice despre geneză. Stările nu sunt produse în interior, ci înafara ființei, ele există independent, atacă divinitatea și se apropie de sufletul omului: Tristețea –/ și-a înfipt ghearele în obrazul lui Dumnezeu/ săpând gropi pentru îngeri”.

„Cartea rece” (1996) formează o lume poetică suprarealistă, spațiul creației e o „casă intoxicată”, a dezagregării materiei, a bolii și descompunerii, lumea este percepută „ca o nesfârșită alunecare de teren”. Concretul cunoaște noi posibilități de abstractizare. Viziunile suprarealiste restructurează conținutul lumii. În textul „Ziduri concentrice” sonoritatea devine captivă materiei, iar scrisul este perceput ca materializare a ideii („Ceva din care să bem”). Textele ce formează „Cartea rece” impresionează prin simbioza unor imagini eclatante: „Cum e să cânti într-un arbore înzăpezit?”, „Dacă mugurii plesnesc astăzi/ nu vor scăpa/ de scânteierea gerului”, „Plimbarea matinală a câinilor/ lătratul lor sub ferestrele încă neluminate”. Imaginile sinestezice sunt rezultatul unor perspective revelatorii.

Compartimentul care încheie volumul, „Șarpele mă recunoaște” (1992), include texte care diferă de tot cuprinsul cărții. E o poezie în care se face uz de rimă, de versificația simetrică de factură modernistă, în care ideile iau forme metaforice, abstracte, sau se accentuează într-un fin retorism metafizic. Eul poetic experimentează stări inaccesibile umanului, prin imaginar, vocea sa se transferă în sfera divinului, a infinitului („Starea de imensitate”, „Sentimentul de măr”), a liniștii în mijlocul căreia devine clară propria esență („ne vom opri în mijlocul liniștii/ ca într-un templu zidit din stele”). Stările sunt asociate unor lucruri, cum, de exemplu, tristețea e o rochie de seară („În rochie de seară plec/ la capătul lumii,/ doar cucuvele mă petrec/ prinse în cercul lunii.”). Natura e un furnizor de motive ce potențează construcția lirică, poezia fiind o ispită irezistibilă de natură demonică („Șarpele mă recunoaște”), ce trimite la mitul paradisului biblic.

Modalitatea de creație a Irinei Nechit este jocul imaginar, cel prin care se construiește o realitate fascinantă, dar și înspăimântătoare, o lume în care realul și fabulosul, oniricul, cosmicul și terestrul nu se mai disting, ci cresc unul din celălalt. Lumea interioară a eului poetic este transpusă în expresii ce-i conferă nuanțe mult mai îndrăznețe. Irina Nechit creează o poezie a fabulosului, aduce imagini de basm în spațiul liric, versiuni ale unor târâmurii imaginare, horror, apocaliptice, prezentate în dimensiuni și culori oripilante. Autoarea creează o poezie a suferinței, a durerii împărtășite, reverberațiile căreia se proiectează în lume, modificându-i esența.

Antologia „Un om de succes și alte pierderi” este o *summa* poetică a Irinei Nechit, dar și o retrospectivă existențială: din a doua jumătate de viață se privește spre trecut, către prima jumătate, se revizitează spații în care persistă mirajul altor ani, al altor ipostaze existențiale. Rezonând versului „mi-am sărbătorit toate aniversările într-o singură zi”, cartea Irinei Nechit cuprinde între coperte poezia mai multor vârste, concentrând o existență transpusă în artă.

Andrei VORNICU

Drumul spre neutralitarism începe cu un tușit



Degeaba Ministrul Culturii e al doilea om în imperiu dacă fiica lui își cascadează gura și declară cu senină „impertinență” că Împăratul tușește la Parada Sănătății. Forțele de ordine îi iau pe sus și-i bagă la izolare într-o cameră de nu se știe unde. Fetița (Silvana Negruțiu), luată la rost de părinți (Viorel Cojanu și Mihaela Rădescu), își susține cauza cu înverșunare și nicicum nu acceptă că doar i s-ar fi părut că l-a auzit pe Împărat tușind, când acesta mai că nu-și scuipa plămânii. În împărăția lor nimeni nu e bolnav, cu atât mai puțin Împăratul. Iar dacă Împăratul s-ar îmbolnăvi, ar rezulta în mod fatal că toți ceilalți cetățeni de rând ar fi cât se poate de vulnerabili, de muritori și de insignifianți, și s-ar alege praful de societatea lor ideală.

Spectacolul montat de Leta Popescu la Centrul de Teatru Educațional Replika din București ne prezintă o distopie îmbrăcată în basm tragi-comic care, pe măsură ce se desfășoară, vedește tot mai multe puncte comune cu realitatea noastră. Piesa Mariei Manolescu Borșa frapează (și încântă, totodată), prin seriozitatea disimulată și, paradoxal, prin caracterul jucăuș prin care ne comunică mesaje serioase, frecvent alarmante, care fac parte din cotidianul nostru ieșit complet – de ceva timp – din comun. Montarea e în deplin acord cu vremurile bizare pe care le trăim: deși se joacă în sala de teatru, publicul e absent, iar spectacolul e filmat cu două camere, la care se adaugă, alternativ, filmări anterioare care vin în completarea acțiunii cu un mic contrapunct vizual.

Dacă restricțiile din ultima jumătate de an au dat peste cap programul repertorial obișnuit, au blocat reprezentații, au îngreunat repetiții și au forțat proiecte să fie regândite, *Încuiați* funcționează ca un teatru-film în care regăsim actorii, scena și scaunele, dar imaginile ne sunt dirijate de echipă, privirea se supune unghiurilor alese de operatorii de imagine și ecranul prin care percepem performance-ul devine în același timp un medium și un filtru, la fel cum mare parte din realitatea pe care o percepem e intermediată de electricitate, pixeli și tehnologie. Și, tot în spiritul realității din ce în ce mai hiper/supra/ireale cu care ne acomodăm de la o zi la alta, cu mai mult sau mai puțin succes, *Încuiați* e un produs artistic scos din convențiile realismului sau ale naturalismului. Spectacolul-film operează într-un registru ușor burlesc, caricatural, începând cu vestimentația personajelor și machiajul strident și continuând cu jocul în tușe groase, exagerate prin stilizare. Dacă maniera nu ar fi fost pe deplin asumată ca opțiune estetică, ar fi deranjat, însă în varianta propusă de Leta Popescu, funcționează bine, fiind în armonie cu dinamica textului.

Esență tare în interval mic

Încuiați oferă în mai puțin de o oră mai mult conținut decât multe spectacole de două ori mai lungi, comprimând într-un interval scurt o paletă largă de idei, dileme, interogații și posibile soluții, obligând publicul, pentru a se edifica pe cât posibil, să vizioneze producția de cel puțin două ori. Mijloacele și resursele minimaliste cu care e realizat spectacolul-film se răsfrâng și asupra dimensiunii scenei: cele trei personaje sunt înghesuite într-un spațiu demarcat, claustrofobic, care va transmite fiori pe șira spinării multor (tele)spectatori care și-au petrecut cele două luni de izolare din primăvară la bloc, între patru pereți, în spații înguste sau în garsoniere.

La fel ca în povestirea lui Andersen, e nevoie de ingenuitatea și luciditatea copilăriei pentru a recunoaște și a da glas unui adevăr flagrant a cărui evidență a fost inhibată adulților de teamă, conformism, spirit gregar ș.a.m.d. Orice acceptare a unei fisuri în temelia presupus intangibilă a imperiului atrage dubii firești față de caracterul său sacru (în sens cât se poate de profan), iar cei care susțin astfel de impietăți sunt lichidați în regim de urgență, fie ei Miniștri ai Culturii. Infantilismul copilei servește aici ca o circumstanță atenuantă la fel cum presupusa nebunie a bufonilor lui Shakespeare îi exonerează de caracterul lor subversiv. În același timp, fetei nu-i lipsește deloc profunzimea și nici viziunea. Înțelege tot ce se întâmplă cu o

luciditate deconcertantă și găsește soluții la tot pasul. Rolul e la rândul său pe măsură, oferindu-i Silvanei Negruțiu (cunoscută și de pe scena Teatrului Bulandra, unde joacă în numeroase spectacole) un prilej savuros de a crea un rol de compoziție pe care îl stăpânește cu fermitate. În mod evident și explicit, pentru fetița lumea adulților e viciată și plină de hibe, ipocrită prin excelență și duplicitară. Copila e de acord cu părinții ei că e nevoie de distrugere pentru a se crea ceva nou, iar criza pe care o traversează imperiul în acel moment reprezintă chiar momentul ideal pentru a se înlocui o societate muribundă cu una nouă, dinamică, bazată pe principii sănătoase și adevărate, nu pe un sistem de egalitate simulat. Ideile sunt bune în ansamblu, însă modul discutabil de a le implementa și maniera autoritară pe care le propune fata frizează dictatura (sau „neutralitarismul“, ca să folosesc termenul ei). Sunt și copiii contaminați de derapajele ideologice ale părinților sau se dovedesc, în cele din urmă, niște extensii mai tinere ale acestora? Se pot dezice total de cei care au încercat să îi modeleze și pot da naștere unei societăți noi, eliberate de vechile tare? Sunt întrebări pe care spectacolul-film le formulează și le lasă în suspensie. Ne oferă, în schimb, certitudinea că singurul fenomen constant, concret și inevitabil e schimbarea, fie că vorbim de variațiuni pe același fond sau de o mutație structurală completă a lumii așa cum o știm.

Încuiați e felul în care mi-am reprezentat, ca în vis, molimile care ne bântuie azi. Realitate încuiată în distopie, basm încuiat în realitate, ritual de inițiere încuiat într-o farsă despre o familie care se luptă cu propria ei natură. Și cultură”, a declarat Maria Manolescu Borșa, autoarea textului. Eu aș adăuga: farsă încuiată într-un spectacol în care cei încuiați suntem noi, privitorii, fiecare în propriul sistem de gândire deseori rigid, deseori autodistructiv.

Încuiați ne provoacă să gândim modalități de adaptare la situații-limită și reușește să o facă, la fel cum reușește să demonstreze că teatrul – și artele spectacolului, în general – izbutesc să se adapteze noului context, făcând apel la tehnologie și la tipuri noi de sensibilități ale spectatorilor. Chiar dacă teatrul încetează, cel puțin provizoriu, să fie în felul în care îl știam, pariul continuității și al reinventării e câștigat.

Din distribuție fac parte actorii Mihaela Rădescu, Viorel Cojanu, Silvana Negruțiu și Maria Cioclov. Textul a fost scris de Maria Manolescu Borșa, regia a fost semnată de Leta Popescu, scenografia a fost realizată de Gabi Albu, sound design-ul îi aparține lui Andrei Raicu, lighting design-ul a fost asigurat

de Radu Apostol, filmarea a fost făcută de Andreea Lăcătuș, Leta Popescu și Radu Apostol, montajul a fost realizat de Andreea Lăcătuș, machiajul a fost realizat de Karina Dumitru, iar fotografiile au fost făcute de Isidor Popescu și Ioana Ofelia. Pentru reprezentații ulterioare, informații suplimentare și alte spectacole, vizitați pagina de Facebook a Centrului de Teatru Educațional Replika: www.facebook.com/CentruldeTeatruEducatinal.

* *Încuiați*, la Centrul Replika

Eugen COJOCARU

Paracliserul aduce lumină și la Petroșani...



O premieră inedită și îndrăzneță (18 iulie 2020) la Teatrul Dramatic „I. D. Sârbu” din orașul minier cu o frumoasă tradiție de peste 70 de ani în grațiile Thaliei! Piesa lui Marin Sorescu (publicată în 1970) e a doua în trilogia *Setea muntelui de sare Iona* (1968) și ultima: *Matca* (1974). Trebuia să fie în „aer liber”, la Amfiteatrul din zona Brădet, unde ar fi avut un impact mult mai puternic cu „Biserica” soresciană „tronând” singuratică în mijlocul pădurii! Una din ingenioasele idei ale regizorului Radu Tudosie, actor aici, dar și proaspăt absolvent (2019) de regie la Institutul de Teatru din Cluj. Confirmarea și a talentului său regizoral vine cu

prima montare pe o mare scenă (fidel Petroșaniului): *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare e propusă la Premiile UNITER pentru debut.

Paracliserul e o dramă în trei tablouri și nu are în comun cu celelalte vreo tematică sau personaje, liantul fiind marile etape ale omului. Însuși autorul definește acest stil simbolist în subtitlul volumului de copii (1966) *Unde fugim de-acasă? - Aproape teatru, aproape poeme, aproape povești*. Subiectul e tragedia artistului, considerându-se, în modestia sa, doar „aprinzător de lumânări / lumină” care nu lasă posterității decât „vorbe pe pereți.” Sorescu „intră” și în actual cu *Există nervi*, în istoric: *A treia țeapă* și *Răceala* sau comedii ca *Vărul Shakespeare*, pline de ironie cathartică:

Piesa e într-o lungă tradiție romantic-simbolistă a unui Ibsen (Peer Gynt) sau Maeterlinck – interesant că motivația juriului Premiului Nobel la Literatură al belgianului se potrivește perfect și lui Sorescu: „drept apreciere pentru multilateralele sale activități literare și îndeosebi pentru operele de dramaturgie, care se disting prin bogăția imaginației și fantezia poetică.” Dacă s-ar acorda Nobelul pe merit, și nu pe relații și interese geo-politice, ar fi trebuit să-l ia și olteanul nostru, la fel ca marele nostru dramaturg, *Nenea Iancu*, care a „pierdut” pe locul 2. În fața unui „von Poet” neamț, pe care nici (atât de insignifiant el!) profesorii de germană din țara sa nu-l știu!

Așadar, 65 de minute de simbolism de tip clasic-romantic, ca o decodare și radiografiere a (non)umanității actuale, la fel de valabile ca în anul apariției - îndrăznesc să afirm că, acum, e mult mai rău. Regizorul cu actorul său au avut și ei curajul să se „ia de piept” cu niște titani ante-mergători: *paracliseri* au fost și George Constantin, Marcel Iureș sau Damian Crășmaru în regia lui Felix Alexa (1997)! Le-a reușit „înfruntarea”? Să vedem...

În primul rând, observăm câteva „schimbări” importante, la Radu Tudosie, față de textul original, unde mai e un paznic, un cor care intervine și cu voci distincte, Sorescu „cere” să fie schele în jurul Catedralei, iar eroul să și lucreze, dar mai ales îl vrea tânăr, apoi matur și bătrân... Tânărul regizor, pragmatic, concentrează textul, extirpează ce nu e neapărat necesar mesajului ideo-dramatic și reușește o incitantă „propunere” pe care spectatorul trebuie să o urmărească cu „sufletul la gură”.

Avem, deci, *Biserica*... Scenografia susține cu excelență spectacolul prin chiar *Lucrarea de Diplomă* a Vilhelminei Kuron Bekesi la Masteratul de Arte Vizuale de la institutul clujean și constituie o adevărată operă de artă... textilă! Deoarece *Turnul* și „*Aripile*” (la început nu știm, fiind doar „ceva” ca un catarg de lemn lângă turn, de care atârnă o „pânză”) sunt din acest gingaș material, ce redă sugestiv „perisabilitatea” constructelor umane. Albul interiorului *Catedralei* dă impresia unor basoreliefuri proaspete și reprezintă, cum cere autorul, *Cele patru anotimpuri* ale lui Brueghel cel Bătrân, deja, abia vizibile / gata „uzate”.

Rolul principal îl catapultează pe Daniel Cergă în „cercul strâmt” al interpreților de „cursă lungă & anvergură” și se pare că regizorul a avut intuiția sa... Fidel principiului dinamizării piesei prin simplificare, Radu Tudosie lasă un singur personaj, iar vocile celorlalte se „transformă” în „conștiința & îndoilelie” celui care aduce / aprinde lumânările (lumina) în Biserică / Lume. E alter-ego-ul oricărui creator uman adevărat. Începe stând pe o scară de zidar (10minute!), ascultându-și gândurile (și noi cu el): *Oare mai e, Doamne, speranță?* E dificil să susții un monolog (înregistrat) doar cu mimica atâta timp: actorul reușește câștigând de la început, prin credibilitatea și autenticitatea trăirilor, publicul de partea sa. Coboară și aruncă scara – adică: lasă „teoria” și treci la „treabă”, chiar dacă *omul e sub vremuri!* Aprinde lumânările la doi spectatori... Dezamăgit, constată: *Catedrala e nouă, constructorii au plecat mai departe, dar nu mai fac biserici! Nu vine nimeni în biserică! Lume cu fundu-n sus* (Eminescu), deoarece *Dumnezeu a murit!* Însă Nietzsche cu a sa remarcă, nu...

Iată încă o piese dinainte de 1990, care dovedește câte opere și autori îndrăzneți erau în epoca *aia* mult hulită a statului totalitar! Și universală: nu s-a schimbat nimic din 1970 – doar că, acum, așa e în toată lumea! *Cine mă ajută să trag la galere prin oceanul ăsta de fum?!*, strigă spre public / lume. Ca de atâtea ori, nimeni : autorul / „luminatorul” e *Singur printre poeți*, cum afirmă Sorescu, profetic, cu primul său volum (1964). Bineînțeles, vine și *Lupta* (lui Iacob) cu *Îngerul* – oare e... Îngerul?! Îvinge și asistăm la un emoționant moment scenografic-dramatic: „catargele” încep să se ridice la stânga și dreapta bisericii, luând, astfel, cu *Turnul* în mijloc, forma unei *Biserici-Icar*, dorind să învingă *ternitatea*

care trage totul în jos! Urmează o „mostră” din lupta noastră veșnică dintre viață și moarte, dintre umilința față de Dumnezeu și revoltă, dintre siguranță și deznădejde, încredere și debusolare, încercând să înțeleagă lumea ieșită din „matcă”...

Excelentele fectele vizuale (*video & sound design Noiseloop Studio*), o adevărată feerie cromatică, și coloana sonoră potențează și împlinesc subtil fiecare gest și acțiune. Vede o funie atârând, o desface: o spânzurătoare, dar nu... Menirea sa e cea sisific-camusiană: să lupte! Urcă din nou pe scară, cere să meargă în pământ, dar prin efecete vizuale se „înălță”. Jumătatea de jos a scenei, în roșu aprins (pământul arde!), coboară, cerul înstelat cuprinde toată scena, ca și cum el s-ar înălța – ingenios. *Lumea morală din mine* (I. Kant) / a oamenilor arde... Tot așteptând să fie mai bine între oameni, simte cum începe să plutească și să urce... *Că nu mai e nimeni mai sus ca mine. Iar eu plutesc, Doamne, pe nori, ca Ilie. Autorul-Paracliser* a ajuns la ultima etapă de pe pământ și nu i-a mai rămas decât un „muc de lumânare”. Ajunge în cer, întreaga scenă fiind bolta înstelată, inclusiv turnul și „aripile”. Eroul este omul căruia îi pasă de lume și ce se întâmplă cu ea! Cere să fie lăsat pe Pământ - cooiară și aruncă scara (iluzoria *Stairway to heaven* de Led Zepellin) pentru a rămâne printre oameni și se culcă, liniștit, acum, la baza *Turnului* – aha, deci Turnul Babel / Omenirea. La Sorescu își dă foc hainelor, aici cere

să rămână (ca ajutor) „în amintirea” oamenilor – consider mai bun finalul regizoral.

Actorul Daniel Cergă, inspirat ales (chiar arată ca un zidar-monah), pendulează între dorința de a schimba în bine lumea și pesimismul revoltei. Traviul e intens și imens, cu multe schimbări bruște de stări sufletești, subtile emoții, pe care le stăpânește bine încă de la premieră. Mai sunt unele inadvertențe între mimica perfectă de-a lungul întregului spectacol și vocea care „spune”, uneori, altceva, dar se va „rezolva” după câteva spectacole. El demonstrează, cu prisosință, că e pe drumul cel bun spre marii interpreți ai acestui rol...

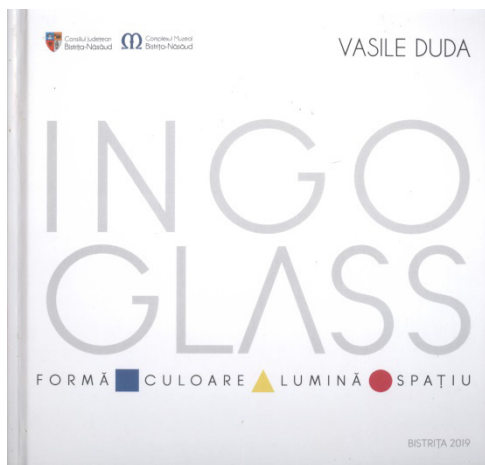
Regizorul Radu Tudosie confirmă cu acest nou spectacol, că numirea la *Premiile UNITER* nu e o „întâmplare”: el știe să se „joace de-a clasicii”, actualizând mesajul și dinamizând acțiunea pentru a le face accesibile unei mai mari „palette” de spectatori și, în același timp, nu renunță la calitatea spectacolului, mulțumind, în acest fel, și critica sau publicul mai exigent.

Iată o nouă reușită a *Teatrului Dramatic „I. D. Sârbu”* din Petroșani, unde e, sub conducerea directorului Cosmin Rădescu, o armonie colectivă în eferescență emulație creatoare, confirmând intrarea într-o etapă (numai să fie lăsați în pace de politic!) de stimulatorie succese.



Maria ZINTZ

Vasile Duda, *Formă, culoare, lumină, spațiu: Ingo Glass**



De remarcă, la prima vedere, sunt calitățile de excepție tipografice: hârtie, ilustrație, coperta (admirabilă), dar și grafic-designul albumului. Un studiu profund, complex al creației marelui sculptor Ingo Glass, datorat istoricului de artă din Bistrița, Vasile Duda, care nu a ezitat să cerceteze o amplă operă, cuprinsă într-o teză de doctorat susținută în 2019, în cadrul Universității de Vest din Timișoara, sub îndrumarea prof. univ. dr. Aurel Chiriac.

După *Cuvântul artistului* de Ingo Glass, ce își prezintă creația foarte sintetic, clar, ca o profesiune de credință, și *Prefața* istoricului de artă prof. univ. dr. Aurel Chiriac, care apreciază că studiul lui Vasile Duda, *Ingo Glass – Formă, culoare, lumină*, „este o lucrare solidă, prima dedicată lui Ingo Glass în România, care aduce informații noi atât în sfera biografiei artistului dar și cea a biografiei operei, informații dublate de un nivel al interpretării așezat și scrisă într-un stil limpede și atrăgător”, studiul începe cu *Argument iconografic*. Urmează Capitolul al II-lea, intitulat *Contextualități între centru și periferie*, Capitolul al III-lea *Artistul Ingo Glass* cu două subcapitole: 1) *Viața artistului* și 2) *Analiza operei plastice*. Capitolul al IV-lea, *Sinteza operei plastice*, are și el două subcapitole: 1) *Sculptura de for public* și 2) *Formă, culoare, lumină, spațiu*. Ultimele două capitole sunt *Utopia internă a stilului și logica interpretării plastice* și *Interviu cu Ingo Glass la 75 de ani*. La sfârșit consemnarea unei *Bibliografii* deosebit de ample încheie albumul.

În *Argument istoriografic*, Vasile Duda atrage atenția că activitatea plastică a artistului Ingo Glass

este puțin cunoscută în raport cu importanța operei sale. Autorul urmărește materialele apărute în legătură cu opera lui Ingo Glass, de asemenea, evenimentele expoziționale majore, înălțarea monumentelor în spațiul european: „Revenirea în țară cu o serie de expoziții a artistului Ingo Glass, după decembrie 1989, a resuscitat interesul pentru arta geometrică și în mod particular pentru arta concretă. Expozițiile itinerante prin țară în anul 2003, la Fundația Triade din Timișoara, Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, Muzeul Național de Artă din Cluj-Napoca, Muzeul Național Brukenthal din Sibiu, Galeria Forma din Deva și Muzeul Național de Artă Contemporană din București au adus lucrările artistului Ingo Glass în atenția publicului românesc. Practic ceea ce artistul susținuse la München, Erfurt, Chelm, Okuninka, Rouen, Vaterstetten, Washington, Ulm, Uehlfeld, Gmunden, Budapesta, Montbéliard, Canberra etc. a ajuns și în orașele din România. Principiile artei sale sintetizate prin arta concretă și enunțate la Muzeul de Artă Concretă din Ingolstadt (Germania) și la Muzeul de Artă Mondriaanhuys din Amersfoort (Olanda) ori susținute prin numeroase participări în simpozioane internaționale de artă constructivistă și concretă au fost aduse și în fața publicului românesc. La revenirea în țară s-a bucurat de sprijinul unor critici și istorici de artă reprezentativi precum: Dan Hăulică, Ileana Pintilie, Mihai Oroveanu, Ioan Oprea, Sorina Jecza, Pavel Sușară, Mihai Tolcea, Aurel Chiriac, Răzvan Theodorescu ș.a.m.d. În ciuda acestei activități apreciate în mediul de specialitate, artistul nu a beneficiat de texte de referință scrise în limba română, care să-i promoveze mai activ lucrările. Textele în limba germană, engleză, olandeză, italiană, poloneză și maghiară, care au însoțit expozițiile din străinătate sunt necunoscute publicului românesc”.

În capitolul al II-lea, *Contextualități între centru și periferie*, în subcapitolul *Contextualități plastice din arta contemporană a secolului XX*, Vasile Duda prezintă și analizează apariția și dezvoltarea unor noi curente artistice în secolul XX: „Apariția și dezvoltarea unui limbaj plastic de „semnătură interioară” într-o formă abstractizată care să exprime sentimentele și ideile, uneori chiar și nerostite, ale individului, apare ca fiind extrem de firească. Dar, pe cât de normală apare la distanță de un secol apariția picturii abstracte, pe atât de artificială a fost percepută această tendință în momentul coagulării sale. Un argument pentru nevoia unei asemenea apariții ar fi modul în care se fac cunoscute aceste tendințe. Îi numește pe Wassily Kandinski, Mondrian, frații Naum Gábo cu „Manifestul realist al noii realități”, interpretat ulterior ca „Manifest al constructivismului”.

În continuare sunt punctate momente ale evoluției artei în Europa, cu precizări în legătură cu avangarda, cu arta abstractă, accentul fiind pus pe teoriile constructivismului. „În urma unei expoziții realizate la Berlin de către Wassily Kandinsky, remarcat deja după 1912, Walter Gropius îl invită să preia un curs în cadrul școlii și să dețină chiar o funcție în conducerea Bauhausului. Astfel, Kandinsky trebuie să-și armonizeze teoriile cromatice expuse în sprijinul artei abstracte, cu funcționalismul german. Din nevoia de a clarifica și de a stabili o fuziune estetică între funcție și formă, s-a căutat identificarea asocierii fericite dintre formele geometrice elementare, cu cromatica culorilor primare. Purismul geometric constructivist și cromatica purismului din neoplasticismul olandez, par să fuzioneze în experimentul german. Această dezbatere a fost atinsă parțial de ideile exprimate încă din 1911 de Kandinsky în „Spiritualul în artă” prin asocierea galbenului cu formele ascuțite și a albastrului cu formele rotunjite. Perfecționarea și generalizarea acestor asocieri s-a făcut prin aplicarea unui chestionar studenților școlii prin care se cerea asocierea celor trei culori primare cu formele triunghiului, pătratului și cercului. Rezultatele au fost asumate de întreaga grupare și au devenit după 1923 emblema Bauhaus. Astfel, triunghiul galben, cercul albastru și pătratul roșu deveneau formele de bază ale unor compoziții standardizate aplicate în proiectele Bauhaus. Johannes Itten a dezvoltat mai departe aceste teorii cromatice, iar principiile sale, dezvoltate din cele ale lui Kandinsky au devenit teoriile cromatice ale artei secolului XX și instrumentarul pedagogic al școlilor de artă contemporană”.



Arta abstractă s-a dezvoltat și în a doua jumătate a secolului al XX-lea, în țări din Europa,

în Statele unite. Autorul precizează că: „Un rol important în continuarea europeană a raționalismului abstract îl are la jumătatea secolului XX artistul elvețian Max Bill. Format la Bauhaus cu Gropius, Kandinsky, Klee, Schlemmer, Albers și Meyer, a devenit pasionat de formele geometriilor purificate, dar combinate în construcții care să transmită idei și sentimente. După interzicerea grupului Bauhaus în Germania, aderă la gruparea pariziană Abstraction-Creation, fiind activ în sfera creației. După al Doilea Război Mondial este rectorul Institutului de creație a formei din Ulm (Hochschule für Gestaltung), iar apoi profesor la Academia de Artă din Hamburg”. „În preajma anului 1954, prin activitatea desfășurată de Victor Vasarely, arta geometrică exprimă tot mai bine noțiunile mișcării prin iluzia optică. Vasarely reușește să remonteze acest interes printr-o serie de lucrări cinetice care relaționează în planuri concave și convexe pentru construirea unor iluzii simultane de depărtare sau apropiere a planurilor pictate în lucrare. Noua realitate artistică care nu imită natura, dar prin mecanismele sale oferă o alternativă coerentă, a fost definită prin *Manifestul Galben*, care aduce în 1955 în discuție noțiunea de „frumusețe artificială”. Sub aceste auspicii în 1960 se naște în Franța Grupul GRAV, format din Horacio Garcia-Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sabrino, Joel Stein și Jean-Pierre Yvarol. Opera de artă ca produs unic este înlocuită de un concept nou, numit „multiplu” care permite multiplicarea fără pierderea originalității”.

În subcapitolul *Contextualități din arta românească în secolul XX*, autorul prezintă succint modul cum „fenomenul avangardist românesc se deschide relativ rapid spre fenomenul european, iar fuziunea cu actualitățile epocii este surprinzător de dinamică. Încă în anul 1910 artistul Arthur Segal deschidea la București „prima expoziție de artă modernă din țară”. Vasile Duda pune în evidență rolul unor reviste de avangardă cum a fost *Contimporanul*, dar și *Integral*, *Punct*, *75MP* și al unor artiști ca Marcel Iancu, H. H. Maxy, Mattis Teutsch, Victor Brauner, Constantin Brâncuși. În 1924 a avut loc Expoziția internațională „organizată de nucleul revistei *Contimporanul*, la București, cu Hans Arp, Paul Clee, Kurt Schwitters, Victor Brauner, H. H. Maxy, Marcel Iancu, Constantin Brâncuși și alții. În sălile sindicatului Artelor Frumoase au ajuns la București peste 16 avangardiști europeni, alături de șapte expozanți din România. În această lume a schimbării, ideile constructiviste, futuriste și suprarealiste apar între preocupările unor personalități din domenii destul de diferite, Marcel Iancu, Ilarie Voronca, Sașa Pană ș. a. m. d., dar și Lucian Blaga, care încearcă

chiar o definire a constructiviștilor în 1925”. Războiul a curmat această stare efervescentă, iar instaurarea regimului comunist a înăbușit căutările creatoare.

După „dezghețul” din anul 1965, s-au deschis orizonturi noi și pentru artiștii plastici. Vasile Duda face o trecere în revistă, sprijinindu-se și pe o bibliografie în acest sens, a căutărilor înnoitoare. „În sculptură se începe procesul de recuperare al operei lui Constantin Brâncuși, iar alături de marele maestru revin în biblioteci și albume ale artei moderne cu Henry Moore, Jacques Lipchitz, Hans Arp, Alberto Giacometti ș.a.m.d. Descoperirea noului limbaj aduce în sculptură o nouă generație, așa cum au fost Gheorghe Anghel, Vasile Gorduz, Ion Irimescu, Mircea Spătaru, care conturează noi expresii ale corpului uman. În schimb, acum se fac cunoscuți artiști precum Paul Neagu și George Apostu care se dovedesc buni cunoscători ai artei brâncușiene. La Timișoara modernismul cu rădăcini în tradiția rurală a fost depășit la începutul anilor '70 prin coagularea unei înnoiri artistice inspirată din op art și cinetism, oferind o sincronizare cu grupurile neoconstructiviste active în Europa. Grupul *I.I.I.* (Ștefan Bertalan, Roman Cotoșman, Constantin Flondor), apoi *Sigma* (Ștefan Bertalan, Elisei Rusu, Lucan Codreanu, Ion Gaiță, Doru Tulcan, Constantin Flondor, Livius Ciocârlie), se atașează mai târziu grupurilor neoconstructiviste, dar au reușit să facă o surpriză frumoasă: evoluaseră la distanță de grupuri similare din Occident, iar experimentele lor livrești aduceau un aer proaspăt”. „După 1970, sculptura românească dominată de tehnicile mai accesibile revine ca o mare artă. Eliberată de constrângerile stricte ale ideologiei și redescoperind repertoriul formalist contemporan internațional, sculptura a pendulat permanent între tradiție și avangardă. Formelor arhaice promovate de George Apostu, Mihai Buculei sau Florin Codre li se opun și construcții mai elansate și mai aproape de avangarda industrială, precum cele ale lui Constantin Popovici și chiar Mircea Spătaru. Sculptura formelor purificate cu accente suprematiste apare la Napoleon Tiron și Ovidiu Maitec. În schimb, Ingo Glass, Bella Crișan, Constantin Lucaci se orientează spre structuri metalice mai aerate, cu mase suspendate, care îi apropie foarte mult de sculptura cinetică europeană”. „Arta geometrică se menține prin activitatea foștilor artiști Sigma, la care se adaugă în special execuțiile lui Ștefan Sevestre și Liviu Stoicoviciu, iar după 1989 s-a reușit chiar reluarea contactelor cu lumea occidentală. Expozițiile și simpozioanele organizate în ultimul deceniu al secolului XX și contactele cu reprezentanții reveniți din străinătate, oferă o energie nouă acestei orientări artistice abstracte. Simpozionul

Internațional de Artă Concretă de la Beratzhausen din 1995 și Simpozionul Internațional de Artă Concretă de la București din 1997 au așezat artiștii români în contextul unor participări internaționale, care au permis comparații și analize extrem de pozitive. Europa începe să fie înțeleasă la aceste simpozioane ca fiind un spațiu cultural al centrelor multiple sau cu centrul peste tot, iar periferia nicăieri, artiștii artei concrete românești se afirmă ca într-o unitate regăsită cu ceilalți participanți la asemenea expoziții. Impactul preponderent românesc al întâlnirilor de la Beratzhausen și al unității între artiștii români și artiștii din alte zece țări apare și în cuvântul organizatorilor „Konkrete Resulte”, din 1995. Pentru familiarizarea publicului românesc cu expresia „Artă concretă” textul care însoțește catalogul expoziției comune de la București cuprinde informații despre apariția și înțelesurile adânc umaniste ale artei care face elogiul inteligenței logice. Publicul românesc trebuie să parcurgă o nouă perioadă de acomodare în spațiul public cu astfel de manifestări artistice, dar efectele nu par la fel de bine primite precum sunt cele ale interpretărilor spiritualizate sau acomodate cu expresivități simbolice”.



În prima parte a capitolului a III-lea, *Ingo Glass*, autorul s-a oprit asupra *Vieții artistului*, începând cu primii ani, cu referiri la locul unde s-a născut, la părinții artistului. Ingo Glass s-a născut în nouă aprilie 1941, la Lugoj. Sunt trecute în revistă pregătirile sale pentru institutul de artă clujean cu

peripețiile inerente, ale studiilor de artă între 1961-1967 la Institutul de Artă „Ion Andreescu din Cluj, unde obține nota maximă la lucrarea de diplomă. Apoi este angajat la Muzeul de Artă din Galați, în grupul tinerilor artiști care au fondat și dezvoltat muzeul. Urmează perioada când a lucrat la București, asistent universitar la Universitatea de Arhitectură „Ion Mincu” în anul universitar 1972-1973, când a pregătit și o expoziție personală la Galeria Simeza. În 1976 a obținut postul de referent cultural la Casa de Cultură Germană „Friedrich Schiller”. Ingo Glass era tot mai convins că avea nevoie de libertate de exprimare. La Simpozionul Internațional „Constantin Brâncuși, organizat la București, l-a cunoscut pe Max Bill, fondatorul grupului de artă concretă, de care îl va lega o lungă prietenie. La sfârșitul anului 1978, Ingo Glass și familia sa au plecat definitiv în Germania, unde el s-a apropiat tot mai mult de grupul artiștilor implicați în direcțiile artei geometrice. Sunt menționate prietenii artistului cu creatori celebri din Europa. Succint, dar pertinent, sunt prezentate întâlnirile, activitatea creatoare a lui Ingo Glass în Germania. „Prin activitatea plastică desfășurată artistul a fost recunoscut în cadrul mediului de specialitate, dar și a instituțiilor reprezentative din statele în care s-a implicat activ. Președintele României îi acordă în anul 2004 Ordinul Meritul Cultural, în grad de ofițer, pentru realizarea unor opere artistice reprezentative, pentru contribuții aduse la promovarea trecutului istoric și a civilizației țării noastre pe plan internațional. În anul 2011 artistul primește în Ungaria Ordinul în grad de Cavaler al Crucii, iar în Germania îi este acordată Crucea de Merit a Republicii Federale Germane”.

În subcapitolul *Analiza operei plastice*, Vasile Duda prezintă cronologic opera sculpturală plastică a lui Ingo Glass, chiar de la primul portret din 1954, din primii ani ai formării sale. Portretul l-a preocupat în primii ani de creație. Notăm din anii adolescenței lucrarea *Pianistul*, care a obținut Premiul I la Bienala tinerilor artiști amatori (1958). Îi urmărește evoluția în timpul studiilor universitare, analizează lucrări, observând că tema portretului l-a preocupat constant pe artist. Îi prezintă și activitatea creatoare de după absolvire în anii petrecuți la Galați, observă apariția turnurilor în opera artistului după anul 1969, preocupat de structuri ce amintesc de arhitectura, de catedralele gotice. Vasile Duda punctează: „Constelațiile gotice sau catedralele din metal ale artistului, executate între 1970-1974, materializează preocupările constructiviste și linia extrem de modernă adoptată după principiile avangardei. Masa sculpturilor este diminuată în favoarea frumuseții spațiului gol, a imaterialului, care la rândul său

intră în dialogul formelor. Componentele verticale ale lucrărilor generează un ritm asimetric prin care artistul definește perimetrul lucrării. Este, pe undeva, o continuare a interpretărilor din primii ani de la Galați, prin seria cetăților”. „După 1974, asimetriile punctelor de sprijin sunt tot mai accentuate, iar distanțarea de arhitectură pentru autonomizarea spațiului sculptural este și mai evidentă. Cu două sau trei elemente verticalizate compozițiile punctează și în sens orizontal efectul de dilatare al spațiului. Structurile își pierd din materialitate, dar câștigă simbolic în perspectiva esențializării spațiale și a determinării unor transpuneri vizuale imaginative. Prin dimensiunile conturate fiecare lucrare din această perioadă revendică o monumentalitate, o transpunere în spațiu real, la o scară peste scara umană care să permită experimentarea reală a spațiului construit. În forma lucrărilor de mici dimensiuni, fiecare privitor este invitat să-și imagineze modul în care se populează spațiul gol, acel miez prezumtiv al lucrării, fără să-l poată experimenta direct. Fiecare lucrare se revendică ca o machetă pentru transpunerea reală”. După stabilirea la München, artistul aplică proiectele constelațiilor din România, dar trece treptat spre o fază a sculpturii - picturale. Folosește materiale specifice sculpturii, dar accentuează una dintre dimensiunile planului dominant, ca într-un relief. Practic din coala suport artistul decupează și proiectează prin detașare și translatare a treia dimensiune. În plus impactul cromatic al sculpturilor crește, poate și ca o nevoie de a sublinia contrastul cu spațialitatea bidimensională decupată în masa lucrării. Prin aceste metode sculptura devine o intersecție de planuri care relaționează pe baza a două constante: planul material și planul imaterial. Din perspectivă simbolică au fost numite o parte din ciclul acestor lucrări „Porți”, ca o trimitere spre legăturile stabilite între două lumi diferite. Sculptura acestei perioade pare o parafrază a principiului trecerii și a străpungerii, a marilor praguri. În locul relaționării cu un spațiu finit, circumscris unui perimetru, artistul experimentează relaționarea dintre închis - deschis, definit și nedefinit. „Din relaționările planurilor artistul a dezvoltat în anii '90 o serie a porților, a unor intersecții între materialitate și imaterialitate, între opac și perspectivă. Lucrările devin mai statice, mai simbolice, cu mai puține elemente compoziționale și în grupări mai exacte. Un prim experiment al *formeii în formă* sau al porții apare în 1981 la Mannheim, iar proiectul primește dimensiuni grandioase la Timișoara în 1992, iar într-o formă particularizată și la Monumentul DADA de la Moinești din 1996. Prin aceste lucrări artistul a analizat și a aplicat principiul

întrepătrunderii formelor pe care îl vedem compus ca prototip la lucrările duse în expoziția de la Palazzo S. Domenico a Muzeului Comunal din Taverna, arcul ogival și piramida fuzionează pentru identificarea formei perfecte în 1990, pentru identificarea unei formule artistice care să permită o repoziționare originală în cadrul artei contemporane”.



„Analiza stilistică a lucrărilor din perioada anilor 1990-1998 permite identificarea etapelor de trecere de la arta constructivistă la cea concretă și înțelegerea frământărilor din această perioadă. Descoperirea lecției dintre formă și culoare de la Dessau este, am spune, un pretext care declanșează procesul de meditație pe marginea acestor aspecte plastice, iar concluzia care părea că a fost descoperită atunci nu a fost realmente o concluzie, ci mai degrabă descoperirea unei oportunități. Experimentele repetate, cu proiectul din 1990 din Italia, cu lucrarea din 1991 de la Galați și respectiv cu cea din Neu-Ulm, din Germania, ne poartă într-un timp scurt prin toate tipurile de relații între forma triunghiului și relaționarea cu culorile fundamentale. Așadar, până la aducerea într-o formă coerentă în spațiul public artistul experimentează în mod direct aceste relații, le analizează, le selectează și abia apoi afirmă cu argumente raționale demersul plastic asumat. Se face în acest mod dovada procesului de cristalizare artistică ca un proces al raționamentului nu al intuiției, ca un proces al sedimentării nu al efectelor spectaculoase”. „Prin activitatea artistică intensă desfășurată, artistul Ingo Glass a reușit să se impună ca o personalitate distinctă în cadrul sculpturii contemporane românești, germane și maghiare, iar lucrările sale aflate în

spații expoziționale prestigioase alături de operele unor artiști precum Constantin Brâncuși, Alberto Giacometti, Henry Moore, Max Bill, Joseph Beuys ș.a.m.d. ne confirmă importanța demersului său. Activitatea din cadrul grupului de artă concretă din ultimele decenii îl recomandă între reprezentanții acestui grup artistic, ilustrat printr-o serie de cataloage de specialitate”. Vasile Duda consideră că analiza stilistică a operelor artistului ne-a permis identificarea principalelor perioade de creație și a rolului său în cadrul artei europene și naționale. Ingo Glass a fost în România un sculptor constructivist, iar experiența germană îl apropie și îl integrează în curentul artei concrete. Experiența întâlnirilor și extraordinara capacitate de sinteză îi permit artistului să identifice aspecte originale și actuale în cadrul sculpturii, iar lucrările realizate în ultimul deceniu al mileniului doi îl impun în cadrul sculpturii contemporane. Cunoașterea și recuperarea aportului său cultural pentru arta națională sunt utile din perspectiva istoriei artei, dar și pentru fundamentarea unor cercetări viitoare utile noilor generații.

În capitolul al IV-lea, *Sinteza operei plastice*, autorul subliniază că „Sculpturile realizate de Ingo Glass își revendică înscrierea în monumentalitate printr-o accentuată tendință de transpunere în spațiul public”. În subcapitolul *Sculpturi de for public*, Vasile Duda menționează un fapt important petrecut în arta românească și anume că: „Generația sculptorilor care se formează în România pe la jumătatea secolului XX are meritul de a implementa în arta românească publică ideile deschise în arta universală de Constantin Brâncuși”. Și Ingo Glass, care studia sculptura la Cluj în perioada „dezghețului cultural”, devenind apoi muzeograf la Muzeul de Artă din Galați, a trecut de la începuturile figurative la exprimarea abstractă. „Proiectele primilor ani poartă amprenta marilor maeștri ai sculpturii, Henry Moore sau Constantin Brâncuși, dar în același timp sesizăm tendințe de a pregăti lucrări care se pretau la transpunerea în spațiul public”. Vasile Duda prezintă creațiile de for public, începând cu cele din anii '70 – '80, observându-le trăsăturile caracteristice, oprindu-se în analiza sa la lucrarea din 1994, *Turn* de la Arcuș, și îi remarcă aspectul de catedrală gotică. Se oprește apoi asupra lucrării *Septenarius*, realizată în 1976 la Galați, „cea mai mediatizată sculptură din România a artistului Ingo Glass”. Execuția ei a coincis cu o perioadă în care interesul pentru sculptura constructivistă era la un nivel maxim datorită aparițiilor unor nuclee artistice puternice și a unor teoreticieni care susțineau acest fenomen artistic. În 1980, la un an de la stabilirea în Germania, artistul a realizat lucrarea *Quadratur*

din oțel de 30 de mm, la Oberhausen, considerată o metaforă a catedralei, o interpretare constructivistă inspirată din experiențele teoreticienilor de la Bauhaus, însemnând și continuarea preocupărilor din anii 1974-1976 din România. În economia spațiului nu ne putem opri asupra pertinentelor analize și observații ale autorului studiului asupra lucrărilor din spațiul public. Dar menționăm în contextul analizelor müncheneze monumentul de la Dunajvaros, intitulat *Alfa și Omega*. Față de *Septenarius*, în roșu și *Quadratur*, în negru, artistul a optat pentru o fuziune între cele două culori.

După Revoluția din 1989 artistul a revenit în România, iar în 1991 a executat la Galați *Piramida soarelui*, ce are forma unei piramide, „construită din îmbinarea în unghi drept a două triunghiuri isoscele în miezul cărora s-a decupat câte un arc ogival. Prin unirea extremelor punctelor de sprijin este descris un pătrat care este înscris într-un cerc din beton, cu rol de soclu al lucrării. Prin combinarea triunghiului, cercului și pătratului, artistul anunță preocupările de după 1990, în ceea ce privește sinteza formelor geometrice de bază”. Remarcăm continuitatea creatoare în opera lui Ingo Glass. El nu-și repudiază ideile parcurse, ci le continuă creator.

Urmează cronologic *Piramida contraforturilor* de la Neu-Ulm (1993) care continuă „această evoluție de la constructivism spre arta concretă”. În continuarea proiectului dunărean, dar pe o linie a artei concrete, artistul a realizat în 2009, la Timișoara, lucrarea *Poartă spre Serbia*: „Un triunghi galben, intersectat de un disc roșu, și din ambele a fost decupat un pătrat pe care cerul, văzduhul îl colorează în zilele senine în albastru (...)”. „Ingo Glass a transpus în *Proiectul dunărean* o idee abstractă de libertate, de unitate în diversitate a Europei”. Vasile Duda precizează că „Exprimarea unui ideal prin forme expresive, prin ritmul golurilor și al plinurilor, prin puritatea geometrică și coerența stilistică, se încadrează în caracteristicile artei constructiviste și a artei concrete, practicate de autor. În cazul unor unor monumente cu o tematică comemorativă care revendică evocarea unor simboluri prestabilite și adaptarea la tema dată. Din această categorie particularizată de comanditari fac parte proiectele pentru *Monumentul martirilor* din 1989 din Timișoara (1992), *Monumentul DADA* de la Moinești (1996), *Monumentul Eroilor din Lugoj* (1999), *Monumentul șvabilor bănățeni* din Goppingen (1996)”. Autorul albumului prezintă monumentele acestea, începând cu *Monumentul Martirilor Revoluției din 1989* la Timișoara, le analizează cu atenție. Observă de asemenea că anul 1999 a reprezentat momentul unor proiecte interesante pentru monumente de for public din Berlin și Budapesta pentru comemorarea

victimelor holocaustului, dar, din păcate, au rămas în stadiul de proiect.

„Monumentele de for public realizate de artistul Ingo Glass, structurate în cele două categorii: *Proiectul Dunărean* și *Monumente comemorative*, punctează evoluția stilistică a artistului, dar și capacitatea de adaptare, de a îmbina stilul propriu cu tematica monumentului și configurația locului”.

În cel de-al doilea subcapitol, *Formă, culoare, lumină și spațiu*, al capitolului al IV-lea, Vasile Duda se concentrează asupra lucrărilor de interior, observând că: „sculptura practică de Ingo Glass se construiește prin îmbinarea perfectă a formelor geometrice de bază, asociate cu culorile primare și respectiv construirea unor relații de lumină / umbră și spațialitate, care să dea o estetică originală structurilor metalice. Sinteza plastică oferită de artist se bazează pe aceste componente, iar relațiile stabilite între ele asigură expresivitatea sculpturii pe care o practică”. Precizează că: „Ingo Glass și-a construit în ultimul deceniu al secolului XX un stil personal ușor de recunoscut, prin utilizarea în sculpturile sale a celor trei forme geometrice de bază: pătrat, cerc, triunghi. Utilizarea exclusivă a celor trei forme geometrice decupate în plăci metalice de câțiva milimetri grosime și îmbinarea lor, oferă o soluție originală în peisajul artei contemporane. Asociate și cu programul cromatic, formele respective se plasează în continuarea purității formale întreprinse de constructiviștii ruși, grupul supremațiștilor, Școala Bauhaus, neoplasticismul sau fondatorii artei concrete (...)”. Autorul menționează că Ingo Glass s-a integrat în cercul artei concrete prin programul plastic dezvoltat în preajma anilor 1990-1996, iar după această perioadă a folosit în mod exclusiv formele geometrice de bază și culorile de bază, aplicând în compozițiile sale principiile curentului artistic fondat de Theo van Doesburg, dar promovat în Europa în a doua jumătate a secolului al XX-lea de Max Bill.

După 1980, Ingo Glass a intrat în contact cu Max Bill și a reușit să se atașeze treptat grupului constructivist concret al artei germane. Vasile Duda face o trecere în revistă a istoricului prezenței regulate în artă pe care, în economia spațiului, nu o putem cuprinde. Dar amintim analizele permanente ale creației lui Ingo Glass, faptul că „sentimentul unei universalități atotcuprinzătoare exprimată prin elementele esențializate ale artistului rezidă din sistemul proporțiilor care induce ideea de ordine preconcepută și atemporală”.

Este subliniată de asemenea importanța luminii în sculptură și în mod special a celei create de Ingo Glass, fiind analizate în acest sens mai multe lucrări. Nu este lăsată deoparte nici spațialitatea: „Ingo Glass a ajuns la un echilibru între văzduh și structură, obținând

un volum spațial, o formă epurată combinată din trei sensuri constructive, născute din geometria formelor de bază. Asamblajele geometrificate oferă o axiomă a sculpturii în care spațiul sculptural oferă o armonie complexă între părți și întreg, între înălțime, lățime și adâncime, alcătuite din forme pline și aerate. Artistul a reușit să inventeze o formulare plastică în care regulile spațiului artistic să fuzioneze cu cele ale spațiului fizic. Văzduhul din miezul lucrărilor lui Ingo Glass face parte din sculptură și din realitate în același timp. Miezul lucrării de sculptură devine în realitate haloul acesteia, decupajul formei, iar în interiorul acestui decupaj se poziționează forma, sau dialogul formelor dominante.

În capitolul al V-lea – *Utopia internă a stilului și logica interpretării plastice*, Vasile Duda scrie că: „artistul Ingo Glass a reușit să se individualizeze în perimetrul artei contemporane prin cristalizarea unei noi relații între formele geometrice de bază și culorile primare”. Prezintă teoria formulată în artele plastice la începutul secolului al XX-lea, în cadrul Școlii Bauhaus de Wassily Kandinsky și consolidată apoi de teoretizările realizate de Johannes Itten, printr-un triunghiul este asociat cu culoarea galbenă, cercul cu culoarea albastră, iar pătratul cu culoarea roșie, și, respectiv, noua teorie formulată de artistul Ingo Glass, printr-un triunghiul este asociat cu culoarea galbenă, cercul cu culoarea roșie, iar pătratul cu culoarea albastră. Autorul cărții acordă mai multe pagini teoriilor respective din cadrul Școlii Bauhaus și a unor creativi care au aprofundat studiul culorii și al formelor.

Ingo Glass, prin relaționarea formelor geometrice primare cu culorile primare într-o formulă înnoită, s-a individualizat în contextul artei concrete contemporane și a actualizat conceptul plastic al artei geometrice. Artistul „s-a desprins de influența generației mature a curentului artei concrete, reprezentat de Max Bill, Jean Hélion, César Domela, Ben Nicholson și Barbara Hepworth, Ad Reinhardt ș.a.m.d., activi la jumătatea secolului XX, și puternic ancorați în demersurile moștenite din debutul avangardei, pentru a descoperi împreună cu generațiile mai tinere ale postmodernității o energie neoavangardistă a acestei direcții artistice. Artistul activează într-o zonă intermediară între sculptură și pictură, dar acționează constant în interesul unor spațialități simplificate și purificate, al unor structuri ce evoluează constant spre o esențializare geometrificată. Îl identificăm în această postură în contexte comparative cu o pleiadă de sculptori de la final de secol, care și-au impus stilistica personalizată la nivelul artei contemporane. Influențele culturale ale spațiului german îl apropie pe Ingo Glass de o estetică mai purificată, iar câmpul comparativ se poate extinde și spre filonul unor sculpturi cu o geometrie tot mai

standardizată. Ultimele expoziții contemporane de anvergură, care exploatează contactul amplificării și negării spațiale, îl poziționează pe artist în miezul dezbaterilor și provocărilor sculpturale și antrenează identificarea principalelor constante care au însoțit artele vizuale din ultimul secol. Simplitatea soluțiilor utilizate cu scopul apropiării de un sens real al lucrurilor, păstrează la aceste sculpturi un simț al măsurii. Căutând esența lucrurilor, asemenea lui Brâncuși sculptorii acestei perioade au descoperit odată cu măsura și scara umană, inclusă în simplitatea volumelor utilizate. Stilistica particulară a protagoniștilor ne argumentează prin originalitatea interpretărilor formulate existența unei permanente căutări inovative, iar din fuziunea și contrastul soluțiilor propuse, putem să extragem și dozajul dintre tradiția și creația formală implicată în actul creației contemporane, atât de dinamică la ultimele generații de artiști”.

Capitolul al VI-lea este intitulat *Interviu cu Ingo Glass la 65 de ani* și sintetizează evoluția creatoare a artistului, la care se referă chiar el. Sunt precizate etape, termeni, teorii legate de constructivism, de artă. Sunt amintiți artiști contemporani care fac parte din aceeași familie spirituală sau din unele apropiate.

Urmează menționarea unei ample *Bibliografii selective*, impresionantă prin numărul mare de studii, cărți, articole parcurse de autorul albumului, unele în legătură cu arta secolului XX, cu problemele abordate, altele cu referire la creația lui Ingo Glass.

*Editura Charmides, Bistrița, 2019 (Album editat de Muzeul Bistrița-Năsăud, cu finanțarea Consiliului Județean Bistrița-Năsăud).



Ruxandra-Magdalena MANEA



Profesor de limba franceză, formator adulți, mentor pentru profesorii debutanți, autor de poezii, povești pentru copii radiofonizate, născută la Câmpulung Muscel la 25 octombrie 1974.

Studii: Licențiată în filologie (limba și literatura franceză), Universitatea Brașov (1997), Master *Didactiques du FLE et langues du Monde*, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2018, Master *Traduction et communication*, Universitatea din Brașov, 2007.

Praguri

Mama plecase într-o dimineață cu autobuzul galben care ducea la oraș și nu se mai întorsese decât o singură dată, după mult timp. Foarte mult timp. Plecase împreună cu tatăl copilului, dar se întorsese singură. Bărbatul fusese trimis la închisoare la Roma pentru că îl lovise pe proprietarul imobilului în care locuiau cu chirie. Proprietarul îi scosese afară pe amândoi cu carabinieri din camera *umedă* și *întunecoasă de la demisol*, așa cum zicea bunica, pentru neplata chiriei pe timp nedefinit. Apoi mama plecase din nou în orașul cel mare, la Roma, în Italia. Îi spusese copilului că va înțelege mai bine când se va face mai mare și că între timp va trebui s-o asculte pe bunica.

De atunci, zilele, nopțile poate ani la rând se scurseseră fără grabă. Timpul devenise elastic și i se păruse că toate trecuseră ca și când fiecare zi ar fi măsurat cât două zile sau trei, sau patru sau cât un vis, sau cât toată viața lui de copil, nu mai știa precis. Își amintea că mama îi spusese că voia să construiască o casă mare cu multe camere pentru el, pentru ei, cu banii strânși la muncă la Roma. Își amintea și că atunci când spunea cuvântul *mama*

îi răsărea în priviri o femeie mignonă, cu părul ondulat, tuns rotund la baza gâtului, cu ochii câprui de culoarea chihlimbarului, mereu ostenită, care purta rochii viu colorate și care avea o aluniță în vârful nasului cărn care apărea la primele raze de soare și dispărea toamna la plecarea păsărilor în țările calde. Își aducea aminte că lui și mamei le plăcea să urmărească venirea și plecarea berzelor care-și aveau cuibul chiar în stejarul din fața prispei casei din mijlocul câmpiei arse de soare. Sau le plăcea să urmărească berzele care își învățau puii să zboare ca să călătorească împreună departe, departe, peste mări și țări. Berzele veneau mereu toate, nu lipsea niciuna, și erau toate mereu aceleași berze care plecau și veneau liniștite și pe neașteptate din depărtări necunoscute în cuibul lor care părea că le aștepta în neclintire. De la o vreme uitase numărul săptămânilor de când plecase mama și nu mai putea să spună „Acum o săptămână, eram cu mama întinși pe iarba din livada din fața casei cu fața spre cer și cercetam formele norilor care apăreau și dispăreau și ziceam desenând pe cer cu arătătorul perfect întins: Uite! Acolo, mama, îl vezi? Seamănă cu un rinocer, uite-i cornul cel mare, uite-i urechile! Uite-i și ochiul! Vezi? Sau acum două săptămâni eram cu mama în livadă și-mi spunea povestea *Prâslea cel voinic și merele de aur*”. Pe atunci copilul proiectat în cercurile chihlimbarii ale mamei încăpea cu totul. Din rotirea continuă a aerului, trecând printre degetele lui de la picioare răsfirate lipite pe cerul de vară, se formau în mintea lor salcâmi care măturau cu frunțile lor cerul ud după ploaie, fântâni cu ciuturi, case mari, elefanți, oi, miriști și mărăcini, capre, cârduri de găște, marchize și marchizi, moriști de vânt, orașul cu coloane înalte, cu gladiatori desenați pe frontispicii, cu cai mușcând zăbalele ieșind în goană din apa fântânii publice imense de marmură în care mama spunea că poți să arunci o monedă peste umăr și să-ți pui o dorință, că sigur se va îndeplini dacă nu te uiți unde a căzut moneda aruncată. Dar toate dispăreau apoi rând pe rând cu totul ca și când nu ar fi fost vreodată acolo pentru ca nimeni să nu rămână martorul existenței lor efemere. Cerul rămânea limpede și perfect albastru ca cicoarea așa cum mama îi spunea că are el ochii. După o vreme nu mai urmărise să vadă dacă întra cineva pe poarta de lemn vopsit verde și cu capătul rotund al ulucilor alb așa cum făcuse de atâtea ori când i se părea că vedea pe uliță siluete care arătau ca mama. Când i se întâmplase, se întorsese de multe ori dezamăgit pe aleea ce lega prispa casei de poarta de la intrare împărțind curtea în livadă și grădiniță cu flori și se ascunsese apoi în șopronul umed înțesat de obiecte și traversat de grinzi străvechi ca niște

fire suspendate coborând dintr-un tavan invizibil. În șopronul care avea o ușa de lemn decupată într-un zid de lemn era un radio mare, crem, mut, cu ochi rotund și negru așezat pe tărăbuzanul care îngrădea și prisma casei cu fântână cu ciutură. Se ghemuia acolo cu genunchii la gură. Acolo plânsese de multe ori cu lacrimi mari și rare care-i cădeau din ochii larg deschiși, nemișcați. Lacrimile lăsau în urma trecerii lor dăre albe ca niște firișoare care coborau de pe genunchii zdreliți spre glezne. Plângea o vreme fără sunete ca să nu-l audă nimeni. Chipul lui blând și blond, cu câțiva pistrii pe nas și pe pomeți, gene aurii lungi și arcuite, cu părul tuns cu breton lat lipit de frunte deasupra sprâncenelor și tăiat apoi drept peste jumătatea urechii rămânea o clipă împietrit în gândurile care i se învâlmășeau și i se încălceau în minte. Dar starea aceasta nu durase niciodată prea mult pentru că începuse să se obișnuiască să fie singur cu gândurile lui, cu tristețea lui înscrisă pe chip, suspendat într-un timp puternic, suplu și nemărginit.

Știuse din prima oră care se scursese după plecarea mamei la Roma cu autobuzul înghițit de zare. Atunci brusc îi răsărise în minte gândul și se speriasc. Mama se urcase în autobuzul plin de călători din stația din fața parcului satului care se vedea de la fereastra copilului. Văzuse apoi o dără lungă, ondulată, de fum negru cu miros înăbușitor de ars care o dusesse pe mama la orașul din care pe el îl mutaseră în sat la bunica. Apoi mama se va urca în alt autobuz mai mare și mai frumos, alb și cu toaletă înăuntru. După plecarea mamei, copilul se dusesse în odaie și privise fereastra cu geamurile larg deschise scăldate într-o lumină palidă, din ce în ce mai palidă și mai nepământească. După o vreme apăruse într-un colț al ferestrei, luna mare și galbenă ca miera care lumina straniu lucrurile din odaie. Deșteptarea bruscă păruse să-l amețească puțin pe copil. Privea uimit de jur împrejur. Simțise o atingere ușoară pe sprânceană. Să se fi întors mama? Coborîse din pat fără grabă și mersese spre fereastră, dar s-mpiedicase de soldățelul de plumb pe care îl pierdea mereu seara înainte de culcare pe covor. Dăduse la o parte pătura care îi acoperea trupul firav, lung cu membre ca niște fire de păianjen articulate perfect, ușoare, care nu păreau ale lui. I se părea că nimic din ceea ce vedea nu recunoștea decât vag, deși începuse a cunoaște toate obiectele din jurul lui la perfecție cu toate culorile, toate muchiile, toate formele, toate miresmele și înălțimile lor.

Era complet singur. De un timp nedeslușit trăia singur în casa de la țară a bunicilor, înmărmurit de contemplarea formelor stranie ale obiectelor străine din odaia lui care căpătau linii moi, aeriene, iluzorii

în lumina nemaivăzută a lunii. Era complet liniște. O liniște adâncă, dureroasă pe care copilul o asocia cu tăcerea desăvârșită din grădina împăratului în care creștea mărul care făcea mere de aur în fiecare an, tăcerea deplină adormitoare de până la venirea zmeului, dar nu voia să se mai gândească la zmeu.

*

Trăia ca-ntr-un glob de sticlă. Un copil care locuia într-un suvenir glob de sticlă așezat pe un soclu ciobit, cu lichid amniotic care-l înfășura lămurit, la care te puteai uita din când în când ca la un desen într-o fotografie. Un glob de sticlă drag, iubit ca cel pe care i-l adusesse mama de la Roma, care i se părea frumos, de departe. Un copil prizonier într-un glob de sticlă neașteptat de strâmt în largimea câmpiei și pe care îl puteai întoarce cum voiai ca să vezi dacă se întâmpla ceva înăuntru. I se părea că lichidul amniotic devenea orb, evaporându-se treptat, neștiut și neuzit de nimeni și formând o bulă de aer sub înaltul cupolei prin care putuse să scoată capul pentru a respira. Înăuntru se vedeau în răstimpuri bucățele mici, albe, opace, ca de pergament, rotitoare, căzătoare după răsturnarea globului cu josul în sus, care acopereau cu un strat perfect alb un copil încremenit într-un timp nedeslușit, uitat în jocurile lui între pereți invizibili, într-o tăcere apăsătoare și într-o singurătate deplină care veneau și se strecurau tiptil în trupul lui tânăr, moale.

*

Uneori după multe rotiri de cheiță, cu un scâncet prelung, îngânat, copilul ieșea din odaia lui și trecea pragul înalt vopsit verde pe care stătea ușa verde și cu un geam mare alcătuit din mai multe geamuri mai mici, ca niște pătrate care scoteau un sunet de pahare ciocnite când ușa se închidea forțat. Însă acum toate ușile și ferestrele erau deschise, păreau elastice și aerul circula nestingherit prin golurile lăsate de ele, peste praguri. Apoi el intra în holul dreptunghiular în care se odihnea sprijinit de ziduri incolore un dulap străvechi lăcuit, ce părea foarte masiv, cu trei uși din care ieșeau modelele inelelor copacilor din trupul cărora fusese tăiat dulapul. În partea de sus, în spatele unor geamuri ciobite la muchii și suprapuse la mijloc pe șinele lor săpate în lemn, o balerină de porțelan, cu o rochie largă, cu brațele deschise spre lateral, pieptul în față și capul zvârlit pe spate ca de un răs năzdrăvan, bloca și țintuia privirea. În dreapta balerinei de porțelan, într-un aer îmbăcsit, îl atrăgeau cu putere pe copil trei cotoare de cărți pe care nu avusese voie să le citească pentru că erau cărți pentru când va fi mare. Pe una scria *Călărețul fără cap*. Pe alta *Singur pe lume*. Dar cel mai mult îi plăcuse *Winnetou*. Citise cartea cu o steluță aurie pe copertă, știa toate replicile

pe dinafară. Se cățara pe scăunelul lui de lemn ca o băncuță și scotea din spatele geamurilor cartea lui Winnetou și când se întâmpla asta, doar seara târziu își mai amintea de cuburile lui colorate cu povești. I se părea că Winnetou era un nume foarte frumos, melodios chiar, puternic. Când îi pronunța numele, copilul își scutura brusc capul. Nu-i plăceau cărțile fără poze, și nu înțelegea cum oamenii alcătuiau cărți fără poze, sau fără dialoguri, pentru că oamenii vorbeau mereu între ei, mai ales oamenii mari care vorbeau în șoaptă ca să nu fie auziți de copii. Dar Winnetou îi plăcuse. În plus, găsisese trei poze în carte. Într-una era desenată într-o încăpere o mamă încremenită de frică cu doi copii înspăimântați de un om zdrențaros, foarte slab, cu barba încâlcită care își ridica cu o mână pălăria de care atârna părul scalpului, iar cu cealaltă se sprijinea pe o pușcă lungă de vânătoare parcă, pe care o numise Liddy. A doua poză, mai spre sfârșitul cărții, îi arăta pe indieni, așa cum și-i imaginase și el. Indianul mai mare din imagine semăna foarte bine cu indianul lui turnat în plastic roșu și cu picioarele lipite pe o placă din același material și cu capetele rotunjite. Dar cel mai mult și mai mult îi plăcuse prima poză a cărții în care era Winnetou într-un pătrat cu contur negru, un indian cu o banderolă pe frunte, cu privirea ațintită mereu spre el, cu părul lung și negru fluturând și care îi păruse copilului un indian foarte bun și foarte mândru. Indianului lui din plastic roșu nu-i pusese numele Winnetou, ci *Tangua*. I se păruse că i se potrivea cel mai bine. Iar când își amintea toate acestea, din neclintirea aerului care îl înconjură, copilul devenea singurul punct mobil. Se ridica și mergea cu pași mari, parcă sărind, ca pe niște fire subțiri nevăzute care formau din loc în loc plauri pe care doar copilul îi vedea și pe care apoi se așeza în odaia lui și se juca într-un timp nedeslușit. Fire subțiri care îi trăgeau și întindeau carnea moale, fină, albă și tânără în toate colțurile camerei până după dulapuri, după lada studioului, până la tavanul cu lustră invizibilă, fire care apoi se țeseau peste pragul care ducea spre holul cu balerina de porțelan, spre poiană, spre aleea înghițită de poartă pe care ieșise mama, totul, totul, mereu și mereu la fel, ca și când carnea lui moale ar fi ocupat o carcasă străină, rigidă, imobilă, atemporală, ca un pagur, îl înconjurau și întrețesute păreau că-l susțin.

Anca ȘERBAN



Anca Șerban (n. 1988) este licențiată a Facultății de Litere, Universitatea din Craiova (secția engleză-germană, 2013) și absolventă a masteratului „Strategii comunicaționale interculturale : literare și lingvistice. Modulul Germană” din cadrul Facultății de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea București (2015), iar în prezent este doctorandă în anul I a Școlii Doctorale „Alexandru Piru” din cadrul Facultății de Litere a Universității din Craiova. Colaborează la revistele Mozaicul, Paradigma, Bucovina literară, Prăvălia culturală, SpectActor. A debutat în revista Mozaicul în anul 2013. A strâns o mulțime de premii literare.

dincolo de noi

poezia e a celor vii. avataruri insolite ale topirii zăpezii cu toată spaima nașterii din spatele oglinzii care nu a mai așteptat. ieșirea din sine a unui personaj imaginat ca apa mării dintr-o scoică. o libertate încremenită voit într-un vers care ne va goli de noi dar nu va umple paharul sensibil la atingere.

liniște în trepte

când totul e liniștit ne ascundem în locuințele noastre asemenea animalelor în preajma morții
nu ne amintim decât de noi mirosind a pământ uscat
din lipsă de poezie
cuvintele se destramă, se rup, ard, dispar

se întorc în uter
am devenit rezistenți la a spera
din lumină în întuneric și înapoi
o întoarcere bătută-n cuie pe dinăuntru
iubirea în tăcere și în trepte
probabil atâră greu

anamneză

fotografia interzisă cu ursul panda care zâmbește trist
trecătorilor mult prea grăbiți. voi reveni. îi promit în
gând și îi arăt medalionul soare primit în dar. acum îi
luminează ochii. cu ultimele suflări îi spun despre fetița
cu codițe care îl desenează cu o crenguță în nisip. îmi
cern cuvintele inima oboseala. miroase tare a copilărie.
și groaza ceaiului de tei. lipsa copacului. un dumnezeu
decolorat pe care îl recreez din memorie. bunica aduce
apă. o cană fără toartă lipsită de orgoliu.

gesturi mici

de-o vreme a trăi înseamnă a te spoi cu întuneric
o alegere conștientă într-un glob rostogolit mecanic în
încercarea unui zâmbet
care nici desenat nu ne mai mișcă
apropierea de ceilalți e diluată
în gesturi de bunătate imaginată
ne privim cu teamă și dispreț pași
ajungând în aceeași fotografie
mototolită în pumnii mici ai unui copil
care râde cu poftă

să fii ceea ce ești

căutarea liniștii în căutarea de sine
cum cauți în adâncimea unei răni care în timp se
vindecă sfințenia să fii ceea ce ești frica de propriul
înger mi-o fructific în
întuneric îmi simt cuvintele icoane prinse de chip îmi
strecor neputința de aproape inima pare un derdeluș
lucios în locul tăcerii o blândă desprindere

îngerul cu ripidă

mi-l imaginez atârând de un cedru
cum agăți dintele de lapte al unui copil
privit în oglindă
ai vrea să fugi
ai vrea să deschizi larg ferestrele
ai vrea să te ascunzi
ai vrea să trăiești

să strângi în pumni inima
și ziua de ieri
nu trebuie să fii văzut în altarul
pământului
în ochiul de lemn

fără mânuși

poezia înseamnă libertate topită la foc mic precum
inima femeii care îmbrățișează un copac cu ochii
închiși. am mers cu metroul în sens invers. o călătorie
efervescentă. felul în care mi te descoperi. cele trei
biserici lăsate în urmă. incizii în șine. ne ținem de mână
într-o sală de așteptare...

alge pe ziduri

vom salva o familie de lebede. ne vom înlocui ochii
cu alge. ori de câte ori respiri devii o plantă carnivoră.
apropierea destramă. pentru amintiri deschid larg
ferestrele. nu mi-e teamă de mine. întind rochia cu flori
de călin cu dinții. totul rămâne ascuns în sine. am putea
spune rugăciuni la prima zăpadă. întinsă pe ziduri
iubirea miracol devine punct de sprijin.

de sub covor

recunosc mirosul de ceai verde. vă rog să mă scuzați.
la ora șase lumina din oameni se stinge. ar fi frumos să
fie ceață. un pelican jumătate sfânt trece încet. de sub
covor viitorul se anunță conspirativ. să trăim tăcerea ca
o formă de relief

liliacul de zahăr ars

îl acoperise cu hârtie de ziar. îl strivise cu teamă și
blândețe într-un castronaș portocaliu. un octombrie
cu brațele întinse. ascultă de trei ori pe zi rătăcirii
tăiate felii. în bucătărie ar fi o amintire ce devine
neîncăpătoare. întrupări de frunzulițe zaharisite de pe
vremea când credeam.

Cenaclul Revistei Vatra



Ediția din octombrie 2020 a Cenaclului Revistei Vatra a avut loc abia după o lungă pauză, impusă de pandemie. Din fericire, AFCN, care a finanțat ediția de față, ca parte a unui proiect de finanțare nerambursabilă câștigat de Vatra, cuprinzând 3 ediții din acest an, a acceptat derularea ediției în online. Ne-am adaptat deci noilor condiții și continuăm astfel demersul constituirii unui mediu propice stimulării creației autohtone, dialogului cultural și cultivării publicului. La această ediție, au citit din creațiile lor Andrei Vornicu, Hristina Doroftei și Eugeniu Nistor. Suportul critic a fost asigurat de Cristina Timar, Senida Denissa Poenariu și subsemnatul, ajutați, desigur, de public. S-a discutat cu pasiune despre creații și am avut parte de interacțiunea publicului. Pe scurt, o ediție reușită. Iată și câte o mostră din textele ascultate și analizate:

*** (Andrei Vornicu)

De câteva zile, cățeaua de peste drum
a intrat în călduri și de-ndată ce s-a aflat
că-i disponibilă, cinci sau șase masculi
cam jigăriți, dar focoși și ambițioși
au apărut pe stradă, puși pe curtat
și-au început să latre încontinuu
ca o legiune de draci

Noaptea e ceva de groază
urletele câinilor îmi asaltează visele
și continuă să zbârâie, dimineața
între pereții dormitorului

Alaltăseară, când am vrut să ies la magazin
să iau cafea, a trebuit să mă strecor c-o
bătă printre patrupelele înfierbântate și
drumul în băltoaca umedă de
blană, colți și gheare
l-am străbătut cu ochii-nchiși
dintr-o inexplicabilă pudoare

Spre dimineață, lătrăturile au zguduit pereții
și-au ridicat pe urmă casa de la sol
vedeam praful vâlvurind în aer și
scaunele alunecând în cameră
nimic nu învinge forța de nepătruns
a iubirii multiplicată cu 50 sau 100
e mai presus de legile firii și
chiar ale gravitației, draga mea

Am reușit să ațipesc în zori, când
haosul s-a domolit ca prin miracol
dar pe la prânz, când am dat să ies din casă
curtea gemea de câini dormind și câțiva
îmi înțepeniseră ușa mârâind în somn

Restul zilei am așteptat încordat
ca un scâncet abia articulat
sau o emanație subtilă de feromoni
sau o mișcare scurtă din coada femelei
să stârnească armaghedonul canin
și febra unei copulări generale
să șteargă de pe fața pământului
strada și curtea și casa și
odată cu mine, mintea mea febrilă
unde te posed ca într-un vis lucid în care
controlăm intensitatea culorilor și stăpânim
levitația
și singurul sunet pe care-l auzim e
foșnetul apei din celulele creierului în timp ce
unde electromagnetice procesează
un orgasm comun

Noaptea am rămas treaz, în alertă,
atent la trepidațiile podelei și-ale pereților
dar casa a rămas neclintită, aerul staționar
ferestrele acoperite de trupuri îmblănite și
unicul zgomot perceptibil a fost cel al
lunii care zgâria acoperișul casei

M-am trezit de câteva minute și îți scriu
într-o poziție a dracului de incomodă
fiindcă pasiunea nu ține cont de ergonomie
de bun simț și de etichete sociale de orice fel –
patul invadat de șapte maidanezi flocoși
bucătăria sub asediu, sufrageria ticsită
holul ocupat și baia duhnind a câine până-n tavan

Dacă reușesc să trec de zecile de
trupuri comasate ca să-ajung la priză
să încarc telefonul, îți continui mesajul

Dar dacă nu primești vreun semn până deseară
poarta-ți e deschisă, ușa descuiată
și eu te-aștept în dormitor

Nu e nevoie să te descălți.

Sunt (Hristina Doroftei)

sunt pitită după
un cub portocaliu
mi-a fost rece
am vrut să mă
încălzesc
frigul m-a micșorat
am ajuns de-un
deget

căldura lichidului mă
moleșește
alunec în aurul din
farfurie
nu mai am putere să
înnot
totul devine inutil.

Deasupra – cerul:
apă evaporată prin
care se deplasează
păsările.
Zborul lor îmi
amintește de aripile
mele.
La douăzeci de ani
erau albe și lungi
La treizeci de ani au

devenit gri și tocite
La patruzeci de ani
sunt negre, niște
cioturi.

În ultimii ani am
crescut invers: din
cer înspre corp.
Aripile se întorc
înspre mine:
mă caută
se micșorează
se murdăresc de
mine.

Lămâia de pe cer
abia se întrezărește
a devenit stoarsă și
acră
puful norilor e
sângerieu
încă exist

Povestea poemului meu (Eugeniu Nistor)

Voi scrie un poem
despre drumuri cu sănii,
pe colinele mele
zăpezi însorind,
un poem cu copaci
ce se-ableacă-n mătăanii,
un poem unde
toate cuvintele mint!
Voi scrie un poem
cu ninsori de mătase,
fruntea mea, când vă spun
toate-acestea, o simt
cum se-ngroapă domol
sub zăpezile groase –
în poem însă toate cuvintele mint!
Să nu credeți în poemul acesta,
chiar și eu mă-ndoiesc
că poemul ar fi altceva
decât farsa gândului meu –
un copac despiciat
de securi străvezii,
pe sub care-a trecut
în ninsori Dumnezeu...

Aceasta e simpla poveste
a poemului meu!

(C. C.)

Răspuns la o Scrisoare deschisă

*Stimate domnule Președinte
Nicolae Manolescu,*

sunt uimit că în „România literară” sunt nu numai permise, ci curente execuțiile violente ale unor scriitori importanți (Ion Pop, Cărtărescu, alții) în timp ce opiniile pașnic, civilizat exprimate în „Vatra” despre fractura gravă din interiorul lumii scriitoricești vi se par impardonabile. Să înțeleg că libertatea de opinie este dată în întregime „României literare”, în timp ce „Vatra” nu are nici un drept?

Mai ales fiindcă „Vatra” scapă autorității dvs., căci nu este o revistă a UR, cred că are dreptul, ba chiar datoria morală, de a publica opiniile exprimate de scriitori de orice vârstă, membri sau nemembri ai UR.

Cu părere de rău că am fost nevoit să vă spun aceste lucruri,

Iulian Boldea

Concursul „Alexandru Mușina” de debut în poezie, ediția a VII a

Pe 22 septembrie 2020 au fost anunțați câștigătorii premiilor Concursului „Alexandru Mușina”. Ca și în edițiile trecute, juriul a fost format din Romulus Bucur, Ruxandra Cesereanu, Al. Cistelean, Caius Dobrescu, Adrian Lăcătuș și Radu Vancu. Premiul „Alexandru Mușina”, în valoare de 500 de euro și publicarea volumului în colecția AM a Editurii Tracus Arte, a ajuns în acest an la Antonia Andra Mihăilescu. Premiul „Budila Express”, care constă în publicarea volumului în colecția AM a Editurii Tracus Arte, a fost câștigat de Andrei Codrin Bucur, în timp ce premiul „Regele Dimineții”, care presupune publicarea volumului în colecția deja menționată, a fost acordat Lenei Chilari. Alături de premiile de mai

sus, alte două manuscrise valoroase, semnate de Alexandra Pîzgu și Florin Cosmin Bobei, vor apărea în colecția de debut AM.

Au debutat / câștigat în cadrul edițiilor precedente ale concursului următorii:

2014 - Sabina Comșa (Premiul „Alexandru Mușina”) și Ioan Șerbu (Premiul „Budila Express”)

2015 - Anca Dumitru (Premiul „Alexandru Mușina”) și Ligia Dan (Premiul „Budila Express”)

2016 - Dina Frânculescu (Premiul „Alexandru Mușina”)

2017 - Ștefan-George Niță (Premiul „Alexandru Mușina”), Crina Bega (Premiul „Budila Express”) și Simona Nastac (Premiul „Regele Dimineții”)

2018- Vlad Serdarian (Premiul „Alexandru Mușina”)

2019 - Artiom Oleacu (Premiul „Alexandru Mușina”)

Artur Cojocar (Premiul „Budila Express”)

Vlad Sibechi (Premiul „Regele Dimineții”) (S.P.)

Gala de pe Facebook

După anularea premierii laureaților în martie, eveniment care se desfășura, conform tradiției, la Teatrul Odeon, ca urmare a instituirii stării de urgență, revista *Observator cultural* s-a repliat în vremuri pandemice în mediul virtual și a dus la căpăt premiarea, ai cărei nominalizați fuseseră anunțați încă din primăvară. Gazda evenimentului de vineri, 30 octombrie, ajuns la a XIV-a ediție, nimeni alta decât redactorul-șef al revistei, d-na Carmen Mușat, a condus cu grație și profesionalism evenimentul transmis în direct pe Facebook, moderând din biroul personal, timp de două ore (18.30 – aprox.20.30) intervențiile, fie că era vorba de membri ai juriului diverselor secțiuni, fie că erau invitați să ia cuvântul laureații. Tehnologia a funcționat brici, nicio întrerupere de ordin tehnic nu a umbrit gala, doar ici-colo câte un telefon inopinat, care își găsea să sune tocmai în

timpul discursului de mulțumire al unui premiat. În rest, lume bună, mai puțin formalizată decât în cadrul unei gale „clasice”, mai degajată, cu biblioteci sau alte elemente decorative în fundal, așezată confortabil pe scaun și având un monitor în față. Laureații au vorbit frumos și expresiv, poate chiar și-au permis să prelungească nițel discursurile de gratitudine, simțindu-se, probabil, mai confortabil în intimitatea propriei locuințe, decât la scenă deschisă.

S-au acordat premii la cinci categorii, pentru cărți ale autorilor români apărute în 2019: „Eseu/Memorialistică/Publicistică”, „Critică literară/Istorie literară/Teorie literară”, „Poezie”, „Proză”, „Debut”. Recunosc, nu am urmărit cap-coadă evenimentul, nici n-am reușit să-l văd în direct, ci a doua zi, dar am aflat ce mă interesa. Premiul pentru debut, la secțiunea poezie, a fost obținut, în deplin consens cu opțiunea mea (dintr-o listă dominată, la debuturi, de poeți), de minunata, inegalabila, premiata, hărțuită (dacă ne gândim la scandalul mediatic al cărei protagoniste a fost, după obținerea Premiului Național pentru Poezie „Mihai Eminescu”), Anastasia Gavrilovici pentru volumul *Industria liniștirii adulților*; Casa de Editură Max Blecher. Bravo, Nastia! M-am bucurat și pentru premiul obținut de Dan Sociu pentru volumul *Uau*, Editura Polirom, la secțiunea poezie și, din patriotism local, dar nu numai, pentru premiul obținut de Alina Nelega, la secțiunea proză, pentru romanul *ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat*, Editura Polirom. Premiul „Gheorghe Crăciun” pentru Opera Omnia i-a fost acordat, pe deplin meritat, scriitorului Ion Vianu. Lista completă a nominalizaților și laureaților poate fi consultată pe pagina de FB a revistei. În rest, rămâne mulțumirea că Gala premiilor *Observatorului cultural* se menține în zona respectabilității, credibilității și profesionalismului. A normalității, în vremuri atât de tulburi! (C.T.)

Poezia 3G este pe Zoom

În 28 septembrie 2020 a avut loc cea de-a doua întâlnire din cadrul seratelor literare *Poezia 3G: versuri peste gen, granițe, generații*, proiect realizat de Revista Vatra cu finanțare AFCN. Invitații acestei ediții au fost poeții douămiiști Elena Vlădăreanu și Ștefan Manasia, moderați de Senida Poenariu. Elena Vlădăreanu a citit din trei volume de poeme, *Non Stress Test* (2016), *bani. muncă. timp liber* (2017) și *Minunata lume disney* (2019), iar Ștefan Manasia, pe lângă poeme inedite, a citit din *Amazon și alte poeme* (ed. a-III-a, 2020) și, de asemenea, a lecturat și un poem care apare în volumul de proză scurtă publicat în 2020, *Cronovizorul*. Pe lângă recitalul poetic, a avut loc și un dialog cu cei doi poeți lacare participării online la serată au avut ocazia de a pune întrebări. (S.P.)

Concursul literar „Omul asimptomatic”

După acțiunea ”Cenaclul UBB în carantină”, desfășurată în lunile aprilie-mai, la care au participat în jur de 50 de scriitori și care urmează să se finalizeze prin publicarea unei antologii la editura ”Școala Ardeleană”, Cenaclul literar al UBB împreună cu revista ”Apostrof” au inițiat concursul de literatură cu tema ”Omul asimptomatic” în intervalul iunie –1 septembrie. Cred că datorită faptului că termenul de ”asimptomatic” a făcut o carieră rapidă în vocabularul românilor și poate că și grație reperelor generoase pe care le-am sugerat (între ”Omul invizibil” de H. G. Wells și ”Omul fără însușiri” de Robert Musil) tema a stârnit interes, astfel că participarea a fost una de neașteptată amploare. Ba chiar, prin înscrierea în concurs a unor scriitori din SUA și Suedia, acesta a căpătat o dimensiune internațională.

Organizatorii mulțumesc tuturor celor 99 de participanți care au trimis creațiile lor la concurs. Juriul, format din Ion Mureșan, Marta Petru și Marius

Jucan a avut o misiune dificilă, dar cu răbdare și atenție, lecturând toate textele primite a ajuns până la urmă la un consens. Toți cei șase premianți au obținut Premiul I. Iată câștigătorii:

POEZIE

Lipară Mădălina
Pătrăcean C-tin Andrei
Gelu Ciocan

PROZĂ

Pavel Nedelcu
Jitaru Nicoleta
Lucia Eniu

Nu s-au acordat premii pentru eseu și teatru.

Juriul mai acordă câteva mențiuni speciale. Vom propune publicarea lor în alte reviste literare. POEZIE: Anca Goja, Angela Melania Cristea, Ovidiu Gligu; PROZA: Ruxandra-Magdalena Manea. (Ion Mureșan)

O nouă revistă: Avalon

Nu putem decât să salutăm apariția unei noi reviste de cultură, ce apare la Cluj, un spațiu social, economic și literar efervescent. Cu o ținută grafică atrăgătoare, noua revistă, condusă de Ovidiu Pecican, are o ofertă publicistică de cert interes. Editorialul stă sub semnul dreptului la timp (*În fața timpului*), dar și al climatului epidemiologic în care trăim („o plagă teribilă, aducătoare nu doar de moarte în serie, intempestivă, ci și deformatoare a unui întreg stil de viață de până acum”). Revista *Avalon* este, ni se spune în editorial, o dovadă a faptului că „limba română refuză să se exprime numai și numai monologal, și doar în spații etanșe. Căci rămâne pe mai departe o expresie a circulației fericite a ideilor, a unor multiple intersecții spirituale și sufletești ce dau strălucire și adâncimi idiomului în care scriem și vorbim”. Revelatoare sunt câteva rânduri despre lumea în care trăim pe care le regăsim pe ultima pagină a revistei: „Pandemic poate fi nu doar un virus care se plimbă cu iuteală prin lume, ducând cu sine sufletele atator oameni. Cu adevărat pandemică riscă

să devină viața fără lumina gândului, fără aspirații mai înalte, fără ideal și fără căldura iradiantă a culturii autentice.” Ce vrea să fie *Avalon* scrie Ovidiu Pecican: „o publicație independentă, echilibrată, deschisă în toate direcțiile, promotoare a democrației cu respect față de meritocrație și față de altitudinea calitativă”. Clubul Avalon ne vorbește succint despre realizările plastice ale Irinei Petraș. Reținem din revistă eseul lui Michel Serres *Corp și scris* („Adevăratul subiect al scrierii se agață de pagina-perete, escaladează ecranul, angajează cu ele o luptă corp la corp, luptător loial, respectuos, familiar, încântat, îndrăgostit... dar în așa fel încît, dacă din întîmplare ar da drumul la ceea ce ține sau nu ar vedea, s-ar rostogoli ca o marionetă dezarticulată la poalele frumuseții.”), dar și o cronică de Ovidiu Pecican (*Retrospectivă drastică*) la cartea *Castelul și spada. Cultura materială a elitelor din Transilvania în evul mediu târziu*, de Adrian Andrei Rusu. La rubrica *Timp regăsit*, Jean-Luc Rivière scrie despre *Martie 1990: la Țirgu Mureș cu Doina Cornea*. Există aici și un superb poem de Ioan Es. Pop („și la fel ca pentru orice cosmonaut care știe/ că nu mai e drum de întoarcere,/ și pentru noi, cu fiecare pahar/ casa noastră se îndepărtează./ iar de acum, deși se pot face multe,/ chiar nu se mai poate face nimic.”). Dan Grădinaru scrie, la rubrica *Viitorul trecutului literar* despre *Teatrul lui Nicolae Dimache*, în timp ce Doru Pop pune în dezbatere o temă actuală: conservatorismul și neo-conservatorismul. La rubrica *Răstimp*, Negoită Lăptoiu se referă la arta Suzanei Fântânariu, marcată de „o delicată protecție a adierilor iscate din dilematice confruntări”, în care „efectul straniu, elegiac, al evocărilor, recomanda trepidațiile proprii interiorității, aflată în dispută cu nu puține anomalii, chiar și potrivnicii” în timp ce Amalia Lumei scrie despre *Commedia dell'arte* și teatrul de păpuși, iar Aurel Codoban despre Om, inteligență artificială și imagini. Dorim succes și longevitate noii reviste de cultură *Avalon*. (I.B.)

Ion MUREȘAN

**Poem cu de(tractor)i
(după *Poem cu tractor*)
(fragment)**

Nu știu dacă v-am mai zis, sau, mă rog, am scris, dar chiar cu riscul să mă repet, vă mărturisesc, ușor speriat, că de mai multe nopți am un vis pentru care nu am atestat: am visat că sunt poet, dar eu, se știe la nivel de cultură generală, eu nu am apucat Școala de Literatură „Mihai Eminescu” și nu m-am ales cu diplomă de poet.

Se făcea că pe la treisprezece ani, să nu se mire cititorii, deja debutasem în revista „Cutezători” și apoi visul sărea în studenție, la Cluj, mă vedeam scriind în veselie la revistele „Echinox” și „Napoca Universitară” articole și poeme cu o clară tentă revoluționară, care, deseori, nu prea erau înțelese și atunci le explicam prietenilor, frumos și riguros la „Arizona” sau la „Chios”. Apoi visul devine ușor mai întunecat și mai sumbru și mă văd deodată profesor de istorie la Strâmbu, comuna Chiuiеști, câțiva ani, fără glorie, în vis trecuți cât să clipești. Și din nou se mărește lumina și mă văd redactor la revista „Tribuna”. De aici încolo, gata, începe adevăratul coșmar. Toată săptămâna înconjurat de cărți, reviste și manuscrise și nicidecum rar, de prieteni și amici, fiecare cu aceleași vise că sunt poeți. Problema era că aici, în vis, nimic nu-mi era interzis, aveam acces oricând și oriunde la tutun și alcool și mă vedeam stând ore-n șir, fără să mă mir, lângă un pahar în care se scăldau îngerași. Foarte rar se întâmpla ca ei să nu mă însoțească atunci când mai ieșeam din oraș, că de ieșit ieșeam de multe ori, înconjurat de prieteni și detractori.

în lectura lui **Lucian PERȚA**

”