

Aurel PANTEA

Rămîne din ce ai putea imagina
despre moarte
ceva de neimaginat.

De exemplu, cum ai veni Tu
și la venirea Ta s-ar înghesui
multe să Te vadă
și nu toate ar reuși
și nu ar sta să judece dacă drumul de parcurs
e al lui Sisif
sau e calea spre Golgota.

Cineva merge în față, cum se întâmplă
întotdeauna într-o călătorie.

De-acolo se aud răgăciuni

Fiecare le poate auzi
cînd în lăuntrul său se desfundă
căile spre un mare plîns

Gabriela ADAMEȘTEANU



The Winner Takes It All (IV)

Mă cam arsesem în primele zile, cu pielea albă pe care doar eu, din toată familia, am moștenit-o de la bunica Monique. Fratele meu, Alex, a fost negricios: nu semănam deloc, am fost gemeni dizigoți, gemeni fraterni. Când, la vârstele mici, ne băteam între noi, dădea în mine cu pumnii, cu o furie venită de departe. Nici mai târziu n-am avut momente de complicitate, dar, după ce-a plecat, mi-am dat seama că eram de legată de el. Mă întrebi dacă și el? Pentru mine a fost opac, n-am știut niciodată ce gândea. Să recunosc că atât cât a fost acasă, nici nu m-a interesat.

Stând mai tot timpul sub umbrelă, mi-am dres pielea, dar bronzată, așa cum era moda pe vremea aceea, când nu se vorbea despre pericolul statului la soare, n-am reușit să fiu. Dar măcar scăpasem de grija copiilor, se jucau pe plajă și intrau în apă doar cu Andu. Avea lipici la ei, și ei la el, n-a avut, în copilărie, parteneri de joacă, și-i găsisse, în fine.

Intrasem în biserica Domnița Bălașa, cu un mire puștan, cu șapte luni mai mic decât mine. Andu a mai crescut vreo doi centimetri pe urmă, da, da, nu exagerez! Eu împlinisem 21, el avea doar 20 și patru luni. Mama n-a vrut să renunțe cu niciun chip la cununia religioasă, cu toate codelile cuscruului ei care se temea să nu-și periclitizeze postul de la Consiliul Legislativ, până la urmă tot l-a pierdut, dar asta-i altă poveste.

Mă grăbisem să mă mărit ca să scap de atmosfera mohorâtă de-acasă, unde rămăsesem doar eu și mama. Mi-am căutat, conștient-inconștient, fratele, pe Alex, în Andu. Chiar și numele noastre le-am luat ca o predestinare – Alex, Anda, Andu – și am ținut să ne căsătorim pe 1 septembrie, lângă 30 august, sărbătoarea Sfântul Alexandru.

Sunt Berbec, zodie cerebrală, căreia capul îi dirijează sentimentele, ceea ce nu-i bine – mintea greșește mai des decât intuiția.

*

Mai târziu, diferența de ani dintre noi avea să tot crească, la un moment dat m-am trezit lângă un superbărbat, vânat de femei tot mai tinere, chiar și când eram de față. În toate există o sămânță de curvă, da, da! chiar în toate, știu ce spun, și-n mine, și-n tine, hai, recunoaște! Ne place să ne dăm la bărbatul alteia, chiar și fără gând serios, așa cum se joacă pisica cu șoarecele, înainte să-l mănânce, și numim asta cochetărie! Tu nu?! Nu te cred!

Păi dacă o spun, înseamnă că am făcut-o, mi-au mai plăcut și mie, unul sau altul, și când eram cu Andu, n-am mers până la capăt, *but I was a fool /playing by the rules*, așa cum spune ABBA. Chiar fraieră am fost să mă simt vinovată când l-am dorit pe altul, iar Andu nici n-a avut habar: n-a fost niciodată gelos pe mine, doar mă mai tachina cu asta uneori.

Firea lui, nepăsătoare și veselă, le convenea de minune copiilor, îi simțeau carisma și erau, toată ziua, călare pe el.

Îmi convenea și mie să mi-i mai ia de pe cap, când sunt mici, sunt obositori cu energia lor nestăvilă. Când ar fi mai așezați, te lasă pentru prieteni, pentru sex, pentru amoruri, pentru lumea lor. Oricum ai da-o, ca părinte, tot în pagubă ieși.

În schimb, cu ei ca pacienți, am avut toată răbdarea. Familie de medici pe trei generații, din păcate, tradiția s-a oprit cu mine, poate ar mai fi fost Alex, dar el..

*

Spre sfârșitul sejurului, la Olimp, nimeni nu mai avea chef de intrat în mare, era ca o supă caldă, plină de alge încâlcite și de meduze sticloase, la fel de înțepătoare ca scoicile sparte. În primele zile, copiii erau fascinați de ele, Andu le pusese un pui de meduză într-o pungă de plastic, după ce văzuseră un bătrân care căuta să le prindă cu șlapii, și mult timp au tot povestit despre asta. Dar pe urmă călcai pe pătura gelatinoasă, cu miros putred și când intrai, și când ieșeau din apă.

Așa că atunci când ne-am făcut bagajele, eram consolați cu plecarea. Gigi Trif a venit special să ne întrebe respectuos dacă ne-a plăcut. Când Andu a încuviințat, fără mare entuziasm, ca nu cumva să și-o ia în cap (știa de la maică-sa cum să te porți cu cei care te servesc), șeful de sală a adăugat, ca un patron de hotel, că speră să ne facem și viitorul concediu tot acolo. Și, până să mă dumiresc, s-a aplecat să-mi sărute mâna, ca un domn de pe vremuri.

Iar nevastă-sa, din spatele lui, mi-a zis sârnu-mâna, așa cum spun fetele babelor la țară. Un obicei enervant, generalizat, în ultima vreme, în București, ca și acel Doamne ajută! care ține de la revedere.

„Om vedea ce-o fi la anul, dar până atunci vă aștept la spital. Pe voi ca pe voi, m-am lămurit că știți să vă purtați de grijă, dar mai ales îl aștept pe cel mic. Aduceți-l imediat când îl recuperați de la bunici, să vedem dacă nu e cazul să-i facem o transfuzie”, am răspuns, reintrând în rolul meu de medic.

A fost un dezastru să urcăm în tren de pe pământul băttorit care prelungea peronul în halta aia nenorocită de

la Neptun, cu bagaje și copii, iar eu, cu papuci cu tocuri de 8 cm, așa cum purtam atunci. Nu știu dacă-ți mai amintești scara aia înaltă a trenului, o fi la fel și azi, la ritmul în care se schimbă lucrurile în România.

*

Acasă, numai la vacanța viitoare nu ne-a mai fost gândul, eram fiecare cu mintea în altă parte.

Mama făcea tot mai greu față treburilor casei. Cu felul ei rațional de-a fi, n-a lăsat niciodată să se vadă cât au afectat-o fuga lui Alex, anchetele și moartea tatei. Cât a trăit el, n-a îndrăznit să-l contrazică, nu știu cât îl mai iubea, dacă l-o fi iubit vreodată, trebuie să fi aflat că era de ani buni combinat cu o asistentă, dar, cel puțin, el îi oferise statut și protecție - plus salvarea casei de pe strada Frumoasă, sub comuniști. Doar poziția tatei, doctor de mărime, salvase de expropriere vila moștenită de la bunicul și asigurase reparațiile, mereu necesare, pe care le-am făcut tot mai rar după moartea lui. Tata era cel cu *originea sănătoasă*, probabil de aici și obiceiul bătailor, le încasase la rândul lui, în copilărie.

Văduvă, la vârsta la care femeile își pierd, odată cu estrogenul, și atracția, ce mai putea să facă, biata mama, decât să se devoteze nepoților și casei? Noi la spitale, la gărzi, iar în serile și weekendurile libere, la aniversările prietenilor, la un teatru, la operă, n-am băgat de seamă că ea îmbătrânea accelerat. Fiindcă nu s-a plâns de nimic, n-am sesizat, până în ultima fază, simptomele cancerului - boala durerilor sufletești ascunse - deși eram doi doctori în casă.

*

Andu era cu mintea la dosarul pentru IMF, căpătase promisiunea c-au să scoată un post de lector pentru el, după ce intrase în Biroul de Partid - poate cu sforile socrului meu, poate cu ale lui Tatarcan.

Eu făceam clasele primare cu Andreea, pe Liviu îl păstorise mama, dar când a intrat și cea mică în clasa întâi, mi-a spus că nu mai are răbdare. Cred că, deși nu recunoștea, prefera băieții, și pe frate-meu, Alex, dar mai ales pe Liviu, sufletul ei. Mi-am sacrificat, conștientă, teza de doctorat pentru ea, biata fetiță era atât de neajutorată, de timidă! Poate nici n-am fost doritoare de o carieră didactică, așa cum spui? S-ar putea să ai dreptate. Până s-a lămurit că n-am s-o mai susțin, șeful secției mi-a tot dat studenți, erau doar o bătaie de cap, inutilă, aveam și gărzile, și meditațiile pentru Liviu care dădea treapta întâi, intrarea la liceu, să n-ajungă la unul tehnic, de periferie. Măcar n-am simțit coșmarul aprovizionării, pacienții ne umpleau frigiderul cu ce puteau și ei.

Uneori seara eram atât de istovită încât îmi convenea când Andu nu mai întindea mâna spre mine. Făceam dragoste tot mai rar, nu mai tremuram cu ochii la calendar, să știu în a câta zi sunt, consumam pilulele degeaba, și eram tot mai nervoasă, cu ochii pe foliile care se împuținau.

Aveam numărul de telefon al Tatarcanilor, puteam să mai cumpăr de la Adela, dar mi-era târșă să-i sun din senin, nici n-aș fi putut să vorbesc cu ea despre asta la

telefon. Mă gândisem la o ocazie, o sărbătorire când să-i invităm, dar și asta cerea un efort în plus. Așa că am tot amânat până la vacanța de iarnă a copiilor când oricum trebuia să ieșim din București.

*

Ne venise între timp și Dacia, erau probleme cu benzina, cu numerele, cu soț, fără, dar am plecat cu ea, în rodaj, toți patru și ne-am oprit, pentru câteva zile, la o pensiune în Sinaia.

Se nimerise să fie cald, zăpadă deloc. Luasem degeaba sânnii, patine, în fiecare dimineață ne întrebam ce facem, tot în parc, tot pe Furnica, tot la Cotă? Până și copiii vroiau o schimbare, darmite eu.

„Hai să vizităm Cumpătul, am auzit și c-ar fi un restaurant grozav acolo, *Vânătorul*,” i-am propus lui Andu.

„Nu vezi câți sântem? Cât crezi că o să coste masa, cu desert cu tot?” mi-a făcut semn.

Niciodată n-a fost prea darnic, dar în ultima vreme devenise de-a dreptul zgârcit. Și, totuși, parcă i se scurgeau banii printre degete. Ar fi fost și asta un semn, dar nu începusem să le pândesc și să le interpretez.

Nu intram în restaurante decât invitați, fie de *aparținători* (formula stupidă de azi), fie dacă Profesorul serba ceva. La operații mai grele, nu simple histerectomii, începuse să-l mai ia pe Andu, mâna a doua. Cartușele de Kent, whisky-ul Ballantine, cadourile uzuale de la pacienții cu greutate care nu-și riscau funcția, venind cu plicul în mână, așa cum cerea cutuma, le duceam la profesori cum ajungeau acasă.

Noi ne alegeam doar cu invitații la vreun restaurant de lux - Athenée Palace, Lido, Ambasador, Doina, la Șosea, și altele, care nu mai sunt în vogă acum. De vreo câteva ori am ajuns și la barul Melody, unde toți erau ochii ba la dansatoare, ba la fotbaliștii de la Steaua! Ei, da, luaseră Cupa Campionilor Europeni, cum spui, dar niciodată n-am înțeles nebunia asta pentru fotbaliști, niște băieți simpluți, care dau cu piciorul într-o minge! La Melody se vorbea la masă că vine Nicu, pe-acolo, cu Janina Matei, și l-au tot așteptat să apară, dar nu ne-am mai nimerit cu el, ha-ha!

Până când Andu n-a intrat în Biroul de Partid, n-avea speranțe de avansare, Profesorul își împingea amanta, o fostă stagiară, ținută în secție, nu știu dacă avea secundariatul, primariatul sigur nu. Iar la volumul colectiv la care am lucrat mai mulți, pe copertă s-au trecut doar ea și el, îi dăduse coordonarea.

De-asta s-a și băgat Andu secretar la Partid, și l-am înțeles, fără politic n-ajungeai nicăieri, de ce să mucezească, asistent bătrân!?

*

Presupun că primea mai multe invitații, la care trebuie să fi mers cu „nevasta de la servici”, amândoi doctori de pasărici. Acolo era însă și riscul - nenorocitele care făceau toate nebuniile ca să avorteze, procurorii care dădeau buzna, ședințele cu amenințări, turnătoriile.

Lui doar în gărzi îi picau astfel de cazuri, se ferea de ele cât putea. Se băgase la cancere, la infertilități,

destul de rare pe-atunci, și doar în lumea bună, la popor, ploua cu copii nedoriți! Rutina erau sarcinile și nașterile, cât cuprinde! Știu că n-ai uitat *Decretul*, știi ce-ai pățit și tu, dar și pentru noi, ca doctori, a fost traumatic! Câte două gravide într-un pat, și plin de copii abandonati! Trenau cu zecile prin spitale, mai ales în cele de periferie, ca ale noastre.

Tot aud, la unul și la altul, declarații pompoase despre instinctul de mamă, la câte cazuri de copii părăsiți am mai văzut, să nu-mi spună mie nimeni nimic! O poveste frumoasă, și-atât! Nu vezi că și azi e aceeași situație? Nu la proporțiile de-atunci, dar este! Îi lasă pe bieții copii la bunici, la asistenți maternali, la tați iresponsabili și bețivi, îi lasă chiar din spitale! Și-atunci, unde-i instinctul de mamă, spune-mi?! Apă de ploaie! Te legi de copil dacă ai grijă de el, atât!

Pe vremea aia, se înscriau pe nume fals, își lăsau șoșoiul acolo, în grija noastră, și fugeau mâncând pământul! Statul l-a vrut, Statul să aibă grijă de el! Ca să-l poată duce la Casa Copilului, altă nenorocire, conducerea spitalului avea nevoie de actele și acceptul părinților, iar actele, ia-le de unde știi! Surorilor, doctorilor, ne era milă de bieții copii, îi băgam în porție, închidea și directorul ochii, doar nu era să-i arunce în stradă! Numai că, sărăcuții, făceau la rând toate bolile transmisibile!

De ce nu mai vorbește nimeni azi de situațiile astea? Celor de-atunci nu le-a trecut spaima, cei tineri *ont d'autres chats a foutter*, vorba bunicii Monique. A fost, gata, dăm pagina, la revedere!

*

Cumpătul chiar merita văzut, vile boierești, chioșcuri tihnite și havuzuri în curți, garduri și porți de fier forjat, trepte înguste de la o alee la alta, dar și maidanezi cu colții scoși, câți vrei. Liviu gata să-i pupe în bot, Andreea plângea de frică, mami, hai mai bine să se întoarcem, că se face noapte, mi-e frică!

Ne opriserăm să ne uităm la o fațadă cu motive de art deco, relativ bine păstrate când, de la o fereastră, cine ne strigă? Dorin Tatarcan:

„Ce căutați pe aici, Anda și Andu? Haideți la o vorbă înăuntru!”

Că hâr, că mâr, am intrat. Ușă grea, de nuc masiv, un living imens, calcio vecchio și lambriuri, capul de cerb împăiat în hall, marmură în hall, cine știe a cui vilă fusese, pe vremuri!? Acum ajunsese a Academiei, și, prin nu știu cine, a familiei Tatarcan, bine instalată acolo, așa cum te puteai aștepta. Două camere spațioase la primul etaj, baie spațioasă, i-am vârat pe copii într-una: se știau de la mare, dar nu era cine știe ce prietenie între ei, naiba știe de ce.

Și noi ne-am pus la șuetă.

*

Adela Tatarcan, cea cu ochii verzi aurii a adus niște gustări, zacuscă, brânză și măslina, șuncă de Praga, ghiudem, un aperitiv ca-n vremuri normale.

„Uneori, seara ni se face lene să mai mergem până la Cantină, e-a Scriitorilor, așa că merită într-o zi să veniți și voi, Anda! ne-a îndemnat Tatarcan. Dar câteodată, cum ți-am spus, rămânem acasă și ne mulțumim cu ce găsim prin frigider...”

Frigiderul era garnisit cu de toate, dar mai ales aveau un vin pe cînte, cel puțin așa zicea Dorin, și Andu l-a aprobat.

Venisem pe jos din Sinaia, și aveam să luăm un taxi la întoarcere, Tatarcan ne-a promis că rezolvă el, ți-amintești ce greu se găseau. Dar eu am fost reținută cu băutul, eram la ciclu când și-așa fac migrene. Îi mai aveam pe cap și pe copiii care mereu veneau cu o plângere, că ăla a făcut, că aia a dres, iar Liviu se plictisea, nimic nu e mai puțin interesant decât o față, darmită să ai pe cap trei!

Am tot tocat bârfe din lumea medicală, până când, la o întrebare formală a mea, când se întorc la București, Tatarcan s-a întunecat la față.

„Adela și copiii mai rămân, a spus, dar eu trebuie să fac la parastasul tatei. I s-au umplut ochii de lacrimi și, după o pauză, a îngăimat:

„... murea mai ușor dacă nu eram eu”...

„Cuum ? De ce ?” l-am întrebat, dar el, ca și când nu m-a auzit:

„Murea mai ușor dacă n-avea copil... pe mine... L-am dus la spital, l-au pus la perfuzii, au lungit-o și a murit în chinuri... Îl zgâlțâiau durerile încă de când îl duceam, îl mai zdroncăneam și eu cu mașina, prin toate gropile, gemea, aproape urla, și eu, mai rabdă, mai rabdă...”

*

Clipea des, ca să-și ascundă lacrimile din ochii de culoare deschisă, verzi-albaștri. Brusc, mi-am dat seama că nu era un bărbat urât, dar părea pe jumătate beat.

„Știi câți popi plătit la înmormântarea tatei? Cinci, atâția au venit... Mai venise un vechi prieten de chefuri al lui cu un popă amărât după el, l-am plătit și pe ăla... Lasă, domne, că l-am plătit eu, mi-a spus prietenul lui taică-meu. Nu-i nimic, i-am zis, las'că-l mai plătesc și eu odată. Câte vedre de vin o fi băut în viață, bietul tata, atâtea am să dau acum de băut la parastas, să-i facă ușoare drumurile *Dincolo*. Unul dintre popi mi-a cerut și un ban de argint, să i-l lege de deget, l-am adus și pe ăla...”

Se oprit brusc, și n-a mai scos nici un cuvânt, doar încuviința, mașinal, vorbele cântate ale Adelei.

Tot intrând și ieșind din living spre bucătărie, ea nu se prinsese ce șușoteam noi, și-i povestea ceva lui Andu, râzând, cu gura ei mare, rujată un pic prea tare. Avea un râs ușor gâlgâit, de femeie care se știe frumoasă, ajunsese cu povestea la pantofii ei de piele de șarpe care au costat 800 de lei și la rochia drapată, purtată la Festivalul Enescu, la nu știu care concert ținut la Sala Palatului, când Tatarcan a întrerupt-o cu o voce puțin răgușită:

„Dar apropo de parastase, ați aflat că ăla care v-a invitat la Olimp, Trif, șeful de sală, a murit?! Nu? Nu v-a pus nimeni la curent?”

Cine știe ce se legase în capul lui, dar, dintr-odată, nu mai părea deloc beat.

„Accident de mașină... Curând după ce ați plecat voi... pe drumul de la Constanța la București ... Nenorocirea aia de drum!” a adăugat.

Avea o intonație ciudată și ne-am abținut de la orice comentariu, mestecat mașinal, printre dinți, de Andu.

Petru Cimpoeșu



Vasluieni în Europa

Chestia asta chiar e urgentă și trebuie scrisă.

Dragi români, vă avertizez că lucrurile merg din ce în ce mai bine. Șeful guvernului tocmai a anunțat că, de la începutul anului viitor, salariul minim pe economie va crește (din nou!). Dar nu despre asta e vorba acum.

Ca urmare a unei nefericite mutații genetice, sau poate din cauza năstrușnicului Covid, fostul șef al Tineretului Social-Democrat, între timp numit ministru liberal, a ajuns la concluzia că bogații plătesc contribuții la sănătate mult prea mari, în comparație cu cei care trăiesc din salariul minim pe economie. Prin urmare, ar trebui ca aceste contribuții să fie plafonate. Ca să spun drept, mă gândisem și eu la asta, după ce am observat că spitalele statului român sunt pline de săraci. Unii se internează fără nicio boală, numai ca să mănânce gratis. Și după aia mai au obrăznicia să spună că pe vremea lui Ceaușescu era mai bine. Iar *noi* trebuie să suportăm consecințele. E clar căăștia nu vor vota niciodată cu cine trebuie. Mahalaua ineptă, cum s-ar exprima un fin intelectual, cândva mare admirator al Elenei Udrea. Pur și simplu, nu-s în stare să înțeleagă economia de piață! Dar am impresia că nici despre asta nu era vorba.

Ce să vezi! În numai câțiva ani, pe fondul unui spor natural negativ, municipiul Vaslui și-a dublat numărul de locuitori, deși o treime din populația județului a plecat peste graniță. Ceva ce nu s-a mai întâmplat nici măcar în Cartea Recordurilor. Ca să înțelegem cum, ar trebui să adaug că vestita Flory din Vaslui e de fapt Lia Sinchevici, o basarabeană poloneză din Republica Moldova. Se spune, nu fără oarecare temei, că și-ar avea domiciliul într-o garsonieră în care mai locuiesc o mie cinci sute de alți basarabeni. Noroc că n-a rămas niciunul acolo, au plecat toți în Italia.

Mai sunt și alte aspecte dificil, dacă nu imposibil, de înțeles. În luna mai a anului 2019, o

femeie de 59 de ani a murit după ce s-a aruncat de pe pasarella de la gară, la câteva ore după ce a aflat că fiul ei, abia întors din Marea Britanie, s-a spânzurat într-o pădure de la marginea orașului. Iar o lună mai târziu, un bărbat s-a aruncat peste șine după ce pierduse o sumă mare de bani la păcănele. Înainte de asta, a dat lovitură la magazinul universal din Solești, de unde a furat caietul de datorii. Se întâmpla la puțină vreme după ce, în comuna Văleni, șapte flăcăi o violaseră pe fata aceea care se întorcea de la școală, dar înainte ca cei trei bărbați, care se înjunghiaseră pentru o femeie, să fi ajuns la spital. Pentru ca astfel de întâmplări să nu se mai repete, femeia și-a părăsit cei patru copii și a plecat nu se știe unde, însoțită de un individ pe care l-a cunoscut pe internet. Hm, asemenea oameni n-ar trebui să existe!

Între timp, un bărbat din comuna Codăești a fost grav rănit după ce a căzut din căruță într-o coasă care i-a străpuns abdomenul, iar un cârd de curci aparținând unei localnice din halta CFR Dodești s-a dus să ciugulească iarba dintre șinele de cale ferată. Proprietara curcilor, o bătrână de 78 de ani, a alergat să le alunge dintre șine, dar din păcate a fost lovită mortal de trenul Interregio Bârlad – Iași. Poate nu știți ce s-a întâmplat în continuare. Poliția a venit la fața locului, pentru a stabili cu exactitate cum s-a produs tragicul eveniment, în timp ce, în nu știu ce comună, un bărbat în vârstă de 38 de ani a urcat până la aproximativ 12 metri într-un copac, iar când și-a dat seama că nu mai poate să coboare, a sunat la 112.

Cred că nici despre asta nu e vorba.

M-am născut în Vaslui și, ori de câte ori aud pronunțat sau văd pe undeva scris numele orașului/județului meu natal, o tresărire nostalgic sentimentală mă îndeamnă să mă ascund pe unde pot, sau măcar să-mi ascund buletinul, ca să nu fac impresie proastă. Fiindcă unul din opt vasluieni este fie asistat, fie șomer, fie liber de orice contract. Fiindcă, în județul Vaslui, unul din zece copii renunță la școală. Fiindcă în acest județ sunt zece beneficiari de ajutor social la cincizeci de angajați. Și așa mai departe. Județul ăsta ne face de răs în Europa, ar trebui cedat Republicii Moldova.

Mamă, acumă serios, de ce nu m-ai născut la Timișoara? Sau, și mai bine, la Cluj! Altceva ar fi fost dacă m-aș fi născut la Cluj. Acolo e Untold, acolo trăiește proeminentul filosof Andrei Marga și tot acolo apare revista *Tribuna*, singura revistă de idei din România, după cum am citit recent pe stiripesurse.ro. Dar nu numai atât. Cea mai înaltă statuie a lui Avram Iancu, mult mai înaltă decât a lui Matei Corvin, se află, de asemenea la Cluj (liniuță Napoca). Și, să nu uităm, chiar și cea mai bună echipă de fotbal, după

cum afirmă cluj-napocanii înșiși, mă rog, nu chiar toți. Ca să nu mai spun că, potrivit unor declarații destul de vagi, în curând va începe și construcția metroului. Vremurile când Gheorghe Funar și *Caritas*-ul lui Ioan Stoica făceau faima acestui județ au apus demult, dar nu au rămas fără consecințe. Iar una dintre ele este că Einstein a rămas fără teoria relativității, după ce s-a demonstrat că ea aparține de fapt lui Mihai Eminescu. Argumente aproape la fel de puternice mai au și alte județe din Ardeal, cum ar fi Timiș, Oradea, Sibiu, Alba, Mureș, Brașov și toate celelalte. Într-o astfel de constelație, județul Vaslui îmi pare o planetă îndepărtată pe care se întâmplă doar ciudățeni (neplăcute). Dacă ar fi o competiție, cum era pe vremuri Cântarea României, probabil că noi am ieși, ca de obicei, pe ultimul loc. Sau, mă rog, penultimul, înaintea județului Teleorman, față de care istoria recentă îmi impune să nutresc sentimente de compasiune și fraternitate. Ei măcar se pot lăuda cu Marin Preda. Noi nu prea avem cu ce, în afară de micuța Picasso, devenită între timp femeie în toată

firea, se zvonește chiar că s-ar fi măritat. Și am mai citit o știre cu o tânără din Vaslui care a revoluționat lumea științei și a medicinei, creând niște șoareci transparenți – dar în SUA, nu aici la noi. Iar pe pagina imediat următoare aflu că, la o editură din Paris, au fost publicate eseurile excelentului om televiziune, romancier, gazetar, poet etc. Octavian Hoandră, *Les Opinions d'un étranger absolu*. Iar un clujean! Un vasluian n-ar fi niciodată în stare de așa performanță. Atâta doar că la Paris nu se face vreo deosebire între un vasluian și un clujean, amândoi vin din România, adică, metaforic vorbind, un fel de Vaslui al Europei. Ceea ce nu e nicio rușine.

Mhm! Cred că despre asta era vorba.

(Notă. Acest text, deși nu e o teză de doctorat, seamănă oarecum, deoarece conține numeroase citate din materiale publicistice culese de pe internet. Mi-a fost lene să le mai pun între ghilimele.)



cu

Mihai IOVĂNEL

**„...literatura română este prea redusă
pentru a conține prea multe canoane
alternative”**

Em. Galaicu-Păun: În primul deceniu al anilor 2000 au apărut mai multe *Istории ale literaturii române – contemporană. 1941-2000* de Alex Ștefănescu (2005); *critică* de Nicolae Manolescu (2008); *de azi pe mâine* de Marian Popa (2009) –, care mai de care mai voluminoasă. În raport cu fiecare dintre acestea, *Istoria literaturii române contemporane. 1990-2020* arată ca un David față cu Goliat. Care-i arma ta secretă cu care intri – foarte încrezător, dacă ar fi să pornim de la judecățile de valoare emise în paginile lucrării – în această „bătălie canonică”? Ce calificativ, după modelul celor citate mai sus, ai vrea să se prindă de *Istoria*... ta?

Mihai Iovănel: „Armă secretă”? Sper ca eventualele calități să nu rămână chiar secrete. Lăsând gluma la o parte, nu-mi doresc neapărat un calificativ anume – mai curând privesc plin de curiozitate procesul receptării.

În ce privește însă contextul în care m-ai introdus (*Istoriile* lui Nicolae Manolescu, Alex. Ștefănescu și Marian Popa), aș avea de spus vreo două cuvinte. În primul rând, niciuna nu este o istorie a literaturii contemporane propriu-zise. Istoria lui Manolescu este o istorie a literaturii de la origini până la sfârșitul comunismului – Manolescu se simte pierdut în tot ce a urmat, adică fix în perioada „contemporană”. Istoria lui Alex. Ștefănescu este mai curând o panoramă decât o istorie și este chiar mai răstăcit decât Manolescu în perioada de după 1989. Iar Istoria lui Marian Popa este o istorie a literaturii în comunism publicată după căderea comunismului – deci nici ea nu este o istorie a literaturii contemporane.

Dintre acestea, singura cu adevărat gigantică din punct de vedere cantitativ este istoria lui Popa. Istoriile lui Manolescu și Ștefănescu sunt istorii ilustrate – dacă scoți

pozele și paginezi cu un corp de literă mai mic vor slăbi considerabil.

Despre Istoria mea pot să spun că este ceva mai întinsă decât *Istoria* lui Lovinescu în cinci volume, din 1926-1929. Din punctul meu de vedere este suficient, cel puțin deocamdată.

Em. G.-P.: Ai nevoie de peste 300 de pagini în care vorbești despre *Evoluția ideologiei* (Partea întâi) și *Evoluția sistemului literar și a criticii literare* (Partea a doua), pentru a ajunge, abia în Partea a treia, la *Evoluția ficțiunii* (nu că în primele două părți n-ai da nume de scriitori & titluri de cărți). Înțeleg foarte bine că, odată cu căderea comunismului în România & Europa de Est, s-a schimbat – sau nu? sau doar parțial? – și cadrul instituțional în care funcționează literatura. De ce a fost nevoie de o atât de amănunțită „punere în scenă” a noilor realități culturale, înainte de a-i fi invitat în scenă pe actorii propriu-ziși: criticii literari, romancierii & poeții?

M. I.: Dacă tot vorbești de „actori”, mi se pare că actorii au nevoie de un teatru pentru ca munca lor să devină vizibilă, nu? De ce ar fi partea de infrastructură (folosesc aici cuvântul în sens nemarxist, ca ansamblu al elementelor materiale/instituționale care susțin literatura) mai puțin relevantă decât literatura propriu-zisă? Ipoteza mea este că cele două elemente („teatru” și „actori”) sunt „a filei două fețe”, deci că n-ar avea nici un sens să fie distinse. Cu atât mai mult cu cât cartea mea se numește „istorie” și nu „dicționar” sau „panoramă” – genul de lucrări în care accentul cade pe autori și nu pe context.

Oricum, nu cred că literatura unei perioade oarecare poate fi înțeleasă fără istoria acelei perioade. Adică, sigur, există nenumărate cărți mari pe care publicul general le citește fără a cunoaște în amănunt istoria elisabetană sau Rusia de sub țarul cutare. Dar sunt lecturi în bună parte deformatate de această separare a cărților de contextul lor inițial. Ceea ce nu înseamnă că interpretarea pe care le-o dăm nu ar fi și ea legitimă în felul ei ajustat.

În fine, ideea e că istoria literaturii contemporane trebuie să treacă și prin istoria contemporană. Doar noi, cei care trăim efectiv în ea, o putem cunoaște nemediat. Cei care vor trăi după noi o vor cunoaște prin intermediul cărților, filmelor, documentarelor, arhivelor etc. Poate că vor avea o perspectivă mai bună decât noi, dar asta nu înseamnă că perspectiva noastră, oricât de imperfectă, nu trebuie arhivată.

Em. G.-P.: Faptul că ai făcut parte din echipa de coordonare și revizuire a lucrărilor și ai scris pentru *Dicționarul literaturii române* (2012) și *Dicționarul general al literaturii române* (2016-2020) ți-a dat, negreșit, o viziune de ansamblu – te-a ajutat sau mai mult te-a sustras acest mega-proiect colectiv în procesul de elaborare a *Istoriei*... tale? Cât din contribuțiile lui Mihai Iovănel la *Dicționare*... se regăsește în *Istorie*...? Și cât –

prin varii răsfrângeri, căci nu poți citi de unul singur tot ce s-a scris în ultimii 30 de ani – din cele ale colegilor de echipă?

M. I.: M-a ajutat și nu prea. M-a ajutat în măsura în care m-a expus unei cantități enorme de informație și în măsura în care am lucrat alături de profesioniști exemplari precum Gabriela Drăgoi (căreia îi și mulțumesc în introducere) sau de editori legendari ca Magdalena Popescu-Bedrosian ori Gabriela Omăt. M-a mai ajutat în sensul în care am ajuns să citesc autori pe care altfel nu i-aș fi citit. Pe de altă parte, 70-80 % din munca la DGLR a fost o muncă de revizie a articolelor semnate de alții: nu puține dintre ele scrise școlărește sau găunos, pline de erori/ goluri de informație sau pur și simplu neterminate. Partea asta nu m-a prea ajutat, a fost, din perspectiva profitului meu, o pierdere de timp.

Dicționarul cu siguranță a profitat de munca mea, deși, din păcate, nu atât cât ar fi putut. Înainte de ediția a doua propusesem o listă extinsă de autori contemporani – în special autori care debutaseră/se afirmaseră după 2000. Din păcate, doar o parte dintre aceștia au prins varianta finală a *Dicționarului*, în principal din cauza coordonatorului general, Eugen Simion, ale cărui cunoștințe despre această literatură sunt mai curând aproximative, ceea ce i-a provocat o reacție defensivă-suspicioasă în fața unei prea mari deschideri față de autori „neconsacrați”.

În ce privește reluările, în jur de 200 de pagini din 700 (câte are *Istoria*) le mai publicasem anterior în forme mai mult sau mai puțin asemănătoare – nu doar în DGLR. Nu este nimic extravagant aici – și Lovinescu, Călinescu sau Manolescu și-au reluat texte publicate anterior (în *Istoria* lui Manolescu au pătruns inclusiv reziduuri penibile din fostele cronici, chestii de genul „după cum arătam în cronica de săptămâna trecută”).

Em. G.-P.: Înainte de a analiza în amănunt proza & poezia, acorzi o atenție deosebită criticilor – *canonici*, *din exil*, *optzeciști*, *nouăzeciști*, 2000-iști (secțiunea *Autori*, p. 183-242) –, unii ieșind oarecum diminuați (N. Manolescu, Al. Cistelean), alții beneficiind de clauza criticului cel mai favorizat (C. Rogozan, A. Terian), numeroși strălucind prin absență (Gh. Perian, V. Podoabă, N. Oprea). Crezi că se poate vorbi de „critici de direcție” în literatura română de după 1989 care să fi impus o formulă? o școală? un curent? la urma urmelor, o temă de dezbatere de mare interes? A avut critica un „cuvânt greu de spus” în societate, în aceste ultime trei decenii? Garnitura de critici 2000-iști poate impune un alt canon?

M. I.: Nicăieri în lume critica literară nu mai are „un «cuvânt greu de spus» în societate”. Și de ce ar face-o? În secolul al XIX-lea, când critica a apărut (ca și literatura) ca ocupație burgheză relativ autonomă, relativ specializată, literatura juca un rol central în educație, în spațiul monden, în distracție, chiar în politică. Astăzi acel rol s-a pierdut, funcția literaturii fiind distribuită către alte

zone. Deci nici critica literară nu are cum s-o ducă prea bine, și nu doar în România. Chiar la nivel de universități occidentale, studiul literaturii este văzută ca o „bulă” umflată artificial de-a lungul boomului economic care a urmat celui de-al Doilea Război Mondial. O bulă aflată azi într-un proces accelerat de ajustare.

Asta nu înseamnă că, în interiorul profesiei, criticii n-au continuat să funcționeze. La un randament superior salariilor de rahat din învățământ și cercetare (abia în ultimii ani acestea au început să crească). Impunerea câtorva generații – douămiiști, post-douămiiști – n-ar fi fost posibilă fără acțiunea criticilor apăruiți la începutul anilor 2000. Dintre conceptele lansate în acest timp, îl amintesc pe cel de „critică de export”, dezvoltat și ilustrat de Andrei Terian – un concept important pentru că problematizează felul învechit și autarhic în care mulți critici români au continuat să-și privească profesia după 1989.

În ce privește canonul – literatura română este prea redusă pentru a conține prea multe canoane alternative. Nu-i ca și cum am avea, ca britanicii, 20.000 de romane publicate în secolul al XIX-lea în care am putea săpa căutând capodopere necunoscute. Sigur, ceea ce poate face generația mea – și a și făcut în parte – este să chestioneze regulile după care a fost construit canonul: nu de puține ori clasiste, rasiste, reacționare, misogine etc. Este un proces în curs.

Em. G.-P.: Pe lângă volumele de memorii, numeroase – amintite, cele mai importante, la pagina 349 –, în anii '90 au văzut lumina tiparului câteva romane de sertar, unele adevărate capodopere, de-ar fi să pomenesc doar de *Adio, Europa!* de I.D. Sîrbu. Și din exil au venit scrieri notorii, de pildă – cu întârziere de cca jumătate de secol – *Ferestrele zidite* de Alexandru Vona. De ce sunt trecute sub tăcere în *Istoria*... ta? (Amintesc în paranteză că, în urma unei anchete pe durata unui an cu privire la romanul românesc din secolul XX, *Ferestrele zidite* au ieșit pe locul doi, imediat după *Craii de Curtea-Veche*.) Unde este locul unor asemenea scrieri care nu au putut să apară în comunism, iar odată publicate la începutul anilor '90, au fost circumscrise momentul recuperării și lăsate tot acolo?

M. I.: Deși publicat după 1989, *Ferestrele zidite* a fost scris în anii '40. Ca să fi intrat în *Istoria* mea ar fi trebuit să creeze un efect de ecou care să arate că e vorba de un roman care participă, și altfel decât prin data de apariție, la literatura contemporană. Ceea ce nu s-a întâmplat. *Adio, Europa!* (în care eu nu văd o capodoperă; capodoperele lui Sîrbu țin exclusiv de jurnalele și de corespondența lui – cel puțin asta este părerea mea) este specific mai curând fenomenului literaturii de sertar din comunism. Sigur, acest fenomen a ieșit la suprafață în postcomunism și așa fi putut să-l discut mai pe larg decât am făcut-o. Poate în ediția a doua.

Em. G.-P.: Și cu autorii canonici de până la '89 – de-ar fi să mă refer la N. Breban, C. Țoiu, G. Bălăiță, D.R. Popescu sau A. Buzura – care au continuat să scrie/să publice în ultimele două-trei decenii, ce facem? Nu-i mai luăm în considerare? Crezi că ponderea acestora pe piața de carte post-decembristă e neglijabilă? Nu te-ai grăbit să-i „pensionezi” mult prea devreme? Sau nu era nimic de adăugat la profilurile lor literare – adevărate efigii, unele! – așa cum s-au conturat până în '89?

M. I.: Nici Lovinescu nu-l comentează pe Slavici în *Istoria literaturii române contemporane*, deși Slavici continuase să publice și după 1900, borna cronologică a istoriei lui. Am făcut trimiteri succinte la D.R. Popescu, Augustin Buzura ș.a., dar să-i discut analitic ar fi însemnat *de facto* să pun semnul de egalitate între ideea de scriitor „în activitate” și cea de scriitor „contemporan”, ceea ce ar fi echivalat cu includerea în această *Istorie a literaturii române contemporane* a întregii literaturi de după război. N-am vrut să fac asta. Deși în cartea mea apar numeroase incursiuni în istoria literaturii române, care ajung până în secolul al XIX-lea, acestea au un rol precis, de reconstituire a unor genealogii, în ideea că felul în care au evoluat de-a lungul timpului unii scriitori este conectat în mod relevant la design-ul actual/ contemporan al literaturii.

Em. G.-P.: Este pentru prima oară – te rog să mă corectezi, dacă greșesc – când *Paraliteraturile* se bucură de o asemenea atenție într-o *Istorie a literaturii române*, fiind analizate nu mai puțin de opt subdiviziuni. Mărturisesc, n-am citit nici un procent din lucrările la care te referi în paginile 437-489, unele mi-au stârnit însă interes grație felului în care sunt prezentate; întrebarea mea este dacă li se aplică și lor aceeași grilă de lectură ca în cazul prozei analizate în capitolele 10-12? Nu cumva paraliteraturile înghesuie, în *Istoria...* ta, romanul & proza scurtă așa cum sunt percepute în mod tradițional? *Ne vom întoarce în Muribacca* de Sebastian A. Corn este – judecând după nr. de pagini acordate – o scriere mai importantă decât *Pupa russa* lui Gheorghe Crăciun, rezumată sumar, sau decât *Ploile amare* de Alexandru Vlad, abia dacă pomenite, ca să nu mai vorbesc de *Rădăcina de bucsau* a lui O. Nimigean, trecută sub tăcere?

M. I.: Dacă m-aș fi mulțumit să tratez lucrurile „așa cum sunt percepute în mod tradițional” ar fi fost inutil să-mi mai scriu cartea – avem deja suficiente mostre „tradiționale” de înapoiere metodologică. De cel puțin 50 de ani, în Occident paraliteratura nu mai este percepută ca o zonă exotica de interes academic. Doar la noi, care am rămas „tradiționali”, continuă să miște ideea că într-o istorie literară se intră în ordinea gradelor – mai întâi geniile, apoi marii scriitori, apoi scriitorii importanți, apoi scriitorii buni, apoi, în fine, cine mai apucă. Și că toate gradele mari se găsesc în zona literaturii înalte. Că autorii de SF, de literatură polițistă sau, în general, de literatură de consum n-au ce căuta într-o istorie. Resping această

ipoteză. Dar am observat nu fără amuzament diverse reacții indignate pe Facebook pentru că am scris despre Irina Binder și Pavel Coruț, de parcă i-aș fi prezentat ca mari scriitori, nu ca simptome ale machismului internalizat de literatura *romance* autohtonă și ale conspiraționismului securist-protocronist-dacist.

Ca să mă refer pe scurt la contraexemplele pe care le citezi. *Ploile amare* este un roman care putea să apară și în anii '60, când D.R. Popescu a început să publice seria *F. Da, Ne vom întoarce în Muribacca* tratează comunismul într-un mod mai provocator intelectual decât o face Crăciun în *Pupa russa* – și în general Florin Chirculescu (care a semnat multă vreme cu pseudonimul Sebastian A. Corn) este un autor mai interesant și mai complex decât Crăciun. Despre Nimigean o să scriu în ediția următoare, deși nu cred că absența lui produce vreo anomalie în tabloul general – nici ca poet, nici ca prozator, nici ca eseist (în ultima calitate oferă o versiune plictisitoare de reacționar înspăimântat de feminism și „corectitudine politică” – îl creditez cu o inteligență superioară nivelului ăstuia).

Em. G.-P.: Amenință cineva dintre optzeciști – Nedelciu, Crăciun, Groșan, Cărtărescu –, la vârf, canonul românesc de până la '89, cu Marin Preda în frunte? Câte – și care – dintre cărțile scrise în democrație, fără a se recurge la „șopârle” de tot soiul, se înalță la statutul de capodoperă? Într-un *bras de fer* cu marii prozatori ai generației '60 – câțiva, foarte activi și după '89 –, cine crezi că ar avea câștig de cauză, optzeciștii sau șazeceștii? Dincolo de statutul său de megastar, este Mircea Cărtărescu – scriitorul cu cele mai multe referințe, judecând după Indicele de autori – în centrul canonului românesc?

M. I.: Nu mă omor după ideea de canon, despre care la noi s-a scris mult și degeaba prin anii 2000. Sigur, e vital să milităm pentru mai multă incluziune în ceea ce se predă în școală, pentru că femeile lipsesc aproape cu desăvârșire, iar maniera de abordare este ruginită. Dar ideea că scriem două articole și rezolvăm problema canonului, inclusiv problema pătrunderii literaturii române în canonul global, e mai curând naivă.

În fine, de dragul discuției o să pretind că mă interesează totuși chestiunea. În termenii pe care-i propui, Cărtărescu a amenințat vârful canonului încă din anii '80. La fel Nedelciu. Ulterior Cărtărescu s-a stabilizat cu siguranță acolo, pe când Nedelciu a avut ghinionul să moară prea tânăr – ulterior, prezența lui literară s-a diminuat. În cazul lui, ca și în cazul lui Crăciun, mai e și problema că literatura lor este relativ dificilă, în special pentru standardele publicului general. Cu Groșan, unul dintre marile talente apărute după al Doilea Război Mondial, s-a întâmplat altceva – pur și simplu individul Groșan nu s-a ridicat la înălțimea talentului lui, lăsându-se anulat treptat de tot felul de circumstanțe (presă, boemă, chestii de genul ăsta).

Cât privește un meci între prozatorii șaizeciști și cei optzeciști, hm... Să zicem că dintre șaizeciști cei mai importanți sunt Marin Preda, Eugen Barbu, Petru Dumitriu (deși ei fac parte totuși din altă generație), Nicolae Breban, Dumitru Radu Popescu, chiar Mircea Horia Simionescu sau Radu Petrescu (deși așa-zisa „Școală de la Târgoviște” nu face parte din ceea ce înțelegem în general prin șaizecism). Sincer, nu cred că optzeciștii pot alinia o echipă comparabilă. Adică, sigur, Cărtărescu e tot din liga aia, la fel Nedelciu, dar în rest nu găsim foarte multe nume de primă mână. Bine, mai e vorba aici și de un efect de perspectivă. Șaizeciștii au avut parte de o mitologie întreagă (desprinderea de anii '50, diversele acte de curaj), de tiraje uriașe de-a lungul comunismului, de manuale și așa mai departe. Optzeciștii reprezintă o generație mult mai omogenă, mai sofisticată, dar acest lucru nu a mers neapărat în sensul impunerii unor autori de o anvergură egală. Probabil că este la mijloc și aspectul formulelor literare. Realismul critic de tip clasic, practicat de pildă de Petru Dumitriu în *Cronica de familie*, este o formulă mai cuprinzătoare decât metaficțiunea practică de multe ori în forme mimetice de atâția optzeciști.

Em. G.-P.: Înainte de a trece la valul 2000-ist, bine prezent în *Istoria...* ta, hai să vorbim puțin și despre unele scrieri atipice – de genul *Exuvii*-lor Simonei Popescu, *Teodosie cel Mic* de Răzvan Rădulescu sau, pomenită mai sus, strălucind prin absență, *Rădăcina de bucsău* de O. Nimigean –, a căror excelență stilistică se distinge pe fundalul general. Se poate vorbi despre „noi caligrafi” în proza post-decembristă, în descendența lui Ștefan Bănuțescu, Eugen Barbu (din *Principele și Săptămâna nebunilor*), Constantin Țoiu? Mai este oare *scriitura* o miză de actualitate? Și stilul, un blazon de noblete?

M. I.: Stilul în sine nu înseamnă mai nimic. În Statele Unite publică zeci, sute de autori de literatură polițistă care scriu la standarde de *literary fiction*, adică la standarde de ceea ce înainte era numit literatură înaltă. Ideea că literatura trebuie să fie stil înainte de toate, că un roman poate să umple 500 de pagini admirabile despre nimic, este o idee modernistă cu un trecut admirabil, dar cu un prezent mai degrabă incert. Asta nu înseamnă că stilul nu mai are nici o miză. Admir enorm romanul *Teodosie cel Mic* al lui Răzvan Rădulescu, pe care îl recitesc fără a descoperi nici o notă falsă.

Em. G.-P.: Fără să fi dus o „bătălie canonică” asemenea prozatorilor optzeciști în „întunecatului deceniu literar nouă”, Dan Lungu, Ioana Bradea, Florin Lăzărescu, Filip Florin, Lucian Dan Teodorovici, Lavinia Braniște, Adrian Schiop, nu în ultimul rând Tatiana Țibuleac, se impun de la primele titluri, unele traduse – și chiar ecranizate! – la scurt timp în limbile de circulație. Se poate vorbi despre un nou val al romanului românesc comparabil cu noul val cinematografic? Și dacă da, prin ce s-ar caracteriza?

M. I.: Singurul ecranizat notabil este Adrian Schiop, care și-a și interpretat rolul din roman în filmul făcut de Ivana Mladenovic după *Soldații*. Florin Lăzărescu a scris scenariul la *Aferim!* împreună cu regizorul Radu Jude, dar, dacă exceptăm scurtmetrajul făcut tot de Jude după povestirea *Lampa cu căciulă*, cărțile lui n-au fost ecranizate. N-aș compara noul val din literatură cu noul val din cinema din mai multe motive. În primul rând pentru că primul n-a trecut testul unei validări globale – e drept că filmele circulă mai ușor, dar așa stau lucrurile. În al doilea rând, nu cred că prozatorii au impus o stilistică (în sens larg) așa cum au făcut-o regizorii.

Ca să mă refer la prima parte a întrebării, nu cred că „bătălia canonică” dusă de douămiiști a fost inferioară celei duse de optzeciști. Dacă te uiți pe presa din anii 80, observi că de fapt nu a fost o bătălie. Optzeciștii au intrat triumfal în scenă. Au avut parte de zeci de cronici în mai toate publicațiile (dincolo de atacurile obsesive, mai curând denunțuri, ale lui Eugen Barbu, care oricum nu contau din punct de vedere critic). Asta nu înseamnă că optzeciștii nu au produs o mutație profundă în literatura română, doar că această mutație n-a luat o formă violentă. Ce-i drept, nici impunerea douămiiștilor n-a luat forme violente decât în ce privește poeți ca Marius Ianuș sau Elena Vlădăreanu. Drumul prozatorilor a fost mai *smooth*, deși până la apariția colecției de proză tânără de la Polirom era dificil să publice, iar acuzațiile de pornografie, venite din partea unora ca Dan C. Mihăilescu, n-au lipsit nici ele.

Em. G.-P.: S-a spus, și nu o singură dată, că poezia constituie stindardul literelor române, și că poporul nostru – care, vorba lui Emil Cioran, „a tout raté, sauf graiul...” – a dat îndeosebi mari poeți. Dedică nu mai puțin de 140 de pagini *Evoluției poeziei*, oprindu-te asupra unor optzeciști de prim-plan (nucleul dur al Cenaclului de Luni, fără însă un Traian T. Coșovei sau Ion Stratan; dar și aripa expresionistă de la „Echinoc”, cu Ion Mureșan, Ioan Moldovan, Marta Petreu, nu și Aurel Pantea), vin la rând nouăzeciștii (mai multe absențe decât prezențe, de fapt), pentru a te ocupa îndeaproape (& cu mai multă generozitate) de poezia generației 2000 și chiar de ultimii debutanți. Este de înțeles această pornire de a „aduce la zi” poezia; ce nu pot pricepe e ignorarea totală a unor mari nume ce s-au afirmat în anii '60 – '70 și care au continuat să scrie/publice în ultimele două-trei decenii. După mine, chiar dacă ar fi publicat după '89 doar poemul *Tatăl meu Rusia*, Cezar Ivănescu (1941 – 2008) nu poate să lipsească în nici o istorie a poeziei românești. Din punctul tău de vedere, cine-s marii nedreptățiți – dintre poeții de toate vârstele – ai *Istoriei...* tale? De ce a trebuit să-i lași pe dinafară? *Bref*, hai să lărgim – cel puțin aici, dacă în Partea a patra a *Istoriei...* n-a fost chip – spectrul poeziei românești din ultimele trei decenii.

M. I.: Și eu sunt de acord că poezia este partea cea mai bună din literatura română. Dar când mă întrebi de ce am ignorat mari nume lansate în anii 60-70, ne întoarcem la problema lui „cine este contemporan?”. Eu am fixat pragul de jos în anii 80, când se lansează generația optzecistă – generație pe care revoluția din 1989 o surprinde în plină afirmare, generație care influențează profund – atunci când nu o produce ea însăși – literatura din anii 90 și 2000. M-am oprit, e drept, asupra câtorva poeți pre-optzeciști, precum Ion Gheorghe, Mircea Ivănescu, Angela Marinescu ș.a. Dar am făcut-o exclusiv pentru motivul că poeticile lor s-au dovedit extrem de importante fie pentru poezii care le-au urmat. Cezar Ivănescu este un poet important, dar pe cine a influențat dintre poezii de după 1989, în afară de Adrian Urmanov și Virgil Bănescu? Apoi, poezia lui publicată în postcomunism intrase într-o zonă destul de manieristă literar și de naționalistă ideologic; mai curând l-aș fi putut utiliza pentru simptomele ideologice ale perioadei decât pentru poezia propriu-zisă.

Pentru că ai ridicat problema, despre optzeciști Traian T. Coșovei și Ion Stratan n-am mai scris pentru că în mare am găsit neinteresant au publicat după 1989. Au tipărit zeci de volume, pierzându-și cu totul busola. Stratan avea printre prietenii lui faima de ins de spirit, care producea butade pe bandă, dar poezia lui – nici cea publicată în anii '80 – nu mi s-a părut că depășește prea mult influența lui Nichita Stănescu. Iar influențele beatnice-americe din poezia lui Traian T. Coșovei (principalul motiv pentru care este un poet relevant pentru anii '80) au fost metabolizate atât de bine de Cărtărescu, și încă la un nivel superior, încât ar fi fost redundant să mai scriu și despre Coșovei. Evident, astea sunt și judecăți tactice. În mod ideal, dacă aș fi dispus de un timp nelimitat, lista de autori tratați analitic ar fi fost mai lungă. Dar n-am dispus de acest timp. A trebuit să fac alegeri în raport cu obiectivul principal – acela de a oferi o sinteză sistemică a literaturii contemporane. M-a interesat mai mult să prezint un sistem cât mai complex, în care autorii apar de multe ori ca ilustrații ale unei situații, decât să bifez cât mai mulți autori în fișe analitice. Este posibil să ajustez tactica pentru ediția a doua – de pildă, am în plan să prezint un tablou general al clasicilor în viață (de la Gellu Naum, Geo Dumitrescu, Ștefan Aug. Doinaș până la Ana Blandiana, Ileana Mălăncioiu sau, uite, Cezar Ivănescu) în momentul 1990 *et après*. La urma urmei, chiar dacă nu îi consider propriu-zis contemporani în raport cu perioada pe care o prezint, felul în care ei interacționează cu istoria și cu propria operă este fără îndoială interesant. Doar că introducând toate aceste completări, mi-e teamă că istoria mea va sfârși să încorporeze întreaga literatură română – sigur, din perspectiva perioadei contemporane.

Em. G.-P.: Revenind la „...sauf graiul”, există o serie de mari poeți practic intraductibili – Emil Brumaru, Ileana Mălăncioiu, Șerban Foartă, Mihai Ursachi – care

au excelat prin limbaj, ceea ce nu „se poartă” la ultimele promoții. Va ajunge oare poezia noastră să vorbească... romgleza, în dauna „aux vertus poétiques de la langue roumaine, (...) indéniablement la plus poétique” (E.M. Cioran)? S-a mântuit mama – mai exact, tata: de la Tudor Arghezi la Leonid Dimov – orfevrilor, bijutierilor, artizanilor de tot soiul? Mai au „caligrafii” vreo șansă, într-o lume a operatorilor de program *Matrix*?

M. I.: Cred că și în ultimele promoții găsim poeți importanți nu mai puțin intraductibili – Vlad Moldovan sau Florentin Popa. Sigur, Elena Vlădăreanu sau Dan Sociu sunt mai tranzitivi și deci mai traductibili decât cei pe care i-ai amintit, dar astfel de poeți s-au găsit în mai toate generațiile. Mircea Ivănescu de pildă e perfect traductibil.

Problema cu caligrafii în lumea de azi este o problemă de relație: ei pretind mult timp și atenție într-o lume care stă prost la aceste capitole. Când fereastra de atenție a unui ins cu rutinele deformate de Facebook este de câteva secunde, câtă speranță îți poți pune că artefactul tău caligrafic, sensibil mai solicitant intelectual decât un clip TikTok de 10 secunde, va capta atenția și timpul unui public pentru ale cărui atenție și timp concurează de altfel nenumărate alte artefacte?

Apoi, de ce ar fi romgleza mai puțin dezirabilă decât romceza? Am avut generații întregi de franțuziști și bonjuriști de care puriștii limbii râdeau în acele vremi, dar ale căror urme prin literatura română nu sunt neapărat regretabile. Știu că ești francofon și mallarmé-an, dar franceza și-a trăit de mult traiul ca limbă globală, ca *lingua franca*.

Em. G.-P.: Literatura română contemporană este tot mai prezentă – prin unii (și aceiași) autori – pe harta Europei. Pe final, în Capitolul 20, vorbești despre „două modele principale de integrare a literaturii române pe piața globală” – „al traducerii” și „al implantului” –, fără să înclini într-o parte sau alta balanța. În calitate de critic ce scrie la zi, care model ți se pare mai productiv acum și aici? Pe cine mizezi în anii ce vin: pentru Premiul Herder, bunăoară, sau – obsesia obsesiilor – pentru primul Nobel românesc (100%, așadar acordat unui autor de limbă română, și nu neapărat originar din România)?

M. I.: Nu știu care model este mai productiv: să scrii în română, urmărind consacrarea pe o piață mică din punct de vedere simbolic și financiar, sperând că va veni și traducerea la un moment dat, sau să încerci să intri direct pe o piață enormă precum cea de limbă engleză, unde șansele de impunere se apropie de șansele la loterie.

Spuși că „literatura română contemporană este tot mai prezentă”: da, dar de la a fi tradus până la a fi relevant ca autor tradus pe niște piețe extrem de concurențiale este cale lungă.

În ce privește Nobelul, nu văd deocamdată alt autor român sau de origine română cu șanse în afară de Cărtărescu, care este singurul nostru autor cu succes și

de public, și de critică în afara României (nu și pe piața americană, cel puțin deocamdată). Poate că viitorul va fi mai generos.

Em. G.-P.: Și n-am vorbit deloc despre dramaturgia post-decembristă, care nu se reduce la *Evangelistii* Alinei Mungiu-Pippidi, de-ar fi să amintesc de piesele Savianei Stănescu, Matei Vișniec, Dumitru Crudu, Mihai Ignat ș.a. Ce-i cu ea? Și unde-i?

M. I.: Am mai răspuns la întrebarea asta cu alte prilejuri. Răspunsul pe scurt este că teatrul cere astăzi niște competențe specifice pe care nu un critic literar trebuie să le ofere, ci un critic de teatru. Critica de teatru s-a autonomizat de multă vreme în raport cu critica literară, la fel teatrul (în sensul de literatură dramatică) în raport cu ficțiunea și poezia. Dacă te uiți prin istoriile literare românești din ultimii 100 de ani, n-o să găsești prea mult teatru. Lovinescu n-a mai publicat volumul despre teatru din istoria lui tipărită în anii de pildă de pildă '20, Călinescu expediază teatrul lui Caragiale într-o coloană, Negoiescu tot teatrul românesc în jumătate de pagină, iar Manolescu nu vede din dramaturgia de după război decât pe Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Teodor Mazilu și Matei Vișniec.

Asta nu înseamnă că nu vreau să introduc mai multă informație din zona teatrului într-o ediție ulterioară. Rămâne doar de văzut dacă o să fie sub o formă sistematică sau distribuită în funcție de problematici diverse.

Em. G.-P.: Nu în ultimul rând, mulțumesc pentru paginile dedicate poeziei mele, dar și *Țesut-ului viu. 10 x 10*. La drept vorbind, m-aș fi așteptat să fii ceva mai generos cu basarabenii, mai cu seamă că unele cărți – *Poeți de pe vremea lui Eminescu* de Eugen Lungu, sau *Poezia generației 80* de Nicolae Leahu – au cunoscut o receptare formidabilă în presa românească. Chiar și atunci când scrii despre Eugen Cioclea sau Dumitru Crudu – alți doi capi de serie –, se creează impresia că mai degrabă îi treci în revistă. Ca să nu mai vorbesc de Iulian Frunțașu sau Ștefan Baștovoi (al cărui roman *Iepurii nu mor*, scos la Aula în același an cu *Pizdeț*-ul lui Alexandru Vakulovski, a fost tradus în franceză, entuziasmându-l pe cronicarul de la *Le Monde*: „*Les lapins ne meurent pas* de Savatie Baștovoi: une enfance moldave. Bref, un véritable succès!”), doar pomeniți. N-ar fi loc de mai mulți – și buni! – la o eventuală reeditare? Eseistele Tamara Cărașu, Lucia Țurcanu, Maria Șleahiti, Nina Corcinschi, prezente cu texte în cele mai importante reviste românești, ca să nu mai vorbim de poeți, prinși în numeroase antologii, iar în ultimii ani și de câțiva romancieri (Constantin Cheianu, Ghenadie Postolache, Oleg Serebrian), să n-aibă oare a doua șansă?

M. I.: Ai dreptate, aș fi putut scrie despre mai mulți. Regret de pildă că n-am scris despre romanele lui Crudu, despre rock-manelele lui Mihai Vakulovski, că n-am scris mai mult despre Tatiana Țibuleac. Dar primii care n-au fost generoși cu basarabenii au fost basarabenii înșiși. Câte

istorii ale literaturii basarabene s-au publicat după Istoria lui Mihai Cimpoi, care o fi ridicolă, dar măcar există? Majoritatea criticilor publică culegeri de cronici. Nu mai spun că nici din astea nu se alege prea mult – din cât am citit, sunt la mare modă gongorismele de tip Cimpoi, din care nu înțelegi mare lucru. Am redactat pentru DGLR multe articole scrise de cercetători basarabeni, așa că am observat vrând-nevrând câteva lucruri, începând cu lipsa de măsură conceptuală (de pildă erau proclamați „postmoderniști” cam toți autorii care ieșeau oricât de vag din zona tradiționalismului de tip Grigore Vieru: se pare că pentru standardele criticii basarabene e suficient să nu scrii despre sat și despre „mămuca” în rime folclorice pentru a te califica drept postmodern, alături de Thomas Pynchon și de toți ceilalți). Sigur, nu mă refer aici la Eugen Lungu, Leahu și alte excepții fericite.

Em. G.-P.: Ce întrebarea ți-a fost frică să nu ți-o pun?

M. I.: Nu mi-e teamă decât de întrebările complezente. Din fericire, n-a fost cazul.

Chișinău – București, septembrie 2021

* * * * *

Mihai Iovănel (n. 1979), critic și istoric literar. A studiat la Facultatea de Litere a Universității București, unde a obținut în 2011 doctoratul în filologie. Este cercetător la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” din București. Face parte din echipa de coordonare și revizie a lucrărilor *Dicționarul literaturii române* (I-II, 2012) și *Dicționarul general al literaturii române*, ediția a II-a (I-VI, 2016-2020; 2 volume în curs de apariție). A scris cronici și eseuri pentru „Adevărul literar și artistic”, „Cuvântul”, „Cultura”, „Gândul” ș.a.

A publicat volumele *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică* (Editura Cartea Românească, 2012), *Roman polițist* (Editura Tact, 2015), *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* (Editura Muzeul Literaturii Române, 2017) și *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Editura Polirom, 2021).

Se numără printre coautorii volumelor *Romanian Literature as World Literature*, editat de Mircea Martin, Christian Moraru și Andrei Terian (Bloomsbury Academic, 2017), și *Theory in the „Post” Era A Vocabulary for the Twenty-First-Century Conceptual Commons*, editat de Christian Moraru, Andrei Terian și Alexandru Matei (Bloomsbury Academic, 2021). Scrie recenzii pentru platforma Scena9.ro.

Floarea ȚUȚUIANU



Dantelăreasa

Eu sunt fiica mama sora prietena
Eu sunt doamna T.
Pot avea orice vârstă. Depinde de câtă
lumină pune pe chipul meu.
Privitorul.

Sunt dantelăreasa vermeer care
vă brodează pe creier frumoase amintiri
cu fir de mătase. Mătasea baricco.

Am pe degete forma buzelor voastre

Eu adorm cu ochelarii la ochii și visez
mai departe.
Eu mi-aș dori să vă am. Dar prețul.
Prețul mă depășește.

Eu nu sunt ea

Chiar dacă tu când intri-n ea îmi spui pe nume. Nu-i
limba mea. Eu nu sunt ea.
Altfel n-ai sta cu ochii închiși. Ca să mă vezi.
Ea nu sunt eu.
Eu sunt cu mult deasupra ei. Și peste tine.
Iar tot ce scrii pe trupul ei.
E pentru mine.

Întâlnirea

Ea nu știa că este personaj. Dar
când s-au întâlnit în librărie. A răsfoit-o
Poate mirosul de hârtie. Poate
literele care-l fixau cu privirea

El o citea iar ea îl știa pe de rost
Atunci a aflat că el este. Autorul
Iar ea. La celalalt capăt al lumii.
Acum și aici. Vie pentru el. Apoi
C a r t e a s a î n c h i s .

* * *

Eu mi-am crescut părinții ca pe copiii mei
Și când i-am pierdut n-am mai putut.
Decât din scris și din citit. Să am.

* * *

Să te duci ca și când n-ai fi fost
Să te-ntorci ca și cum n-ai ajuns

* * *

În toate femeile pe care le-a avut
Existau părticele din ea. Care-l recunoșteau

* * *

Când a trecut prin ea a luat și privirea cu el.
De aceea îl urmărește. Pretutindeni și foarte.

Badante

Nu ne-ați fi cucerit dacă nu ne-ați fi plăcut.
Apoi aurul sarea și mierea
Femeile frumoase
Ați ridicat o columnă în cinstea victoriei
Copleșitoare
Iar noi am primit o statuie (copie) în dar
Și după 1883 de ani am venit noi să vă cucerim
Cu mâinile goale

Ce sacrificiu mai mare
Decât să ne lăsăm copiii singuri
Și să venim să vă-ngrijim părinții

Și unii și alții lipsiți de iubire. De iubire.
Amare amare

Iar noi - doar supuse și simple. Badante.

Ne- vindecarea

Cineva spune nu din frica de a nu suferi.
Altcineva primește acest nu ca pe o cruzime.
Și suferă.
Cel care a spus nu încearcă să-și înfrângă frica.
Și reușește.
Cel rănit este vindecat prin iubire (de cineva din
mulțime)
Cel care s-a vindecat de frică se întoarce la cel
Pe care l-a rănit.

Poți răni pe cineva. Fără să știi?
Poți răni pe cineva. Fără să vrei?
Poți răni. Fără să vrei. Fără să știi.

Cel ce s-a vindecat de frică. Acum suferă
Cel ce a suferit. Acum îi este frică.

Dan Marius COSMA



O încercare eșuată

Până de curând, am avut un obicei ciudat: când mergeam la toaletă să urinez, imediat ce terminam, scuiam în closet. Scuiam sec, a lehamite, și abia pe urmă îmi dădeam seama, când indiferent, când mirat, de gestul făcut. Habar n-am când m-am pricopsit cu ticul ăsta, știu doar că m-a urmărit câteva luni, iar acum, când înclin să cred că m-am lepădat de el definitiv, îmi pare că acel scuipat a lehamite reflecta într-un totu viața de doi bani pe care o duceam până mai an.

Erau zile când până și cei doi bani îmi lipseau; dar, cum locuiam încă cu mama, nu mă simțeam chiar atât de nenorocit încât sărăcia să mă aducă în pragul disperării. Ea și tata continuau să aibă grijă de mine, din milă. Adevărul e că, atunci când ai pe cineva care să plătească facturile și să umple frigiderul, nu prea te gândești să-ți câștigi pâinea cu sudoarea frunții.

Sperasem multă vreme într-o îndreptare a lucrurilor în țara mea, așteptasem, naiv, zilele fericite în care să pot trăi doar din pictură și, eventual, din scris, singurele lucruri la care cred că mă pricep și eu într-o oarecare măsură. Dar acele zile se lăsau așteptate, veneau, în schimb, altele tot mai întunecate, iar speranța a pălit, s-a ofilit, ca o floare văduvită de razele soarelui, și s-a convertit treptat într-o dulce resemnare. O resemnare ce nu făcea decât să-mi contureze pe deplin statutul de ratat al unei familii nenorocite, ajunsă și ea într-un impas conjugal, după plecarea tatei de acasă. Singurul fiu al soților Petrescu, un bărbat tânăr, în putere, trăia din pensia părinților săi, când, nu-i așa, la cei patruzeci de ani împliniți de curând, ar fi trebuit deja să fie la casa lui, să aibă cel puțin cincisprezece ani lucrați în cartea de muncă, nevastă și copii în clasele mari. Astea erau reproșurile auzite frecvent din gura părinților mei, și Dumnezeu mi-e martor, adesea îmi venea să-mi iau lumea în cap numai să scap de cicălele lor, să-i

las să se certe pe seama mea sau, poate, să-și plângă de milă că băiatul lor, absolvent a două facultăți, a ajuns să care mortar cu roaba sau să culeagă fructe și legume prin nu știu ce ținuturi îndepărtate.

Chestia asta cu munca de jos era însă numai în mintea mea. Practic, eu eram cel care îmi plângeam de milă la gândul că aș putea să-i las baltă pe ai mei și să iau drumul străinătății în căutare de joburi mai mult sau mai puțin umiltoare, raportate la pregătirea mea. Cum încă n-am apucat să trec granița României și nu știu cum arată cu adevărat traiul prin Occident, am renunțat repede la ideea asta, din lașitate și teamă, trebuie să recunosc, și aveam o justificare mereu la îndemână în cazul că ar fi adus cineva vorba despre situația tristă în care mă găseam: vârsta. Îmi spuneam că sunt prea bătrân pentru a-mi lua lumea-n cap, că această cutezanță li se potrivește mai bine tinerilor de douăzeci, treizeci de ani, ignorând cu bună știință faptul că până și vecinul meu de la doi, dom' Vasile, om trecut de șaizeci de ani, muncea de câteva luni la stâna unui sicilian, iar nevastă-sa, cam de aceeași vârstă cu el, o îngrijea pe mama octogenară a italianului cu pricina.

Apoi, frustrat și indignat nu atât pentru neputința mea, cât mai ales pentru vremurile bolnave pe care ne este dat să le trăim, când totul în jur e politizat și pervertit până dincolo de nori, îmi venea iar să-mi caut un serviciu – mă mai dusesem și până atunci la vreo două târguri ale locurilor de muncă, fără să găsesc însă ceva potrivit cu pregătirea mea – îmi venea, zic, să-mi caut o slujbă umilă, de care să se simtă rușinați toți cunoscuții, toți prietenii de familie, toate rudeniile, toți profesorii ce mă educaseră ani de zile, în frunte cu părinții mei cărcotași. Da, să vadă cu toții cum își prețuiește Statul Român absolvenții de facultate, adevărații absolvenți, nu cei care colecționează diplome de licență fără măcar să-și fi cunoscut profesorii din facultate. Chiar așa, mă victimizam uneori, cum s-ar simți ai mei să mă vadă într-o bună zi în salopeta vreunei firme de salubritate, golind tomberoane pestilențiale sau dând cu măturoidul pe străzile prăfuite ale orașului? Mai ales când mă muștruluiuau părinții, când unul, când celălalt, cu o stăruință direct proporțională cu letargia în care căzusem, gândul acesta îmi producea o satisfacție aproape perversă, făcându-mă să li-l dezvălui și lor, vânat de patimă, spre întristarea mamei mele, numai a ei. Plângea de fiecare dată, deși pricepea că băteam câmpii.

Pe tata, în schimb, nu reușeam să-l înduplec cu amenințările mele patetice, nici măcar tonul meu declarativ nu-l impresiona. Chiar dacă îmi reproșa adesea că a cheltuit o avere cu pregătirea mea – repeta întruna chestia asta, încât cu timpul ajunsese să sune ca un clișeu învechit – el îmi spunea că n-ar avea

nimic împotriva dacă m-aș face măturător de stradă, atâta vreme cât orice muncă cinstită își are rostul ei în lume și trebuie respectată. Desigur, când se referea la munca cinstită nu se gândea la poezie și la pictură, artiștii și scriitorii continuau să nu însemne mare lucru pentru un om ca el, cu idei puține și fixe. Evita totuși să-mi țină predici lungi, ca odinioară, văzuse și el că-și bate gura de pomană. „Foarte bine, îți plăcea să spună mai nou, poți să începi chiar de mâine dimineață să dai cu mătura prin fața blocului, apoi să treci și pe la scara unde stau eu, că tot nu se încumetă nimeni să facă curățenie pe-acolo.” Încerca astfel să-mi deschidă ochii, îmi spunea, în felul său, ce se voia subtil și ironic, să alung naibii ideile alea tâmpite și să mă comport, în sfârșit, ca omul responsabil pe care, în mod normal, îl recomandă vârsta de patruzeci de ani. „Plus că, în vremea asta, îți umblă și ție cartea de muncă, completa mama, dacă se nimerea să fie de față. Că douăzeci și cinci de ani trec cât ai bate din palme, zicea ea, și chiar bătea din palme în acel moment, și te trezești la bătrânețe că iei o pensie de nimic, dacă ți-a fost lene să muncești când ar fi trebuit s-o faci. Unde mai pui că eu și tată-tău n-o să trăim o veșnicie, ca să te ținem cu bani.” Și, la gândul morții, începea iar să-și ude batista cu lacrimi.

Până la urmă, după ce am renunțat din start la câteva slujbe, care nu mi se potriveau deloc, m-am gândit că aș putea să-mi încerc norocul în meseria de ziarist. Erau vreo cinci publicații importante în orașul nostru, dar mie îmi plăcea doar una dintre ele, și acolo mi-ar fi plăcut să lucrez. „Perfect, m-a aprobat mama imediat, cum de nu ne-am gândit mai devreme la asta? Dacă tot îți place să scrii, măcar să-ți câștigi pâinea din gazetărie, că din scrisul cărților ajungi muritor de foame, ți-a mai zis și tată-tău. Doar ai mai scris la ziar în trecut, cât de greu poate fi?” și-a amintit brusc. „Aia a fost cu totul altceva, i-am explicat eu, și am avut, pentru o clipă, un surâs interior, de nostalgie. La ziarul ăsta va trebui, cel mai probabil, să scriu despre fapte cotidiene, petrecute în județul nostru.” „Du-te mai bine să vezi ce-ți zic cei de la ziar”, mi-a spus mama, încântată de parcă aș fi primit deja postul.

Am plecat chiar în ziua următoare, dar n-am mai ajuns în redacție, ca să vorbesc cu patronul, așa cum îmi propusesem. Trei ore, înainte să adorm, și alte două, dimineața, în timp ce mă spălasem, mă bărbierisem, mâncasem și mă îmbrăcasem la costum, apoi pe drumul plin de emoții spre redacție, îmi închipuisem cum avea să se desfășoare întrevvedere cu patronul publicației, pe care îl știam doar din vedere. Îmi pregătisem câteva fraze meșteșugite legate de pasiunea mea pentru scris, urma, desigur, să amintesc despre colaborarea mea la prestigioasa revistă de cultură din Capitală și, nu în ultimul rând,

aveam să-i vorbesc despre cartea pe care o publicasem, mărturisire intenționat lăsată la urmă, ce se dorea a fi însăși cireașa de pe tortul întâlnirii noastre. Dacă nu cumva își amintea chiar el, patronul, de mutra mea, de pe la lansările de carte și sindrofile literare la care luasem parte, pentru scurt timp. Și, pentru câteva secunde, am regretat că nu mă implicasem mai mult în viața culturală a urbei, că nu mă proptisem și eu înaintea lumii – cum făceau alții, mai puțin înzestrați decât mine, dar, în schimb, mult mai oportuniști, tupești de-a dreptul – ca să iau cuvântul în plen, să vorbesc cu aplomb despre menirea artei în societate, despre importanța lecturii, despre... Regretam că-mi făcusem parcă un titlu de glorie din faptul că mă izolasem în turnul meu de fildeș din Cartierul gării, departe de toate mizeriile din jur, când acum, iată, poate mi-ar fi prins bine puțină notorietate... Eram totuși încrezător în calitățile mele scriitoricești, îmi spuneam că sunt destui jurnaliști în orașul nostru care scriu ca naiba, dădeam aproape zilnic peste textele lor insipide și pline de greșeli gramaticale, ce le scăpau și corectorilor, la fel de profesioniști, se vede treaba, precum colegii lor... Vorba mea: n-aveam nimic de pierdut!

În frumoasa curte interioară a sediului publicației, m-am întâlnit din întâmplare – măcar că nimic nu-i întâmplător în viață – cu unul dintre ziariștii ce lucrau acolo, un tip trecut de șaiszeci de ani, înalt și ciolănos, ca mine, pe care îl știam vag de pe vremea când frecventam lumea literară de la noi. Era unul dintre cei care consemnau și, mai ales, lăudau cu o sânguință neostoită măruntele realizări ale literaților locali. Cocheta el însuși cu poezia și proza scurtă, după păgubosul obicei al unora, care cred că dacă se pricep într-un domeniu de activitate, atunci pot la fel de bine să se descurce și în altele, mai mult sau mai puțin înrudite cu meseria lor de bază. Cu toate că nu ne mai văzuserăm de multă vreme, omul m-a recunoscut imediat, spre plăcuta mea surprindere: dacă el mă ținea minte, poate că îi eram cunoscut și șefului său! Nu-mi mai reținea însă numele. „Mario Petrescu”, am spus repede, și i-am întins mâna. Avea palma transpirată și n-a binevoit să se prezinte, convins pesemne că, după atâția ani în slujba gazetăriei, toți locuitorii municipiului, dacă nu cumva și cei ai județului, trebuiau deja să-i fi reținut numele. Ei bine, mie îmi scăpa numele său. Suna pare-mi-se rusește, auzisem la un moment dat că ar fi mezinul unei familii de refugiați basarabeni, dar n-am dat importanță... Nu mă interesa nici acum...

„Cu ce problemă pe la noi, tinere?” m-a iscodit gazetarul, cu o oarecare superioritate. „Aș dori să vorbesc cu domnul... director general, am spus, evitând în ultima clipă să pronunț *patron*, care mi se părea, deodată, un cuvânt prea dur. Mă

intimidasem brusc. Nu știți, a sosit? Sau am venit prea devreme? Pot să aștept, nicio problemă”, am bâjbâit mai departe. Era cu puțin înainte de ora nouă și se prevestea iar o zi de iulie toridă. „Șeful e sus, în birou, a zis omul, după ce și-a aprins o țigară. Dar ce treabă ai cu dumnealui?” Indiscreția lui aproape mă exaspera, surescitată din cale-afară cum eram. Totuși, îi vorbeam așezat, voiam parcă să amân cât mai mult întrevăderea cu șeful său, încercam să intru cumva în atmosfera din redacție, chiar dacă aceasta părea mai degrabă ostilă decât primitoare, judecând după schimbul de replici cu... Și mi-am amintit dintr-odată cum îi zicea ziaristului: Stanov! Stan, Stanov, Stahanov... Ceva între comicul tonic și activismul impopular. „Domnule Stanov, am reluat, brusc înzdrăvenit, aș dori, dacă se poate, să lucrez aici, la ziar.”

Mi-am dat seama imediat că formulasem ca dracu. Omul n-a râs de vorbele mele, dar m-a privit ca și cum ar fi făcut-o. „Vrei să fii ziarist?” a zis, ironic. „Da, aș vrea să încerc. Știți și dumneavoastră că am oarece experiență în scris, am publicat o carte... Cred că nu mi-ar fi foarte greu să scriu niște articole...” „Niște articole, a repetat Stanov, apăsător. Dacă n-ai respect pentru ziaristică, de ce te-ai mai ostenit să vii până aici?” „De unde ați tras concluzia că n-aș avea respect pentru ziaristică?” am ridicat din sprâncene și am simțit că roșesc. „Jurnalistica n-are nimic de-a face cu beletristica, a continuat el, impasibil, educativ. Una e să scrii un articol și cu totul alta e să scrii o pagină de roman. Sigur, e important că ți-ai format deja un exercițiu al scriiturii, și domnul director ar putea să aprecieze acest lucru. Poți să urci chiar acum la dânsul. Dar eu te-aș sfătui altceva, tinere.” „Ce anume?” „Eu zic să nu te duci acum la dânsul. Scribe mai bine două, trei articole despre ce se întâmplă aici, în oraș, în cartierul tău, pe strada ta... Le scrii, le semnezi frumos și le trimiți pe adresa mea de e-mail... Și dacă sunt reușite și apar în ziar, articolele alea ar putea fi cartea ta de vizită când vei urca în biroul domnului director. Ei, cum ți se pare propunerea mea?” „Mi se pare o idee bună, am încuviințat, cuprins subit de entuziasm. Până săptămâna viitoare aveți articolele, vă garantez!” „Foarte bine, a spus Stanov. Îmi place entuziasmul tău, tinere. Entuziasmul ăsta ne cam lipsește nouă, în redacție, din păcate. Dar nu te grăbi. Scribe frumos și, mai ales, scribe corect despre ce ai văzut, informează-te bine, din mai multe surse dacă e nevoie, ca să n-aibă nimeni nimic de obiectat în privința autenticității datelor. Și încearcă să eviți chestiunile de ordin politic. E mai bine așa. Ți-o spun ca un prieten.” „De fapt, nici măcar nu-s înregimentat politic, și nici n-am vreo afinitate când vine vorba de clasa noastră politică, pe care, personal, o consider demnă de tot disprețul.” „Mă rog, asta e părerea ta. Deocamdată,

lasă naibii politica și scribe despre lucruri mărunte, dar de interes obștesc, cum am vorbit.” Deocamdată? Asta însemna că, dacă aveam să fiu angajat la ziar, urma să primesc *de sus* indicații precise în privința oamenilor influenți din județul nostru? Adică pe cine să ridic în slăvi și pe cine să ponegresc; sau, în cel mai fericit caz, pe cine să ignor cu bună știință?...

Dar la asta m-am gândit mult mai târziu. Atunci eram cât se poate de încântat că promisem o comandă, că promisem de lucru, și abia așteptam să-l dau pe spate pe directorul ziarului cu articolele mele, să vadă și el, să-și reamintească ce înseamnă să fii un gazetar iscusit, plin de vervă și înzestrat cu un spirit fin de observație!

Dar, în drum spre casă, entuziasmul meu păli la gândul că, în fapt, nu prea știam ce articole să scriu. Scribe despre câteva evenimente petrecute în cartierul tău, îmi spusese Stanov. Știa el ce se petrecea în cartierul meu? Din câte am observat, ziaristii noștri, nu doar Stanov, vorbeau mai cu seamă despre accidente rutiere ce aveau loc în zonă, despre plombarea unor străzi și toaletarea arborilor, când își aminteau primarul și consilierii de noi, și mai deloc despre bătăile și jafurile ce se petreceau frecvent aici, ori despre partidele de sex din cimitirul Buna Vestire... Iar dacă se mai întâmpla totuși să apară știri de genul ăsta, în ziare și la televizor, acestea le aparțineau unor oameni din afară, trimiși la fața locului ca să consemneze faptele. Veneau, se informau cât se informau, după care dispăreau din peisaj. Or, eu locuiesc chiar aici, mi-am spus când am intrat pe strada mea. E drept, nu sunt un produs al cartierului ăstuia, cel puțin așa îmi place să cred, socotind după principiile și preocupările mele, dar sunt totuși un *fiu al cartierului*, cum se laudă unii dintre vecinii mei, și pot fi lesne luat la rost dacă deranjez cu articolele mele de probă. Merita oare să-mi risc pielea scriind niște articole de probă? Ce ar spune Gelula dacă ar afla că am scris un articol despre fetele pe care le trimitea seară de seară la produs sau despre taxele de protecție pe care le încasa de la patronii câtorva magazine?... Sigur, el nu citește ziarele, dar s-o găsi unul dintre amicii lui care să le citească, să-l deschidă chiar pe cel în care e articolul meu și să i-l arate tartorului... Și atunci... Or fi știrile astea de interes obștesc, doar că ele puteau să-mi grăbească, în chip violent, obștescul sfârșit, mi-am zis cu un vag umor. Ce bizar! Nici măcar nu scrisesem textele promise lui Stanov, ezitam în redactarea lor, dar le consideram deja reușite, mi le imaginam publicate, stârnind valuri printre cititorii ziarului nostru... *Al nostru*, deci și al meu!

Bine, nu scriu despre interlopia din cartierul gării, mi-am spus când am ajuns acasă; dar atunci

despre ce să scriu? Că doar nu era să scriu despre mine! Ei, da, să vorbesc despre aventura mea cu Lucia, cum era s-o pălesc cu concubinul ei, cum mă salvasem sărind pe fereastra garsonierei... Să scriu despre povestea de iubire, sau cum s-o fi numind ea, trăită cu Denisa Iuga? O căutasem la Oradea, unde era studentă, două săptămâni am stat în Băile Felix ca să-mi vând lucrările și să fac altele noi, portrete la minut comandate de câțiva turiști străini, dar totul a fost în zadar. Legătura noastră nu mai putea fi salvată, îi lipsea trăinicia – exprimată în sentimente reciproce și timp petrecut împreună – ca să poată exista o a doua șansă pentru noi... În fine...

Sau să vorbesc despre căsniciile care se destramă după treizeci și opt de ani de conviețuire conjugală? Să scriu despre arta contemporană, despre pictura de valoare care nu interesează aproape pe nimeni, despre kitschurile care nu mai au nici ele trecere, cum aveau altădată? Să vorbesc despre chinurile și bucuriile pe care ți le poate procura scrisul? Despre perfidia editorilor? Despre bârfele și răutățile confrăților pictori și scriitori? Pe cine ar interesa lucrurile astea? Sau, poate, ca să trezesc interesul cititorilor, ar trebui să scriu despre cum aruncasem într-o prăpastie un mistic criminal, să povestesc cum comisese o crimă? Bietul Ilie! Fusesem în legitimă apărare, e adevărat, dar... Și mai spuneam că nu eram un produs al cartierului gării! Mă număram, iată, printre cei câțiva criminali ai săi. Isprava asta a făcut din mine, la un moment dat, o vedetă locală. Ei bine, mă lipseam de o astfel de notorietate. Să mă feresc, deci, să dezgrop morții, îmi fusese și așa destul...

Până la urmă, mi-a venit totuși o idee de articol. Vechea mea cunoștință, Ionică, cel care mă introdusese cândva în grupul pictorilor de kitschuri, și care o tulise în Italia după problemele avute cu poliția, revenise între timp în țară, se angajase în învățământ și preda desenul la o școală din cartierul meu. Ne-am întâlnit de câteva ori pe stradă, îmi vorbea de fiecare data cu plăcere despre noua lui meserie, mai corect spus aprecia munca pe care o făcea împreună cu elevii, mai puțin salariul pe care-l ridica de la bancomat în fiecare lună. Ultima data când ne-am văzut, își exprimase dorința de-a înființa un cerc de pictură cu cei mai talentați dintre elevii săi, mă invitase și pe mine să particip și, dacă doream, chiar să-i dau o mână de ajutor.

Cum eram în plină vacanță de vară, cercul ar fi trebuit deja să funcționeze, așa că într-o zi m-am dus la școala unde preda amicul meu, să văd cum stă treaba în realitate. Paznicul a confirmat că domnul profesor e în școală și chiar m-a condus până la clasa unde acesta își desfășura activitatea. Ionică s-a arătat foarte surprins să mă vadă, credeam că te-ai

supărat pe mine când ți-am zis să poți să-mi dai o mână de ajutor, s-a explicat el, și m-a poftit înăuntru. „Dânsul e pictor, m-a prezentat copiilor, pictează chiar mai frumos decât mine.” Aranjase mai multe mese la un loc, unde pictau de zor vreo zece copii, până-n treisprezece ani, cred, majoritatea fete. Erau grupați tot câte doi la o paletă cu culori în ulei, se simțea mirosul lor suav, amestecat cu izul strașnic al diluantului. Îi iniția atât de repede în tainele picturii în ulei? m-am mirat, privindu-i cu admirație pe copiii îmbrăcați în halate albe și albastre, multe dintre ele pătate, parcă înadins, cu culori. „Am obținut finanțare din partea conducerii, îmi zise el, de aproape, nu cerusem o sumă exagerat de mare. Am cumpărat pânze, vopsele, pensule, palete, tot ce vezi aici. Lucrez cu ei de bună voie, dar măcar mă aleg și eu cu câteva tuburi de vopsea. I-am învățat să fie economi, să nu irosească culorile, cum făceau la început. Îți aduc și ție o pânză curată?” râse și mă bătu pe umăr, apoi izbucni de-a dreptul în hohote, împreună cu copiii, prefăcându-se că mă pătase cu vopsea pe cămașă. O fetiță mai îndrăzneală insista să primesc o pânză ca se convingă dacă, într-adevăr, sunt mai talentat decât profesorul ei. „Domnul profesor a glumit, am zis eu, ușor stânjenit, nu am venit la voi ca să vă demonstrez cât de talentat sunt. Toți cei prezenți aici... și mulți alții, neștiuți, din nefericire, de nimeni... toți suntem talentați... drept dovadă că avem o mare pasiune pentru pictură... Acesta e, până la urmă, lucrul cel mai important: pasiunea pe care o avem pentru ceva anume...

M-am oprit la timp, înainte să-i plictisesc teribil cu alocuțiunile mele dezlănate. M-am uitat spre Ionică: „De fapt, am venit să scriu un articol despre cercul vostru de pictură.” „Acum ești ziarist?” a zămbit profesorul. „Deocamdată sunt în probă de lucru”, am făcut eu, oarecum poznaș. „Foarte bine, nu ne-ar strica puțină reclamă la început de drum”, a zis Ionică și, printre indicațiile pe care le dădea din când în când cursanților, a început să-mi vorbească detaliat despre proiectul său artistic. El dicta și eu notam totul într-un carnet. La începutul noului an școlar, voia să organizeze două expoziții cu lucrările copiilor, una în școală, iar cealaltă în holul prefecturii sau la casa de cultură, avea el să se intereseze între timp... „Sperăm să putem expune și în alte instituții emblematică ale municipiului și județului nostru, ne-a mai precizat interlocutorul nostru”, am încheiat eu textul, aprobat întru totul de Ionică, după ce i-l-am citit de la început, și am fost, cred, primul care a primit invitația de-a participa la vernisajul din toamnă: era și asta ca mine, abia începuse să picteze cu copiii și se și vedea expunând pe holurile prefecturii! Am făcut câteva poze și m-am cărat acasă cât se poate de mulțumit.

Și încă mai mulțumit am fost după ce am cizelat textul și i-am adăugat cea mai reușită fotografie pe care o făcusem la școală. L-am semnat și l-am trimis numaidecât pe adresa de e-mail a lui Stanov, nu fără oarece emoții, ca atunci când îmi trimiteam materialele revistei de cultură bucureștene.

Articolul a apărut două zile mai târziu, dar fără poză, pesemne din lipsă de spațiu, și era semnat I. A. Stanov. Textul, care îmi aparținea în întregime, fără nici măcar o singură intervenție în frază, fără nicio corectură, fiindcă chiar nu era cazul, articolul care se dorea a fi cartea mea de vizită, una dintre cărțile de vizită, cum mă asigurase însuși Stanov deunăzi, purta, așadar, numele său. O deznădejde întrecută doar de o furie mocnită a pus stăpânire pe mine preț de câteva zile pentru această trădare, pentru această hoție, la urma urmei, venită din partea celui ce părea atât de dornic să mă ajute în demersul meu, care mă sfătuisese „ca un prieten”. Ce impostor! N-am vrut să mă cert cu el, nu i-am reproșat nimic, nici în privat pe contul de facebook, nici pe adresa de e-mail, nici n-am comentat articolul în ediția on-line a ziarului; n-avea niciun rost, oricum răul fusese făcut. Atâta doar că am abandonat instantaneu orice colaborare cu respectivul individ, am renunțat pe loc să-i mai trimit vreun articol, pe care ulterior să-l descopăr, din nou, semnat cu numele său. Adică eu să muncesc pe brânci, iar el să primească bani pe munca mea? Niciodată, mi-am zis, tulburat de mânie; și, astfel, experiența mea jurnalistică, atât cât fusese, se sfârși aici, cu senzația dulce-amară a omului care înfăptuiește un lucru bun, dar nu se poate bucura de pe urma lui din cauza răutății unora...

Am scris despre asta pe pagina mea de facebook, însă fără să divulg numele ziaristului ce se dovedise atât de *binevoitor* cu mine, și nici n-am cedat insistențelor prietenilor mei virtuali, când aceștia îmi cereau cu o insistență rapace să le dezvălui numele trădătorului, ca să-l facă apoi cu ou și cu oțet, cum, probabil, ar fi meritat. Măcar că vreo doi dintre ei i-au ghicit numele, recunoscându-l în felul parșiv în care se purta până și cu colegii de redacție. Unii dintre acești amici virtuali erau, la rândul lor, ziariști, sau lucraseră în trecut în presă și, din varii motive, renunțaseră la meseria asta, orientându-se spre altceva. Ei au fost cei care m-au consolat, deși eu nu făcusem decât să prezint niște fapte, nicidecum să cerșesc compasiunea cuiva. Mi-au explicat că, privită în ansamblul ei, presa locală e pe butuci, că salariul e mic și vine adesea cu o întârziere de două, trei luni, că trebuie să ascuți porunca patronului în chestiunile politice și să scrii cum ți se spune, exact cum bănuiai și eu. „Iar dacă te-ai gândit cumva că vei ajunge să consemnezi evenimentele culturale ce se mai petrec în orașul nostru, îmi scria cineva, atunci

află, dragule, că ai fi avut o mare decepție, întrucât, fiind tânăr și nou în redacție, ai fi fost trimis prin tot județul să scrii punctual despre viața țăranilor noștri, cum a decurs, bunăoară, culesul porumbului în nu știu ce sat sau despre invazia lăcustelor în altul... Nu dispera, n-ai pierdut nimic, te asigur!” Erau însă câțiva ce luau apărarea ziarelor la care lucrau, după cum mărturiseau vreo doi dintre ei. Primii îi acuzau pe foștii lor colegi de lipsă de profesionalism și trădare, ceilalți vorbeau de nesupunere și lipsă de fair-play, și uite așa, dintr-un schimb de replici, discuția acestor vajnici câini de pază ai democrației a ajuns să degenereze într-o sfadă de bâlci, cu vorbe grele, injurii și amenințări de tot soiul...

Am preferat să stau deoparte, și, în cele din urmă, deși îmi plac polemicile iscate pe facebook, i-am lăsat baltă, scârbit de ciorovăiala lor murdară. Îmi atrăsese atenția însă comentariul unei doamne, ca o concluzie la ceea ce postasem: „Bucură-te, Mario, că n-ai intrat în tagma gazetarilor noștri, dintre care mulți sunt mai slab pregătiți și mai puțin talentați decât tine, cu toate că ei își dau aere de starlete. Scrie în continuare, dar scrie cărți bune, nu articole pe care apoi și le însușesc cu nerușinare alții. Succes!”

Ei da, să nu-mi irosesc, așadar, timpul cu chestii slabe, mi-am spus amintindu-mi de comentariul cu invazia lăcustelor. Nu spun că știrile de felul ăsta nu-s importante, doar că nu mi se potriveau mie, însemnau prea puțin din cât consideram că eram în stare să ofer. Și mai era ceva: să nu ajung în ipostaza de a face tot felul de compromisuri pentru un salariu de mizerie, luat și acela cu întârziere. Să-mi văd mai departe de literatură, căci, de bine, de rău, de foame tot n-am să mor câtă vreme îi am pe ai mei lângă mine.

Și chiar așa am și făcut, fără să-mi închipui că acest lucru îmi va schimba definitiv biata existență. Cum spuneam mai devreme: nimic nu-i întâmplător în viață.

(Fragment din romanul în lucru „Silvestru”)



Dan CULCER



O regăsită cronică literară cenzurată în *Vatra*, 1986

Cartea lui Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, cu primul său tom de 727 de pagini, reflectă împlinirile și limitele, servituțile exercițiului critic, în condițiile în care un material imens (patru decenii de proză) trebuia parcurs, selectat, orânduit, analizat, ierarhizat și recontextualizat, pentru a fi corect valorificat.

Cum proza (ca și întreaga noastră literatură) a fost scrisă în condiții ce, părănd la început excepționale, s-au dovedit stabile și net diferite de experiența socială a perioadei interbelice, se cuvenea ca și metodele criticului să fie diferite, adecvate.

Un asemenea efort de adecvare a realizat autorul depășind concepția monadologică, inadecvată unei epoci în care, peste umărul scriitorului așezat la masa lui, s-au uitat mereu muze agresive și posesive care, în numele comenzii sociale i-au ghidat și mână, modificându-i caligrafia cu prețioase îndrumări.

De-aici, o primă observație posibilă pe marginea analizelor lui Cornel Ungureanu: sistemul productivității scriitoricești s-a modificat radical în aceste patru decenii. Niciodată, în epoca modernă, scriitorul român nu a fost supus unei asemenea presiuni sociale și politice modelatoare.

Niciodată nu a trebuit să reacționeze cu atâta intensitate adaptativă pentru a-și putea păstra statutul și pentru a-și exprima opiniile estetice, sociale și politice, rămânând totuși persoană și nu piesă („un șurub și o roțiță”) într-un mecanism, pentru ca opera să depășească condiția care i se conferea, de instrument adecvat într-o acțiune socială cu un puternic caracter voluntarist.

Niciodată puterea literaturii nu am fost într-atât supralicitată, în vreme ce personalitatea, individualitatea autorului era subestimată, chiar desconsiderată, solicitată să joace un rol, să îndeplinească o funcție pe care până atunci o considerase în afara putințelor sale. Numai pașoptismul, poporanismul și sămănătorismul întreținuseră o astfel de iluzie, dar literatura elitelor active [care o produceau] nu atingea destinatarul imaginar: clasele sociale care trebuiau

educate, înrăurite.

Prin alfabetizarea [postbelică] s-a creat un public potențial, prin școlarizare literatura propagandistică a fost transvazată în manuale. Prin epurarea bibliotecilor și prin crearea unor fonduri de carte greu accesibile sau inaccesibile s-a încercat limitarea lecturii doar la produsele literaturii „noi” sau a celei „progresiste”, selectate după criterii dogmatice. Aceste măsuri politico-administrative au fost doar aparent eficiente, au creat pseudo-problema „valorificării critice a moștenirii literare”, au contribuit însă la potențarea efectelor negative ale fenomenelor de aculturație violentă cărora le era supusă spiritualitatea românească în anii numiți de Cornel Ungureanu ai deceniului unu.

Dubla condiție ancilară și regală impusă scriitorului și operei a indus manifestarea unor tensiuni de rupere cu efecte mai mult sau mai puțin vizibile asupra personalității lor psihice și stilistice. Dedublarea în anumite cazuri sau adaptarea până la depersonalizare au fost soluțiile practice, mai rar retragerea, tăcerea.

Toată perioada de după 1954-1955 poate fi caracterizată prin efortul continuu de depășire a unei strănii, nefirești recăderi în mentalitatea folclorică, generată de fenomenul creației colective, prin revenirea la prerogativele creației individuale în literatura cultă.

A doua concluzie extrasă de noi este că, dincolo de evidente diferențieri (soluții, tactici și talente, refluxuri) în cadrul imensului material literar epic, analistul poate (și Cornel Ungureanu întrupează această potențialitate) depista preocupări comune într-o literatură a cărei devenire autorul o consideră *organică*. Vedem mai degrabă o reacție organică, în genul febrei, de respingere a unui transplant. Dacă reacție de adaptare a fost la comanda socială imperativă nu excludem posibilitatea unei retroacții, de modelare a comanditarilor prin presiunea informațională pe care chiar literatura, ca efect al însăși existenței sale de proiect realizat, debordând mereu rețeta și dogma, a exercitat-o asupra criticii și asupra îndrumătorilor.

Credem, urmând să o demonstrăm cu argumente pe care nu le putem desfășura acum, că nu doar evenimentele politice sau reformele ideologice au modificat „orizontul de așteptări” al comanditarilor (despre cel al publicului se poate scrie în alți termeni, fiind altfel motivat) ci chiar prezența unei producții literare, încă netipărite, necanonice însă, asupra căreia [comanditarii] aveau dreptul lor „de viață și de moarte”, a indus necesitatea unor reformulări, întrucât deși raportul dintre scriitorii și îndrumători era dorit, teoretic, strict ierarhic, univoc, unidirecțional, pragmatic și paternalist, literaturii fiindu-i hotărât un rol instrumental într-o praxiologie a muncii politice, iar scriitorilor cerându-li-se să fie buni meșteșugari, sau ingineri ai sufletului omenesc, insinuarea aspectului calitativ, de prelucrare superioară a materialului oferit, ca o condiție a eficienței, a fost terenul propice unui troc.

În *Principiul leninist al spiritului de partid și unele probleme ale creației literare* (ESPLA, București,

1956), Mihai Novicov, unul din ideologii literari agreeți [și însărcinați] să reprezinte punctul de vedere oficial, sublinia necesitatea ca formularea comenzii sociale să fie de natură a asigura transformarea ei într-un „imperativ interior”, condiție pentru realizarea unei calități superioare a produsului literar, fără de care eficiența ideologică a acestuia scade, căci, fără calitate literară și *credibilitate*, „încrederea cititorului în realitatea celor zugrăvite scade, se destramă și forța de înrăurire a lucrării literare respective”.

Apare astfel o marja de libertate a inițiativei pe care scriitorii o vor folosi după puțină talentului fiecăruia. Resurse parcă inepuizabile de inventivitate vor fi folosite (cu un extrem de mare consum de energie spirituală), pentru a adapta, a ocoli schema, a surprinde prin deschiderea unui «front de lucru» imprevizibil, unde autorul să nu se lovească de convenții deja constituite, de grile de lectură ușor de aplicat. Aici excelează autorii generației '60, și în sensul acesta analizele lui Cornel Ungureanu oferă nenumărate sugestii. În treacăt fie spus Cornel Ungureanu nu acordă suficientă atenție fenomenului **reeditărilor [modificate tacit]**, care în unele cazuri reflectă strategia și tacticile efortului adaptativ. O face în cazul lui Mihail Sadoveanu, vorbind despre rescrieri și adaptări, despre semnificația *creației colective* în cazul romanului Mitrea Cocor (un text sadovenian scris de un grup de „negri”) pe care Ceahlăul literaturii noastre și l-a asumat și pe care nu l-a repudiat ulterior. Cornel Ungureanu nu insistă asupra revenirilor, rescrierilor, tăieturilor și adăugirilor operate de Marin Preda în romanele sale, inclusiv în *Delirul*, de la o ediție la alta. Iar când pomenește în treacăt de publicarea frazelor cenzurate din textul romanului lui G. Călinescu,¹ într-o revistă de istorie literară, socotește că ele nu reprezintă o pierdere estetică. Criteriul estetic nu era aici în chestiune, așa cum nici apariția sau dispariția ulterioară au lui episod cu greva STB-iștilor din textul *Groapei* lui Eugen Barbu, denunțată de Ovidiu S. Crohmălniceanu în studiul său *Realismul socialist și revizionismul din Pentru realismul socialist* (ESPLA, București, 1960), nu avea doar semnificații estetice.

Contribuția unor critici dar mai ales și adesea a unor literați la nuanțarea modelului merită atenție. Radu Cosașu teoretiza înainte de 1960, într-o recenzie repede pusă în insectar, existența unei tendințe neorealiste care se manifesta într-o nuvelă a Ioanei Munteanu (cine va fi fost dispărută?) „printr-o coborâre la tern, la comun, la diurn”.

Pentru noi este o interesantă anticipare. Din perspectiva de atunci a criticului Ov. S. Crohmălniceanu, acest tip de literatură e o *literatură negativistă*, care „se declară lipsită de prejudecăți, obiectivă, lucidă, aplicată strict asupra faptului constatat. Refuzând însă, tacit, perspectiva socialistă, sfârșește prin a trăda tocmai realismul, dând o imagine sumbră, schimonosită a lumii în care trăim.”

Bătălie de lungă durată, aceasta bătălie cu *negativismul* și *culorile sumbre* în numele perspectivei [luminoase] o vedem continuată cu mijloace oarecum

mai subtile, ulterior, fără excesive inovații retorice. Dar cititorii, criticii și autorii sunt mai avizați, mai puțin naivi.

Adoptând un criteriu oarecum formal : anul debutului, pentru a încadra unii autori în acest prim volum, Cornel Ungureanu nu operează cu suficientă precizie în domeniul său preferat – circulația motivelor. Cum breșele tematice sau „inovațiile” stilistice au fost la noi, mai mult decât oricând, urmate de fluxuri ale modei ca semnale ale recuceririi unui nou teren pentru literatură ca și pentru aluviunile pe care le purta cu ea (publicistica politică și istoriografia îmbibate în epică), ni s-ar fi părut necesară o structură mai suplă, care să îngăduie observarea modului în care generațiile s-au influențat, au colaborat, ducând mai departe, nuanțând sau schematizând, motive, tehnici compoziționale, teme până nu demult lovite de *tabu*. În destul de severa sa selecție, criticul de la o parte prozatorii cândva aflați în prim-plan, uitați sau neproductivi acum [1986], dar al căror rol în lansarea unor teme, motive noi, în subminarea sau adaptarea creatoare a unor clișee, merită să fie analizat. Sugestia poate ieși din cadrul preocupărilor lui Cornel Ungureanu și dacă acești autori nu meritau neapărat capitole aparte, paragrafele unde se ocupă de motive similare, în opera celor selectați de spiritul său critic, ar fi putut cuprinde referirile (savuroase potențial) la contribuția cutărui romancier [V. Em. Galan, de pildă, declarat cândva chiar inovator] la înlăturarea schematismului și mistificări prin folosirea **sedintei** (veritabil topos al întregii noastre literaturi *realist-socialiste*) într-un spirit de **autenticitate**.

Evident, preocuparea lui Cornel Ungureanu este analiza unor opere și individualizarea lor, așa încât deși urmărește în subsidiar, cu atenție și pasiune, apariția și migrația, încărcarea unor motive cu noi sensuri, el îl lasă pe cititor să tragă concluziile la o lectură a cărții sale din acest unghi.

Există însă o insistență vizibilă pentru sublinierea apariției unui nou mit literar, al „regalității” scriitorului, într-un spațiu în care interesul pentru suprastratul carnavalesc al existenței se manifestă insistent, îmbinându-se cu problematica noii gnoze, cu aceea a filonului tragic, a trezirii, renașterii, a utopiei și contra utopiei [distopiei], a ereziei ca răspuns la dogmă, a autenticității, a raportului dintre inocență și maculare, a recuperării tradiției, a simbolisticii arhetipurilor ascendente și descendente, a coborârii în adâncuri, a călătoriei inițiatice, a „podului sfărâmat” sau al lumii *kitsch* [mă gândesc la proza lui N. Breban], din care derivă reconsiderarea melodramaticului.

Importantă mi se pare revenirea insistentă a criticului asupra sensurilor pe care le capătă căutarea tatălui, motiv simbolic pentru ceea ce caracterizează demersul intelectual și afectiv al unei „generații orfeline”, așa cum e considerată generația '60, gest semnificativ pentru obsesiile unei literaturi marcate de o presiune paternalistă pe care refuză să o autentifice, să o legitimizeze, [fiind de fapt o teroare politică], atitudine evidentă la generația următoare.

Insistând asupra organicității unei evoluții cu caracter **recuperator** și mai puțin inovator, credem noi, Cornel Ungureanu teoretizează și aplică (cu destulă timiditate încă) raportări binevenite la celelalte literaturi est-europene. Trimiterile sunt nici inutile și nici lipsite de subtilitate. Insuficiența lor nu surprinde, dată fiind dificultatea accesului la o bibliografie literară și critică imensă în limbi de o mai mică circulație, ale vecinilor. Că literații noștri au avut acces, măcar prin intermediari, la aceste teritorii spirituale și politice, este neîndoios, deși o anumită **superstiție** a raportării la literaturile occidentale ca suprem criteriu de comparație, [valorizare] și sincronizare n-a rămas fără efecte.

Nu se poate contesta totuși că scriitorii români au privit cu interes ceea ce făceau confrății lor aflați într-o similară condiție și **condiționare**. Probele sunt mai greu de adus. Dar declarația lui Marin Preda (în 1970 la Târgu Mureș în ziarul *Steaua Roșie*, în dialog cu Dan Culcer) din care reieșea prețuirea sa pentru autorul *Primului cerc* sau a *Matrionei* [Alexandr Soljenițan], nu e lipsită de interes. Prin intermediar englez sau francez, Déry Tibor, Marek Hlasko, Milan Kundera, ca și Isaac Babel, Artiom Vesiolai, Boris Pasternak, Mihail Bulgakov, Daniil Harms au fost citiți fără îndoială mult mai devreme decât apariția lor în traducere la noi.² Ca și în Slavomir Mrozek sau Danilo Kis, [marchizul de Sade, Jean Genet sau George Bataille]. Mai puțin accesibili au rămas criticii est-europeni ai epocii, deși pe unii dintre ei [revizionisții Georg Lukács, Roger Garaudy sau Ernst Fischer], citați în pomenitul pamflet ideologic a lui Crohmălniceanu, măcar unii critici privilegiați îi citiseră, chiar dacă se considerau îndrituiți sau obligați să-i combată.

Organicitatea evoluției nu exclude momentele de tensiune, încercările de ruptură. Unele din operele autorilor pomeniți au această semnificație pentru spațiul est-european. Așa cum, chiar și criticii cei mai „combativi” ai primelor două decenii de la noi au avut [privilegiați și aici, în momente de destindere a controlului] multe intervenții în favoarea nuanțării modelului literar și, implicit, al celui social, intervenții care le-au atras în epocă interdicțiile de publicare temporare.

Cornel Ungureanu supune atenției noastre rolul scriitorilor în acest proces, dar mi se pare că uită să marcheze suficient eforturile confrăților noștri antemergători, care au facilitat prin comentariile lor, uneori în mod voit derutante, ecloziunea acestor fenomene literare, cărora le datorăm fără îndoială anumite facilități de care dispunem azi [1986] deși consolidarea nu este totdeauna ireversibilă.

Scriam la începutul comentariului nostru despre anumite servituții ale actului critic. Nici Cornel Ungureanu nu s-a putut elibera de ele și observațiile acide care i s-au făcut pentru volutele colocviale, pentru stilul excesiv de aluziv, chiar esopic, pentru „gafele” de genul frazei despre **șansa** lui Vasile Voiculescu [de a nu fi fost public activ în anii '50, pușcăriaș între 1958 și 1962], o „impietate” desigur involuntară la adresa aceluia al cărui frumos portret

literar și moral îl trasează criticul sub titlul **Postumele deceniului unu** (cu unul din subtitluri *Un scriitor în exil interior*), deși sunt îndreptățite, nu întunecă totuși pentru noi meritele cărții. Ea conține prețioase observații critice pe care autorul le valorifică în realizarea unei tipologii a creatorilor, priviți cu atenție uneori prea iubitoare, ceea ce stinge radicalitatea verdictelor axiologice (în cazul, operei sadoveniene postbelice, în cazul prozei lui Titus Popovici și Zaharia. Stancu, a lui Ion Lăncrăjan, Paul Anghel, Petre Sălcudeanu sau Dinu Săraru, când rezervele critice sunt exprimate prea sofisticat pentru a fi pe gustul nostru).

Legitimismul unora dintre acești autori ne provoacă rezerve, ilustrând o tipologie a adaptării în noile condiții canonice.

Am reținut, ne plac adică, secțiunile dedicate prozei lui Vasile Voiculescu, D.R. Popescu, Ștefan Bănuțescu, Augustin Buzura, Nicolae Breban și Constantin Țoiu. Acestea ca și celelalte trebuie citite în raport cu micile rezumate de la început[utul cărții], unde, adesea cu formule luate din text, se expune mai exact opinia critică a autorului despre funcția, rolul și locul pe care le acordă criticul prozatorilor în cauză. Merită atenție răbdarea cu care Cornel Ungureanu conturează sugestia istoricizării, adică a perisabilității produsului literar postbelic.

Un sentiment neliniștitor al unei fundări prin impostură mi l-a dat lectura capitoului despre Sadoveanu. O epoca literară, un deceniu rămân obsedante pentru că debutează printr-o mistificare, Mitrea Cocor, 1949.

Un semn rău căruia printr-un efort conjugat întreaga noastră literatură bună ulterioară s-a străduit să-i alunge **semnificația malefică și inhibitoare**. Marile ei realizări ne confirmă succesul acestei tenace acțiuni.

[Dan Culcer]

Nota autorului. Din când în când, din cartioanele unei arhive pletorice, apar texte pe care le uitasem. În primăvara lui 2021, am trimis cronică autorului cărții, căruia speram să-i fac o plăcere și o surpriză. Așa a fost. Plăcerea a fost atât de mare că autorul a promis să publice comentariul meu în *Orizont*, ceea ce nu s-a întâmplat, o convenție internă, pe care Cornel Ungureanu o uitase, interzicând publicarea unor comentarii despre operele redactorilor. Nu am verificat modul în care principiul a fost aplicat de-a lungul timpului în paginile revistei. Probabil că este o frumoasă și recentă decizie. Cronică mea, care trebuia să apară într-un număr pe 1986 al *Vatrei*, a fost respinsă de lectorul de serviciu al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, să fi fost scriitorul – cenzor Romulus Zaharia – victimă și el a post-cenzurii, cu romanul *Ademenirea*, sau poate, mai degrabă, Șerban Velescu, cenzor la aceeași instituție, despre care nu aveam cum ști atunci, când îi vedeam doar pixul care taie în text, că ar fi un om cultivat, traducător din franceză, printre altele, a unui roman din seria San Antonio.

Am introdus în paranteze pătrate explicații sau completări utile. Am subliniat cuvintele sau frazele pentru

care, presupun, cronica mea a fost pusă la index. Atunci, exercițiul radicalității mi se părea necesar și chiar posibil. Mă înșelasem.

Am promis comentarii la cartea *Regresiunea intelectuală a Franței* de Philippe Nemo, publicată în două numere anterioare din *Vatra*. Traducerea va apare curând în volum la *Editura Limes* din Cluj și este preferabil să las juriștii, sociologii și istoricii să o comenteze. Sper să nu treacă neobservată în această lume *haloimăș*. (d.c.)

POST SCRIPTUM. Deși interzisă prin Constituție, în România a fost reinstalată cenzura după o scurtă perioadă de libertate a opiniei. E mai puțin centralizată decât înainte de decembrie 1989, dar nu mai puțin eficientă. Se exercită ceva mai discret, dar nu lasă urme fiindcă este o combinație între interese de clan, de partid, de capital și, aparent, chiar și de comunitate. De comunități, de minorități ostile, care sunt sprijinite uneori de forțe politice și de instituții de stat externe, care acționează prin agenți, agenți de influență, creatori de opinie, adică propagandiști. Reproduc aici articolele care se referă la aceste aspecte.

Art. 29 – Libertatea conștiinței. (1) Libertatea gândirii și a opiniilor, precum și libertatea credințelor religioase nu pot fi îngrădite sub nici o formă. Nimeni nu poate fi constrâns să adopte o opinie ori să adere la o credință religioasă, contrare convingerilor sale. (2) Libertatea conștiinței este garantată; ea trebuie să se manifeste în spirit de toleranță și de respect reciproc. (3) Cultele religioase sunt libere și se organizează potrivit statutelor proprii, în condițiile legii. (4) În relațiile dintre culte sunt interzise orice forme, mijloace, acte sau acțiuni de învrăjbire religioasă. (5) Cultele religioase sunt autonome față de stat și se bucură de sprijinul acestuia, inclusiv prin înlesnirea asistenței religioase în armată, în spitale, în penitenciare, în azile și în orfelinate. (6) Părinții sau tutorii au dreptul de a asigura, potrivit propriilor convingeri, educația copiilor minori a căror răspundere le revine. Art. 30 – Libertatea de exprimare. (1) Libertatea de exprimare a gândurilor, a opiniilor sau a credințelor și libertatea creațiilor de orice fel, prin viu grai, prin scris, prin imagini, prin sunete sau prin alte mijloace de comunicare în public, sunt inviolabile. (2) Cenzura de orice fel este interzisă. (3) Libertatea presei implică și libertatea de a înființa publicații. (4) Nici o publicație nu poate fi suprimată. (5) Legea poate impune mijloacelor de comunicare în masă obligația de a face publică sursa finanțării. (6) Libertatea de exprimare nu poate prejudicia demnitatea, onoarea, viața particulară a persoanei și nici dreptul la propria imagine. (7) Sunt interzise de lege defăimarea țării și a națiunii, îndemnul la război de agresiune, la ură națională, rasială, de clasă sau religioasă, incitarea la discriminare, la separatism teritorial sau la violență publică, precum și manifestările obscene, contrare bunelor moravuri. (8) Răspunderea civilă pentru informația sau pentru creația adusă la cunoștința publică revine editorului sau

realizatorului, autorului, organizatorului manifestării artistice, proprietarului mijlocului de multiplicare, al postului de radio sau de televiziune, în condițiile legii. Delictelor de presa se stabilesc prin lege.

Pe baza acestor două articole, orice acțiune de tip cenzorial, pe fondul juridizării memoriei și relansării delictului de opinie, de către funcționari ai memoriei parazitare, ar trebui declarată anticonstituțională, deci ilegală. Nimeni nu poate fi constrâns să adopte o opinie ori să adere la o credință religioasă, contrare convingerilor sale. Legile la care se referă acuzatorii, ca și ordonanțele de urgență prea multe, imprecise juridic și redundante prin care guvernele de după 1989 conduc România, răspunzând unor presiuni interne/externe de diverse naturi și surse, nu sunt mai puțin anticonstituționale. Presa este însă supusă unui control indirect, prin finanțatorii săi actuali, care nu mai sunt decât în aparență cetățeni români, devreme ce proprietarii dominanți sunt trusturi de presă internațională, care reprezintă interesele acționarilor și nu pe cele alt cetățenilor României.

Temele publicisticii unor autori recent atacați juridic sunt de domeniul dezbaterii științifice. Dacă vocabularul folosit lezează persoane, autorii pot fi acționați în justiție pentru asta, **conform legilor generale** (ordonanțele de urgență, oricare ar fi, nu se aplică, nici legile „memoriale”) dar nu pot fi judecați și nici condamnați pentru opinii și analize, pentru citate din lucrările altora. Dezbaterile se poate realiza în presă, tezele lor pot fi respinse argumentat sau admise de alte condeie, fără nici o intervenție penală. Nici acuzatorii, precum nici judecătorii implicați în astfel de procese, nu au vreo competență specială în domeniul istoriografiei, economiei. Apartenența etnică nu produce automat competențe în analiza conflictelor etnice ale căror baze sunt indubitabil economice, nicidecum rasiale. Toate analizele acestor raporturi, de la Mihai Eminescu încolo, o probează și nu doar pentru România. Acuzatorii din categoria funcționarilor memoriei abuzează de funcția lor pentru a bloca/cenzura libertatea exprimării, analiza istorică și sociologică în cazuri particulare. Mulți nu au nici măcar mandatul comunității pentru a se erija în acuzatori, nu sunt lideri spirituali, nu au fost aleși de vreo comunitate ca să îi reprezinte interesele, nu ei le definesc.

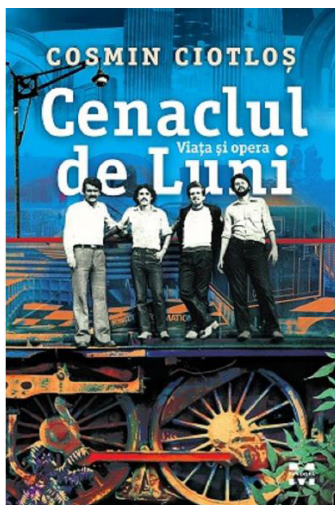
În numele Constituției României reafirm hotărârea cetățenească fermă de a respinge orice cenzură aplicată în România. O fac și în calitate de ziarist, redactor în presa de dinainte de 1989, victimă a cenzurii, autor al unei cărți bazate pe documente, despre Ideologie și cenzură în comunismul real.

¹ *Scrinul negru* sau *Bietul Ioanide*, nu mai știu, în *Revista de istorie și teorie literară*.

² Scriitorii ruși interziși au ajuns la noi prin tipărirea lor în Moldova sovietică, traduși în limba română, citiți cu litere chirilice.

Alex GOLDIȘ

Viața de apoi a Cenuclului de Luni



Ca o apariție importantă ar trebui întâmpinat volumul lui Cosmin Ciotloș despre Cenuclul de Luni, un fenomen pe cât de prezent în discuțiile literare sau în istoria recentă, pe atât de insuficient studiat. Printr-un mecanism oarecum normal, mitologizarea timpurie a grupului a atras după sine timorarea comentatorilor veniți din afara sa. Cu excepția volumului lui Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu generația optzeci. Poezia* – bine documentat și încercând și el să recupereze ceva din fenomenul viu al mișcării –, puține au fost reevaluările venite dinspre autori care să nu fie și protagoniști ai generației. Cele două volume de construcție despre poetica generației – *Postmodernismul românesc* al lui Mircea Cărtărescu, respectiv *Aisbergul poeziei moderne* de Gheorghe Crăciun –, cu toată bătaia lor conceptuală mai lungă, admirabilă în fond, pot fi suspectate de un anumit partizanat care făcea ca istoria literaturii române (și poate chiar a fenomenelor internaționale, în cazul lui Crăciun) să fie privită prin ochelari optzeciști.

De aceea, era nevoie de o privire care să exploreze cu atenție fenomenul și să-i aproximeze din exterior dinamica. E ceea ce își propune Cosmin Ciotloș, într-un tom impresionat de peste 400 de pagini. Cartea are, trebuie menționat din start, meritul unei documentări de excepție: pentru a recompune imaginea de ansamblu a luniștilor, criticul nu se bazează doar pe volumele propriu-zise, care ar fi oferit puțin material în acest sens, ci merge direct la publicațiile vremii, inventariază articole, mici manifeste, dări de seamă ale desfășurării cenuclurilor, rubrici de comentarii dedicate debutanților. Spun „cenucluri” pentru că investigația lui nu se rezumă doar la nucleul întâlnirilor conduse de Nicolae Manolescu, ci și la preistoria sau postistoria fenomenului. În viziunea lui Ciotloș – și argumentele/documentele puse pe masă

sunt convingătoare – (auto)promovarea luniștilor a început deja după 1977 în paginile „Amfiteatrului”: „A vorbi despre o veritabilă campanie de susținere a generației n-ar fi, prin raport cu conținutul revistei Amfiteatru, o exagerare”. Aici sunt prezente deja toate numele importante ale generației, aici se stabilesc precursoratele (filiația optzeciști – albatrosiști este observată acum); mai mult, Cosmin Ciotloș descoperă într-o serie de texte ale lui Ion Stratan o pre-poetică optzecistă constând în „denunțarea retoricii inspirației poetice”. Nu mai puțin relevante pentru istoria fenomenului sunt apendicele cenuclului după interdicția din toamna lui 1983, când o serie de întâlniri ale luniștilor se produc la Muzeul CFR și la Cenuclul din Tei.

În ce privește reconstituirea instituției vii a cenuclului cu toate anexele sale, narațiunea critică a lui Cosmin Ciotloș este aproape ireproșabilă. Prin consultarea publicisticii epocii, a unor manuscrise inedite, a unor jurnale sau poezii reprezentative pentru „referințele încrucișate” (dedicații, prezențe reciproce în opere, polemici prin versuri) ale luniștilor, Cosmin Ciotloș reușește să schițeze rețeaua de posibilități ale mișcării, simplificată ulterior în volumele de istorie literară sau chiar în confesiunile inexacte ale membrilor săi. Binevenite sunt reasezările ierarhice ale comentatorilor fenomenului: Radu Călin Cristea i se pare lui Ciotloș „unul dintre cei mai exacti (și mai proaspeți, stilistic vorbind) cronicari ai anilor optzeci”, iar rolul Constanței Buzea în consacrarea generației s-ar cere, la rândul lui, reconsiderat: „rubricile ei, multiple și maleabile, au acoperit întregul inventar de poeți optzeciști, performanță de care nu s-a arătat capabil niciun alt critic al perioadei”. După cum binevenite sunt capitolele care proiectează imaginea luniștilor în oglinda întoarsă a detractorilor de la „Săptămâna” și a lui Eugen Barbu însuși. Mai degrabă decât să expedieze facil fenomenul plasându-l în contul relei-voințe, așa cum s-a întâmplat până acum, Cosmin Ciotloș îi citește cu creionul în mână pe detractori și scoate fenomenul din zona folclorului. Câtă a fost, miza ideologică a atacurilor „Săptămânii” la adresa luniștilor a rămas mai degrabă în culise, conchide tânărul critic. Că oficialitățile din zona Securității de care Eugen Barbu nu era străin au încercat scoaterea din joc a luniștilor e foarte probabil (de aici și „omerta” „Săptămânii” din preajma interzicerii Cenuclului), însă la suprafața discursului public luniștii au fost descalificați pe criterii stilistice: „Este motivul pentru care, în majoritatea lor, articolele de critică din «Săptămâna» par, citite astăzi, surprinzător de oneste. Chiar dacă orientată în mod sistematic defavorabil, discuția rămâne la nivelul textului”.

Nu lipsită de ingeniozitate este și resemantizarea ideii de cenuclu pe urmele teoriei comunității interpretative a lui Stanley Fish. Aspectul care ar acorda pregnanță grupării optzeciste (dacă nu oricărui cenuclul, căci sunt menționate aici și *Junimea* sau *Sburătorul*) ar fi, după Cosmin Ciotloș, nu atât unitatea stilistică sau de viziune a operelor, ci mai degrabă practica comună de interpretare:

„Nu literatura lor era scrisă pe «o singură voce», cum ricanau adversarii. Remarcabil de omogen era, în schimb, felul de a o citi. Mai mult decât atât, mai mult adică decât să se constituie într-un grup capabil să genereze și să rodeze un cod particular de lectură high definition, lunedìștii au pus în act o veritabilă mitologie a acestui cod. Fără să falsifice conținutul și simțindu-i potențialul, l-au ambalat în legendă”. Comunitatea interpretativă a lunedìștilor a fost atât de pregnantă, demonstrează Cosmin Ciotloș, încât ea a putut părea inflexibilă *outsider*-ilor care au citit în cenaclu (v. cazul Nichita Danilov).

Din păcate, deși ar fi avut toate datele documentare, ba chiar și unghiul teoretic potrivit s-o facă, *Cenaclul de Luni. Viața și opera* nu se aventurează propriu-zis în schițarea portretului-robot al codului comunitar menționat mai sus. Care ar fi criteriile sau unghiurile de vedere împărtășite de toți lunedìștii în acest proiect ambițios de inovare a literaturii române? Invers: în ce ar consta incongruențele dintre vocile individuale și cum s-au omogenizat/rămas în tensiune ele în cadrul acestei construcții colective? Cum mai arată azi opoziția dintre pledoaria militantă pentru postmodernism a unora dintre lunedìști și scepticismul „antropocentric” al altora? Volumul nu intră în niciuna dintre dilemele – rămase nerezolvate, dar încă foarte fertile conceptual – ale generației. Problema influențelor străine, de care poezia lunedìstă mustește, este, în mod dezamăgitor, expediată într-o frază discutabilă: „Cărtărescu și restul membrilor Cenaclului de Luni ar emula, de fapt, poezia americană. E, și aceasta, una dintre marotele criticii românești. Că, pe bună dreptate, tinerii scriitori ai anilor optzeci s-au revendicat de la cultul Generației Beat e adevărat. Dar au făcut-o de la mare, foarte mare distanță, mitizând de fapt un stil de viață. La firul ierbii, urmele lăsate de beatnici au fost, în ultimă instanță, minore: predilecția pentru poeme lungi, o anumită tendință spre psihedelism (minus însă consumul de droguri), descoperirea biografismului și altele câteva. Observația a mai fost făcută (chiar de unii poeți optzeciști de prim rang): citiți mai degrabă în traduceri (unele, fără legătură cu originalul), americanii s-au lăsat interpretați aici, în Estul comunist, în registre dintre cele mai funambulești. Reprezentau, în definitiv, o proiecție literară a unui vis societal. Confuzi ei înșiși în admirația lor, îi vor frecventa și pe Ginsberg și pe Eliot cu aceeași fervoare. De altfel, intertextualitatea o vor deprinde mai ales de la acesta din urmă. Cum vor desprinde alte lecții (ritmice) de la diverse grupuri muzicale anglofone (și în primul rând de la The Beatles). Cât îi privește pe poeții newyorkezi, curios este că, deși despre alianța aceasta transoceanică s-a scris mult în presă, mai nimeni nu a produs dovezi textuale”.

Chiar dacă ipoteza lui Cosmin Ciotloș – aceea că influențele poeziei americane constituie mai degrabă un bovarism al lunedìștilor sau o „marotă a criticii” – s-ar dovedi corectă, ea ar fi avut nevoie de o serie de precizări suplimentare, dacă nu chiar de un dialog cu alte contribuții recente. De amintit doar studiul Teodorei

Dumitru din *Romanian Literature as World Literature* care demonstrează că critica anti-capitalistă a beatnicilor e refuncționalizată în sens anticomunist de Cărtărescu-Iaru-Coșovei sau cel al Magdei Răduță din „Journal of World Literature”, care semnalează impactul consumerismului occidental asupra imaginarului poetic optzecist. E greu de crezut, de fapt, că se mai poate scrie azi (dar oare s-a putut vreodată, fără riscul unor simplificări majore?) o istorie a literaturii române care să oculteze complet relațiile cu alte culturi. În cazul optzeciștilor, această carență e cu atât mai stridentă cu cât întregul lor program a vizat deschiderea tuturor circuitelor externe pe fondul unui autohtonism tot mai agresiv. Poate că e adevărat, cum provocator notează Cosmin Ciotloș, că optzeciștii au învățat intertextualitatea mai degrabă de la Eliot decât de la postmoderni, dar ar fi fost nevoie și de demonstrația ca atare, urmată de discutarea consecinței acestui fapt asupra programului colectiv.

De altfel, cartea poate constitui o dezamăgire deopotrivă pentru cei care încearcă să afle în ce constă „sensibilitatea profund particulară” a lunedìștilor (lipsesc capitolele de sinteză) sau originalitatea fiecărei poetici individuale care participă la portretul de grup. Pasiunea de colecționar al lui Cosmin Ciotloș, care adună cu acribie toate obiectele fizice și simbolice ale grupării, nu e egalată și de cea a unui hermeneut interesat de discutarea poeticilor integrale ale autorilor vizați. Portretele dedicate lunedìștilor reflectă o privire critică capricioasă, gata să se scufunde în detalii (interesante, nu-i vorbă), cu riscul de a pierde imaginea de ansamblu. Faptul se vede în singura încercare de tipologizare a cărții, extrem de discutabilă și neexplicitată deloc în cuprinsul capitolelor: „nostalgici restitutivi (Traian T. Coșovei, Mariana Marin, Romulus Bucur), autotelici (Florin Iaru, Ion Stratan), reactivi, citindu-se unii pe alții și adaptându-se din mers (Alexandru Mușina, Marta Petreu, Bogdan Ghiu), proactivi (Ion Mureșan, Ion Monoran, Viorel Padina), mitologizanți (Daniel Pișcu), wannabees (cazul-scoală al Ilenei Zubașcu, împărtășit de mulți alții dintre marginalii acestei generații) și, în sfârșit, centrifugali (Mircea Cărtărescu, în *Levantul*)”. Ion Mureșan – proactiv? Mușina – adaptabil din mers? Mariana Marin și Romulus Bucur în aceeași categorie...? etc. Și capitolele ca atare stârnesc nedumeriri: cel despre Cărtărescu cuprinde discutarea unei singure opere (*Levantul*), căreia i se descifrează biblioteca virtuală românească, nu și străină; Ion Mureșan e citit prin filtrul eseisticii Martei Petreu ca un „practicant al artei alunecoase a sofisticii”, fără ca autorul să clarifice ce înțelege prin sofistică în poezie; cel despre Mușina e de fapt comentariul adnotărilor unui coleg de generație pe volumul *Strada Castelului 104*, comentariu laconic care i se pare lui Cosmin Ciotloș neegalat de cronicile publicate în materie de „auscultare a operei”. E frapantă și expedierea într-o frază a *Budilei-Express*, cea mai semnificativă autobiografie livrescă a optzeciștilor.

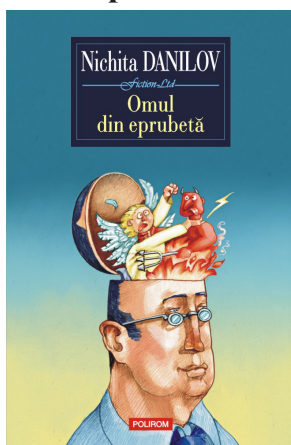
Din rațiunile expuse mai sus, *Cenaclul de Luni. Viața și opera* reprezintă o contribuție valoroasă mai

ales în ce privește „viața” cenaclului, reconstituită prin contextualizări atente și prin pasiunea pentru detalii care altor critici le-ar fi scăpat. În schimb, „opera” Cenaclului de Luni rămâne cam la fel de plină de neînțeleșuri ca înainte de apariția cărții. Un simpatic demon șerbancioculescian bântuie scrisul lui Cosmin Ciotloș, făcându-l deocamdată mai interesat de colecționarea unor rarități (ale vieții) literare decât de includerea lor în scenarii critice tranzitive și dialogale.

* Cosmin Ciotloș, *Cenaclul de Luni. Viața și opera*, Editura Pandora Publishing, București, 2021, 464 p.

Ioana BOȘTENARU

Realitatea prin sticla rece



Afirmat în anii '80, Nichita Danilov a continuat să fie o prezență constantă în planul literar, publicând numeroase volume de poezie, dar și proză sau eseuri. În ultimele două tipologii se înscriu și cele mai recente publicații ale sale, romanul *Omul din eprubetă* și colecția de eseuri intitulată *De La Caragiale La Urmuz Sau Realitatea În Formă De Conservă*, volume care îl scot din inactivitatea atipică de cinci ani. Deși cele două au fost abordate în ansamblu de critica de întâmpinare, fluxul ideilor din volumul eseistic găsindu-și reprezentarea în roman, noi ne vom ocupa doar de cel din urmă, urmărind felul în care Nichita Danilov reușește să dea literaturii române varianta sa ludică de distopie.

Organizat la nivelul a trei cărți, romanul *Omul din eprubetă** poate fi asociat imediat cu genurile SF sau fantasy, însă, în subsidiar, acesta reprezintă mai mult decât o urmărire a destinului unui *mormoloc* aterizat de pe Andromeda pe Terra, într-o eprubetă din laboratorul savantului Brauner și al asistentei Beatrice. Descinderea amuzantă a embrionului pe Pământ servește, fără doar și poate, abordării unor teme complexe precum rostul vieții, misterul creației și eforturile neconținute ale științei de a-l desluși, dar și raportul dintre trecut, prezent și viitor. Tonul satiric nu transformă însă incursiunea acestuia în

cele pământești într-un demers deprimant, canalizat pe surprinderea tușelor lumii văzute, căci, dimpotrivă, *omul din eprubetă* este ancorat într-o comparație ilară între prezentul Terrei și necunoscutul incitant al Andromedei, aflate la mii de ani distanță, într-un viitor care a preluat trecutul și istoria noastră, dar și prezentul, depășind limitele proiecțiilor umane. Cu alte cuvinte, într-o grilă simbolică, Andromeda reprezintă o Terra a viitorului, populată însă de embrioni cu creier mobil, *replici sănătoase și nemuritoare* ale gânditorilor sau ale marilor genii: „De mult timp, la noi, popoare întregi se nasc în eprubete și acesta a devenit pe Nebuloasă un fapt obișnuit. În fiecare eprubetă câte un popor, mai mare sau mai mic. E mai ușor în felul acesta să dai naștere la niște generații sănătoase, inoculându-le din start anumite caracteristici.”

Din acest mediu se desprinde mormolocul, personajul principal al romanului de față, care observă actualitatea, rememorând trecutul și râvnind la un nou destin pe Terra, departe de *societatea perfectă* a Andromedei: „Fiind nemuritor, nu-mi găsesc pace nicăieri. De aceea am venit și aici. Să-mi asum un alt destin.” Reprezentantul central al Terrei este savantul Brauner, un Frankenstein contemporan, care urmărește fuziunea de ADN-uri, în vederea creării *omului perfect*: „experimentele ce se desfășoară în acest laborator au drept scop elucidarea legilor naturii și crearea unor ființe hibride, prin intermediul unor ADN-uri captate din diferite galaxii, dar și pe baza materialului genetic autohton, extras din țesuturile unor genii ce au marcat în diverse timpuri istoria umanității.”

De introducerea acestor personaje și de familiarizarea cititorilor cu viața din „sticla rece a eprubetei” se ocupă prima parte a volumului. În schimb, cea de-a doua se axează mai mult pe creionarea lumii actuale, într-o escapadă deconspirativă a *mormolocului*, mânată de curiozitate: „voiam să trag o raită prin împrejurimi, să iau, cum se spune, pulsul străzii, apoi, apelând la același truc, să mă întorc în eprubeta mea.” Câteva ore durează *raita* personajului, care străbate într-un taxi străzile capitalei pentru a-l întâlni pe președinte. Satirizarea politicului este evidentă în această secțiune, limita grotescului fiind atinsă în ilustrarea metehnelor sistemului.

Însăși definiția președintelui evidențiază tonul sarcastic al personajului-narator, care conturează o imagine denaturată a puterii prezidențiale, întruchipate de *mahmurul sictirit de sine și de viață*, un summum al președinților post-decembriști români: „Președinția în sine e o enigmă. Și președintele la fel! El e o expresie a puterii haosului, care l-a scos, ca să spun așa, din mănecă la momentul oportun, transformându-l din simplu cetățean, unul aproape banal, într-unul simbolic, a cărui menire e, printre altele, să înlocuiască vidul existențial cu unul de natură mai absconsă (...) în ciuda umorului de care dă dovadă, președintele suferă de-o oboeală cronică, acumulată în timp. Demonstrațiile, ca și excesele l-au epuizat și fizic, și psihic, transformându-l într-o relicvă. Da, președintele e un om sfârșit, care se ține, cum se spune, din inerție, de

putere.” Revenirea în eprubetă din partea a treia, intitulată sugestiv *Elohim*, reprezintă prilejul unor meditații și mai complexe cu privire la misterele universului: „La ce mi-ar folosi știința asta și, la o adică, știința în general?! E posibil totuși ca în universul acesta insipid să existe un spațiu logic anume creat pentru gândurile ce ni se evaporă din cap, unde fiecare idee, fiecare gând, oricât de mărunț ar fi el, se depune, se solidifică într-un spațiu obsesiv interior, devenind la fel de dens ca lucrurile ce ne înconjoară.” Reducerea trupului uman la o eprubetă dotată cu conștiință domină universul distopic imaginat de Nichita Danilov. Mesajul pe care dorește să îl transmită vizează cealaltă față a dezvoltării științifice, care contribuie la bagatelizarea marilor teme, iubirea, nașterea, moartea, creația în sine și existența divinității, concurate acum de omul de știință. Gravitatea discursului său este atenuată însă de jovialitatea tonului în acest roman - *melanj de referințe și pasaje onirice*, care depășesc uneori granița prozei, amintind de *modulațiile* poeziei sale. Un roman savuros, așadar, care meditează asupra temelor metafizice, amenințate de progresul științific, dar care reușește să ajungă la cititor, în ciuda unor secvențe sau idei cu caracter repetitiv, care, deși nu ocupă o poziție centrală în înțelegerea mesajului textului, sunt reluate excesiv în economia romanului.

*Nichita Danilov – *Omul din eprubetă*, Editura Polirom, 2021, 518 p

Mihaela VANCEA

Realitatea sub lupă*

De ceva vreme deja a devenit un obicei ca scriitorii să-și adune într-un volum eseurile publicate de-a lungul timpului în diverse reviste literare. La această tendință participă și Nichita Danilov cu volumul apărut anul acesta la Editura Tracus Arte, în care cuprinde texte publicate în ultimii ani în *România Literară* și *Observator Cultural*.

Ceea ce captivează, cu toate că anumite idei sunt redundante, este talentul lui Nichita Danilov de a săpa după picanterii literare și de a citi contexte, fapt ce reiese încă de la primele pagini. Interesele sale sunt diverse, expune opinii ferme, argumentate, ușor de lecturat și procesat pentru orice categorie de cititori. Tematicile sale acoperă un spectru destul de larg asemenea diferențelor de viziune de la *Caragiale la Urmuz*, cum se intitulează și prima parte a volumului. Aș aminti aici faptul că ordinea textelor sale nu este una cronologică, ci mai degrabă una care să corespundă viziunilor lui despre lume și literatură așa cum reies ele din structura cvadruplă a cărții. Caracterul curios, detectivistic al autorului se manifestă preponderent, iar predilecția pentru a răscoli în lumea literară din alt unghi decât cel estetic reiese inclusiv din analizele referitoare

la triumphiul amoros Eminescu - Veronica - Caragiale. Nichita Danilov vine cu o altfel de viziune asupra clasicii autohtoni, cercetând minuțios experiențele și trăirile lumești pe care aceștia le-au avut. Fără îndoială, activitatea sa de muzeolog contribuie la proiectarea vie a unor momente ce țin de detaliu din viața acestor scriitori. El reușește cu naturaleză să împletească umorul cu fine analize istorice în texte tranșante, de actualitate, cum este, de pildă, cel referitor la graba întocmirii guvernelor în spațiul românesc („Guvernul Eminescu și Guvernul Caragiale”).

Dincolo de a fi categoric, el se ancorează ușor în zona umană (mai degrabă decât cea artistică) a diverselor personalități culturale. Expune un George Călinescu bolnav de tifos exantematic, un Eminescu gelos pe Caragiale, explică impactul soției autoritare a lui Bacovia, pe George Topârceanu și Mihail Sadoveanu îi aseamănă cu Stan și Bran, povestește cum Creangă și Topârceanu trăgeau cu pușca după ciori sau în cărți de joc lipite de perete și multe altele. Știe, deci, ce să livreze pentru a fi captivant și pentru a face publicul să empatizeze într-un fel sau altul cu cei aduși în discuție. În această ordine de idei, Nichita Danilov își asumă un rol de promotor, el este angajat într-o misiune de reactualizare a acestora prin apelul către instituțiile competente, cum se poate vedea într-o mențiune referitoare la impactul lui Călinescu: „Elita culturală a Iașilor, catedra de filologie, Muzeul Literaturii Române, dar și administrația locală, au, după părerea mea, datoria de a repune în circuitul public informațiile legate de avatarurile biografice ieșene ale autorului Istoriei...”. Țin să fac aici o trimitere la serialul care rulează acum pe Netflix, *The chair* (*Șefa de catedră*), care surprinde dinamica catedrei de literatură, unde profesorii sunt



nevoiți să-și țină cursurile într-o metodă captivantă pentru studenții lor, pentru a nu-și periclita poziția în cadrul universității. Ceea ce înseamnă că oricât de învechit este un autor, el poate fi livrat audienței prin diverse strategii de captare a atenției, în termenii lumii la care cei din sală se raportează. Astfel, umanioarele devin relevante, Chaucer, Dickinson sau Melville devin captivanti pentru studenți. Aș zice că abordarea lui Nichita Danilov intră în aceeași strategie de a trage niște pârgii până în contemporaneitate și de a face literatura autohtonă relevantă.

La o primă vedere, ar părea că discursul său se învârtă în jurul clasicilor, dar partea a doua a volumului, *Omul Cyborg și setea de putere*, pătrunde într-o zonă metafizică, meditativă, chiar de istorie alternativă. De pildă, în eseu „Dandanache & Cimitirul Buna-Vestire”, întrebând fiind ce roman i-ar fi plăcut să continue pornind de la sfârșitul său, Nichita Danilov revine din nou la Caragiale. Mai precis, în formularea răspunsului e ofertantă *scrisoarea pierdută* din prisma destinului lui Cațavencu și a lui Pristanda, chiar a lui Agamemnon Dandanache. Așadar, el ar răsturna conflictele vechi într-un soi de teatru polițist unde cetățeanul turmentat e agent sub acoperire, Dandanache un tânăr prezentabil, iar pe parcurs ar integra chiar personaje politice actuale. Mai mult, dincolo de aceste exerciții de imaginație, textele sale capătă un puternic caracter profetic, cu un imaginar *high-tech*, specific narațiunii din *Brave New World* sau serialelor *Black Mirror*, respectiv *years & years*. O perspectivă dureroasă o surprinde, în acest sens, modul în care piața de carte s-ar schimba: cu cărți văzute doar în muzee, cu simboluri grafice (emoji) care iau locul limbajului uzual. Nu engleza devine limba universală, ci semnul grafic, ca o întoarcere în peșteră.

De asemenea, insistă asupra impactului tehnologic și în cea de a treia parte, dar dintr-o altă perspectivă. În *Manipulare și poezie*, face salturi interesante de la subiectul școlii de poezie ieșene, la texte despre Ana Blandiana, Matei Vișniec, Bacovia, iar apoi la Noah Harrari și Tolstoi pentru a se opri asupra Codului lui Hammurabi. Pe alocuri, discursul său are o alură wikipediană, cu conglomerate de date, la finalul cărora concluzionează iterativ că poezia e alungată din cetate în contextul inteligenței artificiale: „asistăm la o epocă în care roboții aspiră la condiția umană, în timp ce omul și umanitatea sunt pe cale de-a deveni doar simple componente ale unui angrenaj social hiperinformatizat.” După această traiectorie alambicată, capitolul final se încadrează într-un scenariu mai cuminte. Discuția se îndreaptă către douămiiști, iar ironiile sunt fine mai ales când îi dedică un text lui Marius Ianuș, ca reacție la gestul său de a-i arunca poeziile pe foc: „Marius Ianuș nu s-a catadicsit să dea foc cărților scriitorilor optzeciști,

fiindcă poezia acestora, după opinia lui, nu merită prea mare atenție. Dintre toți, eu am fost alesul pentru rug. Ce onoare!”.

De la Caragiale la Urmuz sau realitatea în formă de conservă pare o colecție de mici istorii fascinante ale culturii noastre, dar și frânturi, porți de acces către laturile umane ale unor nume cu greutate. Pe lângă imaginea sa de poet sau prozator, interesant de urmărit sunt celelalte avataruri ale lui Nichita Danilov care ies la suprafață cu această ocazie. Pe de o parte, este vorba de latura jurnalistică, de investigator, pe de alta, ipostaza lui de muzeolog, om de legătură și contact cu diverși oameni (de exemplu, experiența cu arhivarul și arheologul Nicolae Pușcașu). Este lesne de sesizat și un profil al istoricului lucid: „Pentru a ne cunoaște mai bine epoca în care trăim, trebuie s-o privim raportându-ne la altele ce s-au succedat de-a lungul timpului.” În egală măsură, se remarcă o față a cercetătorului interdisciplinar, ce comportă interese față de conexiunea domeniilor, integrarea literaturii și a istoriei într-un circuit mult mai vast și mai complex chiar și decât cel al World Literature: „AND-ul nostru păstrează și el înmagazinat în spirala sa moleculară istoria trăită a generațiilor precedente. Istoria familiei, a comunității, a națiunilor pare să fi fost topită de mâna nevăzută a destinului în această carte a sângelui”.

Pe scurt, volumul este haotic prin consistența informației și modul de structurare a ei. Însă are un iz de aventură, un sentiment al descoperirii unor informații vitale și poartă cu sine mesajul subliminal cum că toate sunt conectate, nici omul, nici domeniul său de activitate nu sunt aspecte de tratat individual. Ba, mai mult, în această conexiune intervin abuziv tehnicile de manipulare prin imagine, căci realitatea ia forma unei conserve, iar omul cu toate z baterile sale, nu i se poate împotrivi: „Omul modern, mi-a spus, într-un interviu, actorul și regizorul Ion Sapdaru, este prizonierul imaginii. Imaginea îi oferă ideile gata ambalate. Îi oferă realitatea în stare de conservă. El nu-și mai aparține sieși. Imaginea a născut un monstru: televiziunea. Dar și un altul: internetul. La mine în casă intră în fiecare zi zeci de mii de neinvitați. Politicieni, actori, fotbaliști, boxeri, bețivi, obsedați sexuali, criminali în serie, intră oameni, animale, râuri și munți, nori, cutremure, incendii, atentate, războaie, demon - strații și revoluții. Zi de zi, seară de seară, mă lupt cu acești dușmani ce-mi asaltează casa și reușesc să mai stopez câte ceva din invazia asta. Ce se va întâmpla însă în viitor cu copiii noștri? Ce se va întâmpla cu toată această lume supusă unui continuu bombardament informațional?”.

*Nichita Danilov, *De la Caragiale la Urmuz sau realitatea în formă de conservă*, Tracus Arte, 2021

Călin CRĂCIUN

Uite de unde sare iepurele!



Dificil moment i s-a nimerit lui Soril Miavoe să publice din nou poezie, în volumul *Dopuri de plută**. Atât de dificil, ținând cont de admirația sa față de metaforă, încât e maxim riscul să-i fie trecut prin filtrul opac al preconcepției. Nici că ar putea spera să fie primit, ba poate nici măcar privit, prin cel, mai crâncen și mirific, al progresismului științific, căutător cu jinduire de cea mai justă primenire, având bun de repudiat chiar și trecutul imediat, spunându-i cu acribie să plece din poezie, pentru a sfârși cu demnitate, să nu mai fie sursă pe Pământ de-atâta precaritate. Poetul vine abia cu al treilea volum de poezie tocmai când congenerii sunt deja clasati, mulți cu biblioteca doldora de volume personale, premii și altele din cele măgulitoare. Cu toate acestea, nu-i lipsesc reacțiile pozitive. S-au exprimat deja în acest sens despre *Dopuri de plută* nu doar reprezentanți optzeciști, ci și unii mai tineri, ba chiar din valul poetic cel mai recent. Și cred că nu fără teamei.

Astfel, cum e și firesc, ținând cont de viețuirea în aceeași urbe și de apropierea sufletească, ambele în măsură să faciliteze accesul la acea parte altfel mult mai anevoie de pătruns a creației, Kocsis Francisko dedică un comentariu ceva mai aplicat volumului și restului mic al operei (în *Vatra*, nr. 7-8/2021), întocmind temeinic fișa bibliografică a autorului și reliefându-i deopotrivă elementele de continuitate și noutatea ivită în operă: „Singura translație majoră în poezia lui Soril s-a produs pe scala percepției temporale. Dacă în poezia de tinerețe timpul nu avea decât rost de reper, de situare în arealul existențial și de exagerări în jocurile drăgăstoase, în poezia de acum primește pe alocuri semnificații dramatice.” Liviu Antonesei se arată pe blogul personal extaziat de revenirea lui Soril Miavoe

la poezie, în timp ce Claudiu Komartin o consideră „o confirmare târzie a unui poet stenic în scriitura căruia se găsesc majoritatea mărcilor deja binecunoscute ale optzecismului canonic, pe care Miavoe le folosește cu inteligență și abilitate, modulându-le într-o manieră care îl scoate de sub prezumția lipsei de originalitate sau a reșapării unei formule caduce sau îndelung bătătorite”. Mai mult, vorbește chiar de o „înviorare” a poeziei optzeciste (<http://www.agentiadecarte.ro/2021/09/sunetele-pe-care-se-poate-pasi-printre-hauri/>). Apoi, mergând în direcție hermeneutică, Florin-Corneliu Popovici dedică noii apariții editoriale un articol amplu (În lirica veritas, în *LaPunkt*), reliefând temele esențiale și remarcând scrisul „elaborat (uneori de-bordant), despre lucrurile firești, gen viață-moarte” și „forța lirică”. Poemele lui Soril Miavoe sunt și pe gustul Gabrielei Feceoru, datorită tumultului emoției și sincerității, dovadă că pot avea rezonanță și în rândul poezilor tineri.

Dopuri de plută impresionează într-adevăr prin decantările și distilările succesive din laboratorul poetic, până când cele mai reușite poeme ajung absolut „antologice”, după cum s-a exprimat Claudiu Komartin, găsind acordul deplin între ritm, rimă, sentiment și idee. Cu toată emoția ce-i intermediază cunoașterea sau exprimarea poetică (despre care a vorbit convingător Kocsis Francisko), Soril Miavoe e și un cerebral care vrea să cunoască deplin anatomia poemului chiar și când recunoaște autoritatea inspirației (a se citi, în acest sens poezia intitulată tocmai *Inspirație*). De aici cred că și vin preocuparea formală, structura cristalină, accentele ludice, specifice unei conștiințe de hâtru, și gestiunea semnificației până dincolo de pragul metaforei. Tocmai de aceea e mai intens regretul dat de cele câteva neglijențe trecute de filtrul corecturilor, afectând negativ poemele, devreme ce se ivesc accidental în texte ce tind spre calofilie („Totul trebuie să fie ușor ca aerul/ cu care ne acoperim,/ ca cel pe care-l respirăm/ se-nțelege”, de exemplu).

Poetul e în esență melancolic și grav, contemplându-și cu luciditate condiția de muritor și de poet (edificatoare este, în acest sens, poezia care deschide volumul, *Altădată timpul*). Își joacă, pe de altă parte, și rolul de emul superior și face echilibristica riscantă pe tășul ce desparte autocritica sau autoironia și autosuficiența, asumarea condiției umile de aroganță sau orgoliu, prin raportarea la modele ca Nichita, Virgil Mazilescu și Mariana Marin (Azi mi-ar fi plăcut să postez pe FB). Excelează deseori în capacitatea de a investi cuvintele în funcția poetică prin transformarea lor sintagmatică în generatoare metaforice, mimând uneori, „la derută”, forțarea logicii. Iată o mostră în poemul intitulat tocmai *Cuvânt*, mizând pe mixajul sinecdocă-simbol-metaforă pentru a trage cortina de pe „scena” pe care e în curs de desfășurare o tragedie: „Din

când în când gheara vulturului/ caută hrană pentru puii ei flămânzi/ în acest pustiu şuierător/ în care foamea înalţă oraşe noi/ la marginea oraşelor/ noastre.”

Am putea vorbi şi de o voluptate a întinderii unor curse cititorului, de-a-l păcăli dându-i expectanţa banalităţii, dezamăgitoare, desigur, însă doar pentru a amplifica apoi satisfacţia cu care urmează să-l răsplătească pentru răbdarea de-a fi continuat lectura. Aşa face, de pildă, în *Nici măcar*, poezie care tematizează „singurul trup” vizat de mariajul creştin. O temă despre care s-ar putea crede că n-ar mai putea fi ceva de spus. Şi nici nu pare până la ultimul vers, care converteşte banalitatea în pretext al unei noi revelaţii: „Nici măcar nu ştiam să-ţi spun / te iubesc,/ aceasta aş fi putut-o spune unei străine,/ unei îndepărtate/ care mi-ar fi deschis poarta să intru în cetate/ dar nu, ţie nu/ fiindcă noi nu eram noi şi tu, // căci veni vremea în care/ nu mai ştiam că tu ai trupul tău/ şi eu pe al meu/ împreună credeam că suntem/ foile aceleiaşi cepe/ înfăşurate pe-o singură inimă/ ca lumea să poată începe.”

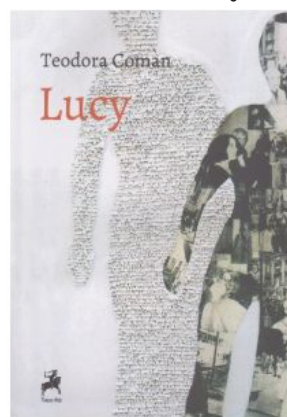
Sunt destule poeme citabile în cele nici 90 de pagini. Expresia e densă, pornind de obicei dinspre cotidian şi ajungând la sublimare în/prin emoţie, mai ales în poemele erotice şi-n cele dedicate poeziei înseşi, inspiraţiei sau artei în general. Un bun exemplu este şi *Orfelină*, superbă afirmare a forţei miraculoase a compasiunii şi iubirii: „Atât de tare s-a bucurat că am privit-o/ de parcă i-aş fi dăruit o vioară/ la care ea putea să cânte/ pentru prima oară.// Atât de tare s-a bucurat când am luat-o de mână/ de parcă i-aş fi spus trenul acesta este al tău/ şi poţi călători cu el o săptămână/ pe orice traseu.// Atât de tare s-a bucurat apoi când am sărutat-o/ de parcă i-aş fi luat de pe umeri o piatră de moară/ şi i-aş fi spus de aici mai departe o duc eu, tu du-te şi zboară.” Nu lipsesc, bineînţeles, cât se poate de fireşti pentru un spirit optzecist, poemele în care străbat, când mai intens, când mai vag, influenţele ori afinităţile asumate, cum ar fi un pic de oralitate şi dramatizare ce duc gândul spre Liviu Ioan Stoiciu, tuşe soresciene şi scipiri argheziene, alături de destule altele, unele precizate în corpul poemelor sau în titlu.

Dopuri de plută e pe de o parte dovadă concludentă că poezia face suportabilă suferinţa omului, că o îmblânzeşte („Durerea lui n-a vrut să piară/ şi s-a retras într-o vioară/ şi-şi duce veacu-n lege nouă/ ca-ntr-o colibă-n care plouă (...) durerea lui, ca să nu doară,/ împinge-arcuşul pe vioară” - din *Viorist stradal*), iradiind compasiune. Pe de alta, că energia poetică a unei formule, fie ea şi istoricizată nu poate fi vreodată epuizată, dacă îi este asociat spiritul potrivit.

* Soril Miavoe: *Dopuri de plută*, Editura Rocart, Bucureşti, 2021.

Cristina TIMAR

Dor de Lucy



O arheologie poetică, în care straturile de civilizaţie sunt îndepărtate unul câte unul, cu cea mai mare precizie şi migală, până la cel mai vechi os, la descoperirea strămoşei noastre comune, hominida Lucy, este ultimul volum al Teodorei Coman. Ca şi în *Soft guerrilla*, poeta are nevoie de un reper, de o structură tare care să iradieze suficientă forţă ordonatoare, încât să oprească o lume tot mai fluidă, mai inconsistentă, tot mai aproape de buza unei prăpăstii. Presimţind o apocalipsă după colţ şi riscul ca la capătul atâtor milenii de civilizaţie, să ne prăbuşim într-un vertij entropic, Teodora Coman îşi fixează borne, asemeni alpinistului care înfige pioletul pe versatul stâncos şi aproape vertical al unui munte, fentând, temporar, prăbuşirea în hăul colectiv.

În penultimul volum, mişcarea civică „Vă vedem din Sibiu”, trăită pe viu de autoare, avea această funcţie de fixare şi de contrapunct în faţa unei realităţi sociale aberante, starea naţională nefiind decât un simptom al unei boli globale, al crizei sau eşecului proiectului societăţii de consum. Teodora Coman e o romantică întârziată, iar antiteza, chiar şi subtilă sau camuflată, face parte din arsenalul său poetic. Punctul nevralgic şi declanşator al poeziei e o imensă indignare faţă de multiplele derapaje ale societăţii contemporane, care trebuie contracarate, o leziune a lui *homo ethicus*, care e somat să ia atitudine în faţa relativismului moral şi a frivolităţii existenţiale a lui *homo sapiens*.

Ea execută o hotărâtă mişcare centrifugă, glisează cu graţie şi luciditate prin epocile umanităţii, într-o călătorie regresivă spre sinele nostru mai autentic, mai puţin volatil. Nu merge chiar până în punctul zero al cosmogoniei, căci nu asta o interesează, şi nici nu o prinde poezia vizionară şi mitografă. În schimb, călătoreşte pe firul umanităţii, până în zorii ei, acolo unde ea se desprinde de regnul animal, la acea fiinţă primară, atestată arheologic, deci ştiinţific, care se disociază de existenţa animală şi se verticalizează, ca să piardă din nou în consistenţă în această lume reificată şi hipertehnologizată, de simulacre existenţiale.

Pretextul volumului, căci există unul, (de)enunțat chiar în primul poem, este descoperirea unui schelet preistoric pe șantierul în care se muncea de zor la ridicarea unui mall. Prezentând interes arheologic, descoperirea oprește lucrările. Imaginea devine metafora emblematică a volumului, dar invită și la o lectură în cheie ironică: iată că trecutul ne mai trage din când în când cu ochiul, ne trimite semne, ne oprește, ne produce chiar și pagube materiale iar pentru cine mai are un dram de luciditate și umanitate și nu a trecut pe pilot automat, e o invitație deschisă de a medita la sensul ori contrasensul pe care rulează umanitatea: *instinctul anticivilizație se trezește / cu fiecare șantier început prea târziu: utilajele vor domina / peisajul de toamnă-iarnă. / termenul de finalizare se va prelungi, / vom devia de la sensul principal cu care ne-am obișnuit. (...) / ultima descoperire arheologică / a blocat construcția unui mall. // scheletelor din culturi mici / li se dau numere de inventar / nu nume celebre.* (p.7) De la eco-poezie și poezie socială, puternic ancorată în real, la o poezie mai intimistă, ce explorează condiția feminității în lumea actuală, Teodora Coman se mișcă firesc, cu o perfectă stăpânire a mijloacelor poetice, menținând la cote constante acel substrat de revoltă și chiar autoflagelare, căci poeta nu se menajează nici pe sine, ce pulsează în întreaga ei poezie. Refuzând să fie „obiectuală”, poeta mută arheologia în interior și, temerară, purcede la a o dezgropa pe Lucy. Poemul central, cel mai amplu, intitulat, cum altfel, *Lucy*, e un manifest umanist, deși pornit de pe versantul feminist. Teodora demistifică o pletoră de tabuuri și stereotipuri, într-un poem de mare forță expresivă: *conform dovezilor de până acum, Lucy a căzut / dintr-un copac / nu din paradisul abil pregătit / ca ea să cadă în păcat; / Lucy nu e Eva / cu vaginul confiscat de tradiție, politică, religie, stat, / psihologie, artă; urma bipedă păstrată în solul vulcanic / arată că era și o bună cățăraătoare / pentru a ajunge mai ușor la hrană. / Lucy, / ești mai pură decât Fecioara Maria fiindcă ai / mai multă vechime, / n-ai cunoscut moda de la o epocă la alta, n-ai fost / deformată de tiparele de reprezentare, / nu mi te imaginez monolitică și contemplativă / cu un prunc ținut în poală sau în brațe, ca o anomalie / a gravitației, renașcentistă, cu contururile pierdute în clarobscur, / rubensiană și narcisică în hainele tale din piele / de animale făcute pentru supraviețuire, alungită manierist, / fracturată în experimente, / facturată ca fetiș de ocrotire a rasei umane. / povestea ta e înscrisă în ADN-ul oaselor supraviețuitoare / și nu vei deveni o colecție de moaște plimbate / cu falsa promisiune a miracolului / în schimbul unei atingeri imunde. / adevărul e microscopic și se află în ce a mai rămas din / tine: / restul e doar tradiție contrafăcută, / restul e doar literatură.* (pp. 57-58)

Fidelă unui ego care vrea să se piardă în anonimat și se autoironizează ori de câte ori e adus în lumina reflectoarelor – ca, de pildă, în cazul unei lecturi publice – Teodora Coman preferă să alunece printre obiectele care ne-au confiscat existențele, fără să se fie sedusă de ele, să observe spectacolul grotesc al lumii, și mai puțin să se integreze în el, denunțând de pe margine – căci asumarea

marginii e singura libertate care i-a mai rămas – toate formele de alienare, fetișurile și simulacrele („văd aproape orice obiect captiv în simulacru” – *exobiotanica*, p.80), în care a eșuat umanitatea. Idealul tehnologic, precedat de cel creștin, intră în colimatorul demitizărilor la nivel discursiv. Marea inflație de termeni tehnologici nu e un elogiu, ci o demascare a proiectului postmodernist, având ca stație finală postistoria. Idealul civilizației umane e, dacă nu unul total compromis, atunci unul aflat într-o criză majoră, într-un fel de fundătură. Nostalgia hominidei Lucy, privită cu infinită tandrețe, al cărei nume le-a fost sugerat arheologilor care au descoperit scheletul de piesa celor de la *Beatles* e cel mai adevărat rest a ceea ce am fost cândva, ființe trăind într-o relație mult mai simbiotică și naturală cu mediul și cu noi înșine. Când angoasa atinge cote maxime, Teodora Coman face un permanent du-te-vino din postistorie în preistorie, într-o mișcare paroxistică de seismograf, verificând astfel consistența propriei existențe. Nu în viitor e salvarea noastră ca specie, ci în trecut, de aceea regresia e propusă ca posibilă cale de regăsire, atât la nivel individual, cât și colectiv. Când spune „Lucy e în mine”, se subînțelege „Eu nu sunt un simulacru”, sau cel puțin, dacă tot trebuie să ne transformăm în simulacre, eu voi face tot posibilul să nu fiu o pradă ușoară. Aceste drumuri edificatoare din pre- în post-istorie produc, în cele din urmă, iluminarea. Pornită să recupereze linatul rupt cu natura, așa cum o poate face omul modern, de la înălțimea conștiinței lui, Teodora urcă pe munte și, aruncându-se în iarba fragedă, miracolul se întâmplă, istoria se contrage și Teodora redevine Lucy, iar cele două femele, aflate la capetele istoriei, se întâlnesc și suprapun perfect:

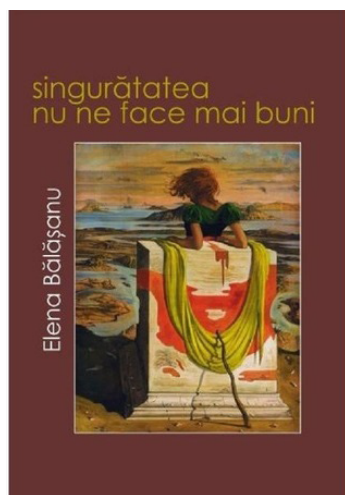
*o femelă bipedă stă întinsă pe iarba
dintr-o poiană situată la 1380 m altitudine
expusă razelor solare de amiază, într-o vară târzie:
are echipament de escaladă.
oare aude musculițele-n zigzag
care-i dau târcoale,
mai ales albina insistentă?
un scrâșnet de drujbă răzbate de undeva, din vale
și percutează:
femela tresare, așa cum face
orice vietate speriată,
se retrage natural
ca o pupilă
care se
con
trac
tă. (remisie, p.94)*

AlWarda Ruxandrei Novac și Lucy a Teodorei Coman, apărute în acest fatidic an pandemic, reconfirmă două dintre cele mai puternice voci poetice feminine autohtone.

*Teodora Coman, *Lucy*, Editura Tracus Arte, București, 2021, p.102

Andreea POP

Confesivul pur vs. dur



Elena Bălășanu scrie o poezie bine „cuibărită” în autoscopie brută, pe care o transcrie fără artificii stilistice și, în general, fără pretenții de construcție înaltă. *Singurătatea nu ne face mai buni* e un debut care execută astfel într-un mod grațios exercițiul dramei temperate, una bine ținută în frâu, deși nu iertată de irizările melancoliei; o pledoarie cap-coadă pentru un soi de încordare „călduță”, fără prea multe accente militante sau fără un radicalism discursiv.

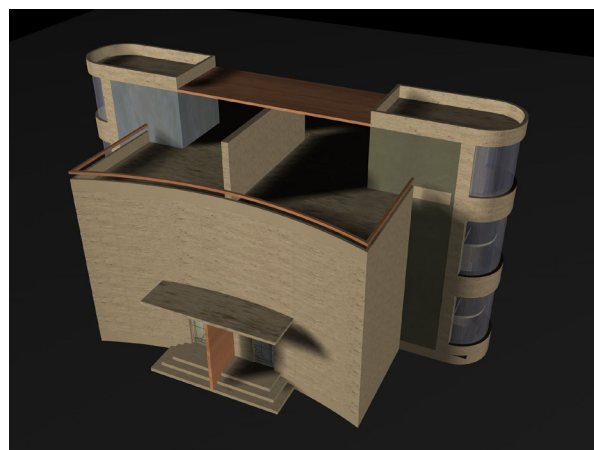
Amestecul ăsta de tensiune ușoară și cochetărie, aproape, a convulsiei biografice, care amestecă teme ca feminitatea, maternitatea, cotidianul anost & dragostea „viermănoasă” dau peste tot în volum impresia de diafanizare a „investigației” personale la care se angajează Elena Bălășanu, și un poem cum e cel care dă numele volumului vorbește foarte concret despre politica asta cumintă a textelor, care nu produce avarii prea serioase, ci mizează mai degrabă pe tușele discrete ale confesiunii: „închiși în case ne ghemuim și așteptăm/ suntem și noi perle în corpuri moi// la marginea orașului oamenii/ s-au instalat confortabil/ în case încăpătoare/ se privesc de la geamuri/ și își zâmbesc/ fiecare în spațiul lui/ cu gândurile lui/ cu lucrurile înșirate prin curte/ o bicicletă o căsuță de jucărie un leagăn// o femeie trecută de 30/ își atinge părul în oglindă/ apoi fața apoi buzele/ vântul atinge firele/ de înaltă tensiune și cântă”, *Singurătatea nu ne face mai buni*. Fizionomia asta calmă și dezolantă, în același timp, e funcțională peste tot în debut și încarcă poemele de imagini ale corvoadei personale cu o consistență delicată.

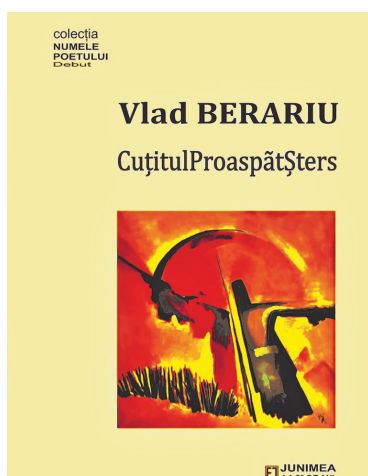
Forma asta de revoltă devine caz de voluptate descriptivă, pentru că în câteva texte Elena Bălășanu își execută toată coregrafia agonică pe fondul unei

intimități stilizate romanțios-pastelat, aproape, căreia pare că îi priește tot contextul ăsta tulburat încărcat de sugestie candidă: „Cum nopțile sunt din ce în ce mai reci,/ frigul coase rănilor cu iscusința unui chirurg./ A rămas doar imaginea mâinilor/ ce s-au atins pe furiș,/ jocul suprarealist, senzualitatea/ unei îmbrățișări, capul plecat, iar la final/ bătaia din gene ca simbol al virtuții feminine.”, VII vs. „m-ai chemat la fereastră/ să numărăm avioanele/ după linia albă lăsată pe cer// era senin/ și cerul/ rupt/ în bucăți// să deschidem fereastra/ -am zis- nu ai înțeles/ aveam nevoie să simt/ vântul porumbeii plonjau/ în gol și se ridicau/ odată cu bătăile inimii”, *let's count planes*. De fapt, se poate vorbi în volumul ăsta de o arhitectură a domesticității desfășurată sub forma unor proiecții *light*, de o criză aproape luminoasă, pe cât de paradoxal sună, pentru că e una care se consumă în gesturi ritualizate & cotidian banal care maschează destul de bine fondul angoasant al poemului: „o pereche de urechi bine ascuțite/ poate fi o binecuvântare/ gânduri pe care le urmez/ aidoma/ în mine & spațiul cemi umple plămânii/ iar eu cea de acum/ mai puternică decât cea de ieri/ mestec sosul/ oftez/ învârt fructele de mare cu delicatețe/ caracatița succulentă creveții goi/ corpul cărnos după ce voi fi sfărâmat carapacea/ să râd cu gura până la urechi/ să gust din nou/ să servesc/ să mă așez și eu”, *fructe de mare*. Toate căutările Elenei Bălășanu au seninătatea unor biografeme executate cu multă grijă și un echilibru al emisiei care duce poezia asta într-o zonă destul de sigură, fără prea multe riscuri. Un debut notabil, în fine, dar care ar fi beneficiat de un registru ceva mai incisiv, care să îl mai „scuture” puțin de psihologia lui dramatică altfel îngrijită.

* Elena Bălășanu, *Singurătatea nu ne face mai buni*, Editura Aius, Craiova, 2020

*





Un meditativ cinic e Vlad Berariu în poemele din *Cuțitul Proaspăt Șters*, un debut destul de revigorant, care mizează în totalitate pe jocul identitar *hardcore*; unul derulat în frază brută și decupând cu incisivitate în materia poemelor, cu jane doe ca unul din motivele principale care scurtcircuitează din loc în loc placheta. Se citește, oricum, aici o fizionomie a vieții pe care textele lui o taxează cu duritate fără să ezite nicio clipă, cu un aer sumbru și relaxat, în același timp.

Tot despre un „caz” clasic confesiv e vorba și aici, dar exercițiile de criză ale lui Vlad Berariu merg de data asta într-o zonă a detaliului caustic, unul care „amendează” scurt orice anomalie, cu o luciditate mereu activată. Mitologia derizorie a cotidianului și biografului defilează ceremonios, parcă pe ritmuri de hip hop pe alocuri, versurile atacă viața în ce are mai precar, își decantează angoasele prin prelucrarea amănuntului existențial. O fac nu prin lamentări melancolizate (deși melancolia-i o componentă deloc de neglijat în poezia asta), ci printr-un soi de ludic prelucrat; o melancolie aproape jovială, mai bine spus, așa cum se vede în chiar poemul *jane doe*, un imn tulburat și autoironic, care punctează foarte bine gesticulația esențială a volumului: „pe lângă gropile de gunoi/ scrie mărunț și șters/ fericirea o găsești în locurile/ la care te aștepți/ repetă-mi fraza te iubesc de/ atâtea ori e nevoie până când/ voi surzi complet poate așa/ /voi uita/voi uita/ voi uita/ // pronunță cuvântul saudade/ până îmi va amorți tot corpul/ până când o să-mi simt fața topindu-se/ până când va ajunge să nu mai aibă/ absolut nicio expresie nu vreau/ să mai fiu capabil de a mă recunoaște/ atunci când mă holbez/ în oglindă plângând înfundat/ &/ încă mai sper că în pastiluțele de/ melatonină se poate găsi moartea stelelor // / oh jane/ încă mai cred că tot ce te rănește/ ar putea produce bucurie cuiva/ și detest să admit/ că eu nu sunt acel cineva?”. Relativizarea asta a perspectivelor funcționează bine în debutul ăsta, redirecționează potențialul inflamabil al poemelor spre o cronică

identitară ceva mai ținută în frâu, chiar dacă încărcată *full* de tensiunea poetizării stărilor convulsive.

Altfel spus, „seismogramele” lui Vlad Berariu nu duc lipsă de trăiri intense, dar preferă să construiască în direcția unui trubadurism urban îndreptat adeseori spre reconstituiri retrospective. Poemele lui se desfășoară aproape cu langoare în astfel de proiecții de o reverie nedisimulată, percutantă, în care observația devine pretext de rememorare – în general, episoade scurte dintr-o copilărie/ adolescență de tip „băiețășii de cartier”; „aspru ca șmirghelul”, poetul operează prin radicalizare peste tot: „evit sentimentalisme bleguțe/ mă pierd în urbanul incisiv/ un antiromantic de căcat/ urmărit de clasica întrebare/ cummaistaicufetele// caut în obiecte activități nocive //nu se regăsesc în oameni// // ascund orice poate fi exploatat/ orice poate fi văzut ca o slăbiciune/ fărâme de umanitate/ pe platforme de socializare// o camuflez în shitposting/ printre profiluri de oameni/ tâmpiți&împliniți”, *Ouroboros*. E amestecul ăsta de atitudine *badass* și „scăpare” ușor sentimentală, în care ponderea o are, fără îndoială, prima, care dă nota specifică a debutului ăstuia, cred, felul în care poetul joacă o atitudine de tip holden caulfild pe *beat*/ narcotice/ vag postuman.

Per ansamblu, un debut destul de curajos, cu o voce credibilă în captarea nuanțelor și o atenție evidentă pentru arhitectura proiectului său belicos – a se citi fie și doar prin cele două poeme de pe extremitățile plachetei, *Life* of -) / Death* of -)*, care închid într-un cerc simbolic toate textele de mijloc. Vlad Berariu e un poet convingător, cu modelele livrești la purtător (vezi motto-urile celor 3 secțiuni ale plachetei), dar în același timp cu o asumare a propriului proiect poetic, cu atât mai mult cu cât pe alocuri se declară fix un „anti-poet”. De urmărit.

* Vlad Berariu, *Cuțitul Proaspăt Șters*, Editura Junimea, Iași, 2020



AI. CISTELECAN

Histrionul în capcană*

Prima grijă de poet a lui Ruba a fost cum să găsească o cale prin care gravele să pară frivole iar frivolele – măcar unde se poate (dar la el se poate pretutindeni) – grave. A și găsit-o numaidecât distribuindu-se în rol de saltimbanc al propriilor nevroze și angoase și jucând nonșalant în marginea lor, pe o subțire frânghie ironică. În loc să-și plângă de milă ori să se compătimească în stil sobru, face snoave și scorneli în baza unui cod de parabole prin care-și decantează linia biografică în spectacole confesive. Spectacolele au vervă de ingeniozitate și rulează pe bază de fantazie și umor de sine. Ele de-grevează, nu agravează o condiție cu fond traumatic de care Ruba pare că fuge pe unde apucă. Și apucă pe te miri unde, pornind de la vreun episod cotidian sau de lectură ori, și mai frecvent, de la un episod de memorie ori de pură fantazie. O artă ludică ingenioasă și ingenuă totodată îi permite să transforme confesiunea în șampanie și să-și parcurgă anxietățile ca pe un număr de circ. Dar oricâte salturi de fantezist ar face (și face unul după altul, căci tumbele autoironice sunt sportul lui preferat), de sub frivolitate răsare întotdeauna o urmă dramatică. Poetica acestei urme e, de fapt, poetica lui Ruba, una care debitează bancuri anume spre a releva un strat de dramă existențială. Ruba fuge de sine tocmai pentru a se regăsi. Ce dă el afară pe ușă, sare imediat și clandestin înapoi pe fereastră. Și sare tot mai vizibil pe măsură ce volumele se înșiră. Să vedem un pic pe unde vrea Ruba să se ascundă și cum ajunge, la urmă, să dea nas în nas cu el.

*

În postură de histrion rafinat, nu fără dedesubturi sobre în vers, a jucat Radu Sergiu Ruba în fața primilor săi comentatori. Traian T. Coșovei îi remarcă, la debut, în *Pornind de la un vers* (Ed. Eminescu, 1990), „relativismul ironic discret” și-l „singulariza” tocmai prin „mutarea aproape totală a vieții (...) pe scena și în culisele Poemului”, neuitând să avertizeze, totuși, că „prestidigitația atotștiutoare a poetului creează senzația lipsei unui suport, a unui temei existențial”. *Istoria tragică și grotescă...* a lui Radu G. Țeposu (Ed. Eminescu, 1993) îl consemna la *Criticismul teatral și histrionic*, tratându-i versurile de „ironice și dedate histrionismului”, cu o rezervă similară în angajarea gravității. Chiar și după ce cărțile lui Ruba s-au mai înmulțit și evoluția lui miza vizibil pe o pierdere de fantezism, cel mai empatic dintre exegeții săi, Mihai Dragolea, sublinia, în

postfața antologiei de la Axa (*Dacă pleci în căutarea mea*, 1999), tot „teatralitatea” atitudinii, văzând în ea „chiar forța scrierii poemelor”, cu specificarea că finalitatea acestei teatralități constă în deturnarea ei în reverie. (Temeiul deplâns ca lipsă nu lipsea însă deloc, numai că Ruba se dădea prea zbanghiu ca să se poată vedea sau întrevedea. Tocmai pe asta și paria poetul: că nu i se va observa durerea de sub focurile bengale fanteziste). Un poem, așadar, cu o viață dublă: una veselă și inventivă la vedere, și una secretă, alimentată de nostalgii responsabile. Retorica celei dintâi e pusă s-o mascheze și s-o protejeze pe cealaltă, care vine ca adevărata. Dar cum inventivitatea, propusă ca fantezism, e expansionistă, ea ocupa aproape integral suprafața poemului (cel puțin în *Spontaneitatea înțeleasă* a debutului din 1983), trimitând în maxima discreție retorica profunzimii. Dialogul emulativ dintre vervă și melancolie o lăsa pe cea din urmă fără replică, astfel încât conflictul scriiturilor abia dacă se putea deduce din prefigural. Mai mult decât din contraste tematizate, tensiunea duplicitară a poemelor venea din prestigiul și tradiția tipologiei, care dau ca revers obligat al euforiei ludice gravitatea melancolică. Radu Sergiu Ruba pornea cu un principiu poetic scos din primul Adrian Maniu și din Leonid Dimov, slobozind fantezia în panorame și punând ingeniozitatea să patroneze un lirism de colocvialități joviale: „O cameră goală./ Trecutul șlefuit dreptunghiular/ înghesuit pe o coală./ Pe margini halouri/ și iarba subțire-a iluziei/ cât să te-nroui.// - Bună-dimineța, domnule!/ continuați!/ eu, ca să zic așa,/ sînt unul dintre cei mai buni vecini/ că-n ziua de azi, știți,/ dă-i cu umbre, dă-i cu lumini.../ Sînt un om lipsit de importanță,/ soția mea la fel,/ un fir de ceață/ ca de la inel la inel” etc. (*Gimnastică suedeză*). Melancolia făcea de umbră suavă euforiei și partitura ei se reducea la scurte adieri conduse spre metafora (cam) prețioasă. Dar tocmai asemenea precipitate elegiace trebuiau să deconspire că altele avea poetul în sufletul său și că bufonada textuală nu e decât un discurs de contrariere, nu însă și adevăratul discurs. Acesta, oprimat de vioiciunea asociativă și de verva fantezistă, urma să fie discursul clandestin al gravității, construit din puncte de conversiune atât a textului ca atare, cât și a stărilor și viziunii. Dialectica acestei reconversii poetice se bizuia însă prea mult în diafanitatea acțiunii elegiace și stropul de sânge picurat de poet se dizolva fără urmă în șampania imaginativă.

O metodă de permutare a fantezismului în notație domină *Iluzia continuă* din 1988. Radu Sergiu Ruba obligă aici ingeniozitatea la penitență, punând-o în situația de a ține un jurnal și de a se ține

de un scenariu biografic. Această apropiere de real, adesea în staza lui cotidiană, exasperează fantezia, forțând-o la reproductibilitate. Dar inventivitatea nu suportă norma notației, așa că ea tratează biografia într-o exegeză imaginativă, translând-o în limba fantezistă. Decupajele devin pretextul unor aventuri ale artei de *ingenio*, delestând realul de realitate și ridicându-l la miraj: „Noapte în odaia cu sertare./ Alături/ trebuie că tace un corp de femeie/ de vreme ce/ neștiind ce să mai fac cu mâinile/ dactilografiez cu sfială aerul. /.../ Nici un fel de gând să mă ducă/ la neamul de fluturi/ îngăduit în viață două-trei ceasuri/ cât pentru singura iubire./ Venind din oglindă/ fața ei sub formă de-ntuneric/ continuă linia gropilor din aer./ Cești. Fotografii. Călimări./ Pahare cu creioane./ Tot pământul acesta umed de pe masă/ oricând e gata să umple golul/ oricând să se lase netezit ca în palmă” (*Alfabetul nocturn*). Un frâu abil mînuiește, chiar dacă nu și drastic, domesticește aici fantezismul, tăindu-i din debordanță și lăsând astfel spațiu de depozitare pentru melancolie. Fețele poemului sunt expuse acum la echitate, iar euforia ingeniozității e pusă în serviciu nostalgic. Și mai aproape de real e coborâtă fantezia în *Iubirea și Orientul* din 1994, volum care schimbă principiul eufemistic pe cel caustic. Fantezia lui Ruba e acum una malițioasă, cu ieșiri în grotesc și caricatural. Imaginația nu mai transportă realul în mirific, ci doar în candid, parcurgându-l însă cu o anumită feroare și voluptate anamorfotice. Iluzia nu mai prelungește notația realistă, ci notația e aceea care instaurează iluzia în real: „Am înființat printre copiii de la bloc/ o mică organizație de apărare spațiului verde/ și prin aceasta morala./ E mai bine astfel căci ei tipă teribil/ la presimțirea oricărui pericol/ așa că nu e picior de om nici de arici/ care să calce-ntr-un gard și perete/ ba chiar am pe unul care-n trompeta de hîrtie/ vestește întruna sfîrșitul lumii/ c-așa l-a învățat bunică-sa/ penticostala./.../ Mă iubesc s-ar crede ca pe-un tată./ Nicidecum./ Poate ca pe un taximetrist de lux/ care le știe pe toate/ sosit cum e direct din circulație/ și dîndu-le pe mînă o joacă ușoară/ cu jucării ce-i drept nevăzute/ dar care funcționează... funcționează... funcționează” (*O nimica toată*). Maliția lui Ruba e, însă, prefăcută. Ea nu e decât o funcție a bonomiei, a tandreții, un mod de a licita afectivitatea transcrierii. Viziunea și principiul constructiv al poemului rămân baroce, incitate de metamorfoza realului și seduse de deflagrația imaginativă. Dar pe drumul parcurs până acum se vede, totuși, un program de pervertire a fantezismului în notație. Iar notația face, măcar implicit, confesiune. Adică tocmai ceea ce Ruba n-are vrea.

Acest program continuă în *Marginal* (Dacia, 2001), în care Radu Sergiu Ruba e mai puțin inhibat în fața retoricii directe a interiorității. Poemele lui continuă să se alimenteze dintr-o vervă a improvizației și-și măsoară suflul după cel al ingeniozității. Dar regia discursivă nu mai promovează ca protagonist imaginativul, ci întoarce reflectoarele spre un sine mai puțin evanescent și mai atacat de melancolii și angoase. Această gamă de stări mai consistente și mai centripete e parcursă cu detașare, cu autoironie, însă ea nu mai e contra-dispusă în euforii. Chiar dacă criteriul poetic rămâne unul panoramic, mizând pe stivuirea secvențelor, panorama însăși nu mai are vocație centrifugală; parada realului devine o simplă peripeție perifrastică, arborescentă, a unei stări de bază pe care spectacolul n-o mai poate exorciza, ci doar încărca de detalii. Realul defilează acum în beneficiul stării iar reportajul depune în favoarea introspecției: „Nu visez decît mutre cunoscute./ Nici o apariție de coșmar/ nici un vapor care pleacă/ o piatră ce cade/ un.../ în sfîrșit/ nici o icoană./ Îmi visez colegii/ aliniați pe patru rînduri/ ca șinele de cale ferată/ dînd s-o pornească în direcții opuse./ Unul e năsos/ altul inginer/ doi discută despre o pâstăie/ cea roșcată e Muțu/ se amuză...” etc. (*Visul*). Aducerea fantezismului în condiția jurnalului și angajarea imaginației în autoscopic focalizează poemele pe temele eului, făcându-le să ruleze în cercuri concentrice tot mai strânse. Notația e cea care instaurează eul în poezia lui Radu Sergiu Ruba și tot ea comprimă poemul în secvențe dramatice: „Singur/ într-adevăr/ nu-i cine știe ce/ și ai să accepți pînă la urmă/ ca orbitele acelea goale/ tot ale chipului tău/ dar desprinse de tine cu cuțitul/ în urmă cu foarte mulți ani/ să ți se așeze iarăși pe față” (*Întoarcerea memoriei*). Evenimentul central din evoluția lui Ruba îl constituie tocmai echilibrarea discursurilor, simbioza partiturilor, scoaterea lor din concurență și angajarea în impact. Ingeniozitatea joacă acum în acuzare iar verva aglutinărilor e doar parabola înfatuată a unui set de teme agonice. Histrionul a rămas fără mască, sau, dacă n-a rămas fără ea de tot, uită adesea să și-o pună și i se vede chipul stigmatizat de o traumă tot mai iradiantă. Se vede tot mai limpede că verva lui e verva unui melancolic ce locuiește, cu detașare (dar totuși), într-o rană.

*

Primele patru-cinci volume din această vervă trăiesc, a traumaticului scufundat într-o soluție de umor melancolic. Din această nepotriveală funciară, trasă în ecuația unui oximoron atitudinal, își scoate el principiul și efectele poetice. O melancolie de

zăcământ e procesată într-un fel de euforie textuală ce tratează realitatea în parabole. Poemele merg în viteză alertă, cu pas aparent ușor și demarând cu sprinteneală colocvială fie de pe un incident interior, fie de pe un incident biografic montat în spectacolul unui fapt divers; care, la rândul lui, ia numaidecât calea unei parabole existențiale. O grație a facilității le permite să pară, o vreme, simple taclale ritmate, cu notațiile exultând baroc într-un câmp electricizat și sabotat în ascuns de nostalgii. Dar acul acestei verve se poticnește, de regulă, de un prag grav și juisanța discursivă se convertește într-o melancolie încărcată, adesea implozivă. Frivolitățile de aparat discursiv sunt prinse de această forță de gravitație și ele alunecă, iremediabil, spre depresiunea dramatică a vervei. Nu e vorba de un declin al euforiei compoziționale, de o deprimare a exultanței, ci de pervertirea directă a acesteia în melancolie. Rețeta lui Ruba nu se bizuie pe fardarea jovială a tristeții, pe mascarea melancoliei printr-o scriitură fățarnică, de contrast. El nu tricotează pe față frivolități pentru a obține pe dos angoase. Ori vițăvercea. El împinge, pur și simplu, frivolitățile în criză dramatică, le exaltă până când acestea se deconspiră ca traume ori anxietăți. Lejeritatea dicțiunii devine, astfel, un lift manevrat de însăși vocația (ascunsă cât se poate) a *pathos*-ului. Cu ea ajunge Ruba, una-două, în plin spasm, nu deconstruind pateticul în derizoriu, ci dimpotrivă, punând derizoriul să se trădeze ca epifanie a dramaticului. Verva se consumă în montarea spectacolului, în dispunerea parabolei ca fapt cotidian; dar abia după triumful acestei regii în banal urmează convertirea în dramatic. Scenetele redevin parabole iar frivolitățile suferă șocul unei anxietăți a inefabilelor. Pe acest principiu de transfigurare se sprijină majoritatea bucăților din *Grația dizgrația* (Vinea, 2003). Radu Sergiu Ruba lasă cotidianul în plină criză dramatică, surprins de emergența unui sens imperativ venit de dedesubturile frivolității. Crâșma poate deveni atunci locul unei epifanii, iar misteriozitatea poetică invadează aceste spații secularizate: „/...// Am scos cuțitul ca să pot citi/ și ca să-mi placă./ Îl strîngeam în mîna cu putere./ Dar n-am putut citi pînă la capăt/ mă împiedicau ale dracului/ vreo șase-șapte lacrimi/ nu mai multe./ Le-am șters cu mîna în care strîngeam cuțitul/ și am văzut cuvintele necitite ogîndindu-se în lamă/ dar ăla între timp/ cu meseria lui nemaivăzută/ dispăruse” (*Ca-ntr-o ogîndă*). Familiaritatea colocvială e chiar modul lui Ruba de a trăi misteriozitatea și neliniștile.

Dar retorica aceasta de ușurăță, ce pare a fugi de orice aparat metafizic ori doar patetic, nu face decât să-l reintroducă, și pe unul și pe celălalt,

în funcțiune. De sub jovialitatea discursului iese, de fiecare dată, un concept poetic „tare”, nutrit cu sânge, agresiv și compasional deodată: „Copilăria/ e mai departe acum ca începutul lumii/ și asta mă face ca/ nu atît cu condeiul/ și nici cu ochii/ ba nici măcar cu mîinile/ ci cu un fel de ură/ să tot încerc să scriu niște cărți/ care să se vadă de la o poștă/ iar lumea să se mire-n gura mare:/ Tocmai tu, mă,/ pînă și tu?!// Scrisul/ să stea cu toate rănile afară/ gemînd din adînc/ ca trecătorii să lase cîte un ban pe copertă/ să se jeluiască amarnic scrisul/ și ca orice marginal să fie gata/ să-i înjunghie pe toți pe la spate.” (*Umbra copilăriei*). Numai că scrisul lui Radu Sergiu Ruba nu e unul care să facă exhibiționism de răni și nici tapaj de gemete refulate. La acest strat el ajunge cu discreție și ca pe neștiute, mînând textul cu voioșie din incident în incident, cu o vizibilă poftă de a-și epiciza stările și de a le transpune într-un mic *story*. Atîta doar că acest montaj epic al stărilor nu e făcut în folosul rarefierii și deconstruirii lor, ci doar ca pregătire cu impactul de inefabile anxioase. De aceea și funcționează fără greș dispunerea cotidianului în parabole. Saltul acesta în parabolă arată o poetică angoasată de producția de sens mai degrabă decât de producția de text, ca și, nu mai puțin, o structură semnificativă a realului însuși. Pe această structură tare Ruba poate face orice salturi histrionice, fiind sigur că va cădea pe un strat de *pathos*, printre epifanii și imanențe. Multe din parabolele sale sunt construite, de altminteri, ca spectacole ale iminenței sacre, ca incidente iluminate ori neliniștite ale cotidianului. Poeme cu vedere interioară, poemele sale spre acest principiu de iluminare interioară a realului se și îndreaptă, folosind descripția numai pentru a pregăti scenografia misterului. Dar oricât de nonșalant s-ar purta sintaxa, ba chiar ofensator, omagiul poeziei se depune la mister: „Idioata tîrgului/ cu mutra ei de batracian/ cu rochiile pînă-n pămînt/ se oprește brusc în praful drumului/ picioarele i se desfac/ pe față nu i se vede asta/ dar despre ființa ei se poate spune/ că stă și se ușurează./ Odată locul părăsit/ cerul se grăbește să se oglindească/ în băltoaca aceea...// Numai datorită ei ne mai ține Dumnezeu/ de putem să chefuim în neștire/ și să ardem iarba cu orgasmele noastre./ Mulțumită doar nenorocitei ăsteia/ i se face Celui de sus milă de noi/ cît să ne lase să scriem niște cărți/ deasupra cărora/ cerul se grăbește să se golească de cer/ și din care noi/ privim în cu totul altă parte.” (*O altă privire*). Aceste permutări discrete ale cotidianului în mister sunt, firește, operă de rafinament constructiv. Chiar și acolo unde Ruba sporovăiește fără contenire, inteligența sa constructivă transformă masa verbală într-o expediție spre inefabil și misterios. *Epistolar-*

ul care încheie dipticul din această carte e, desigur, o probă de inteligență lirică, de convertire a taclalei în sens, care nu-i poate fi contestată. Radu Sergiu Ruba își lucrează astfel de texte la orgă, exaltându-le toate registrele.

*

Până acum Ruba părea că fuge de sine neștiind că, de fapt, fuge chiar pe urmele sale și apropiindu-se tot mai mult de sine. Așa cum remarcă Nicoleta Cliveț (în „Vatra”, nr. 4-5/2018), în *Nu înțeleg ce mi se-ntîmplă* (Charmides, 2017) el pare a se fi ajuns din urmă și, după ce s-a tot autofentat și autodriblat, s-a trezit cu el însuși față-n față și a deschis sertarul confesiv aproape direct. Propria condiție nu se mai lasă ascunsă și nici fătărită și Ruba se înfruntă și se asumă deschis. Nu fără trucuri și trucaje, firește, dar nici nu mai poate dosi ceea ce avea el în inima lui. Și mai evidentă e această trădare a ascunselor în *Levitația* de acum, chiar dacă și aici Ruba profesează discursul spumos și pune derizoriile să facă paradă ori ”profanează” (le reactualizează în profan, cum zicea Agamben) sacrele. Această modalitate ”profanatoare” – devenită quasi-manifest în *Corabia trează* – relevă de fapt un indice acut de dramatism în nostalgia sacrului, devenită o subtemă aproape omniprezentă. Poemele lui Ruba de aici au toate un fel de tînjire, uneori doar după idealitatea pierdută a lumii, alteori după infuzia de idealitate sau, mai apăsător, după iluzia rugăciunii. Doar iluzia ei pentru că Ruba, în pofida nonșalanței cu care se mișcă printre teme propriilor obsesii, are, totuși, sfiala gestului și un fel de temeritate a timidității în fața iluminării. O timiditate care se revarsă în obrăznicii mai întâi, pentru a le sublima apoi în invocații, așa încât să pară că-s rugăciunile unui apostat. Dar o anumită insistență pe reverberațiile iluminării denotă deja o partitură de fervoare, cultivată în contexte/ texte ce par s-o compromită înainte de a o propune. Cam același tip de sfială și de ezitare îl cuprinde și când face propoziții de poetică, încercând să ascundă și aici fervența cu care slujește, de fapt, o exigență existențială a scrisului, trasă direct din romantismul jertfelnic. Întinse, de regulă, pe un banc epic sau teatral, astfel încât să pară „pilde”/snoave scoase din real, devoțiunile „reprimate” ies la suprafață, trădând scrisul ca act de jertfă pură: „Sângele meu pe zăpadă/ Chinuindu-se să scrie/ Având ceva de spus/ Se oprește din picurat/ Fraza se frânge la jumătate// Cealaltă jumătate sunt eu/ Căzut în zăpadă la stingerea scrisului/ Ca oricare dintre voi la capătul lamei.” (*Scriind pe zăpadă*). De sub toată zburda fantezistă și de sub toată poleiala autoironică, iese regulat la vedere o mistică a poeziei (a poeziei

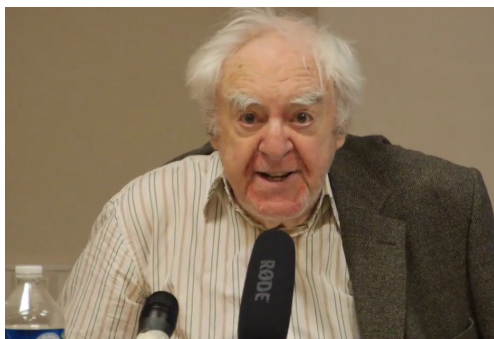
ca rugăciune desfigurată) și o credință în limbajele tari, absolute și relevante absolut: „Ca să o pot citi/ Ar trebui s-o sparg cu toporul/ Bucăți bucățele/ Și să-i număr picăturile de sânge/ Văzând astfel cine și de câtă vreme/ Citește în tăcere în mine.” (*Ațipind*). Regăsim la Ruba, ascunsă sub arta nonșalanței, toată mistică romantică a creației ca jertfă și relevanță: „Și-ndată din poem/ Supurând/ A răzbătut o rană deschisă./ Știind că în sângele meu/ Când va curge/ va putea citi toată litera aceea.” (*Literele mele*). Ba chiar și o „teologie” a jertfei ca iluminare: „Și-au scos cuțitul./ Nu că nu l-am văzut/ Dar m-am dus spre lama lui ca spre o rază.” (*Histrion*). Nu lipsește, desigur, nici nostalgia limbajului sacru, al celui orfic, al limbajului ca iluminare a ființei: „Erau altădată cuvinte/ care te luau și te duceau până acolo./ Te și coborau/ că nu aveai în tine atâta umbră/ cât să te țină lipit pe cer.” (*Pînă la cer*). Acum, firește, nu mai sunt astfel de cuvinte, dar riscurile, odată ce ai intrat în teritoriul („templul”) poeziei, nu-s mai mici: „Nimeni nu intră în templul acesta/ decât ca să mărturisească./ Va trebui s-o faci și tu/ și să rămâi/ nu să dai mereu să te strecoari afară.” Ruba, ce-i drept, a tot încercat să se strecoare afară și s-o șteargă englezește din propriile poeme, știind însă prea bine că fuge înlăuntrul unei capcane existențiale, dacă nu și textuale. Se poartă el acolo ca un libertin, dar, de fapt, trăiește sub imperative absolute, făcând, ce-i drept, figura celui mai libertin dintre cei care trăiesc dintr-un fond de *pathos*. (Sau a celui mai patetic dintre ușuratici).

*În întâmpinarea *Levitației* lui Radu Sergiu Ruba



N. TERTULIAN

Georg Lukács și stalinismul



Studiul de față a fost scris în limba franceză și a apărut inițial, cu titlul „Georg Lukács et le stalinisme”, în numărul 563 (iunie 1993) al revistei Les Temps modernes. De curând, domnul George Horodincă, fiul lui N. Tertulian, a găsit printre fișierele rămase în calculatorul tatălui său o versiune românească a textului, cel mai probabil realizată de mama sa (și soția profesorului Tertulian), scriitoarea Georgeta Horodincă. În cursul pregătirii pentru tipar a traducerii, am constatat că varianta în limba română nu se suprapune exact cu originalul francez; prin urmare, am restituit tacit cea mai mare parte a fragmentelor care lipseau și în același timp am păstrat cele câteva scurte completări, întrucât am presupus că aparțin autorului. De asemenea, tot în mod tacit, am operat și o serie de modificări ale traducerii. Dorim să-i mulțumim domnului George Horodincă pentru că ne-a pus la dispoziție acest material și a fost imediat de acord cu publicarea lui. (nota red. – Andrei State, Alex Cistelean)

Puțini sunt astăzi cei care, ocupându-se de lupta intelectualității împotriva regimurilor totalitare din Est, amintesc și alte forme de opoziție decât dizidența. Meritul unor oameni curajoși, care de la Andrei Saharov la Václav Havel și de la Leszek Kołakowski la Aleksandr Soljenițin s-au bucurat de o largă și legitimă audiență, nu trebuie însă să ne facă să uităm, dintr-un reflex anticomunist lesne de înțeles, dar nu mai puțin simplificator, că prima breșă a apărut chiar în interiorul sistemului, și că intelectuali marxiști ca Bertolt Brecht, Ernst Bloch sau Georg Lukács au denunțat cu vigoare practicile staliniste și „socialismul de cazarmă”. Conținutul și finalitatea criticii lor erau, desigur, diferite de cele ale dizidenților: ei doreau o reformă radicală a acestor societăți și reconstrucția lor pe o bază autentic socialistă, nu restaurarea capitalismului; aceasta nu diminuează cu nimic valoarea criticii lor.

În 1958, Ernst Bloch, care după război preferase să se stabilească în RDG, mărturisea cu amărăciune, într-o

scrisoare expediată din prudență de la Viena prietenului său Joachim Schumacher, ca atât el, cât și discipolii săi sunt ținta unei prigoane brutale. Atitudinea sa critică față de ceea ce el numea „*Satrapen-Misswirtschaft*” (dezastruoasă economie de satrapi) a fost un timp tolerată, explica Bloch în această scrisoare, dar de la apariția mișcării contestatare din Ungaria (Cercul Petőfi începe să funcționeze în 1956), situația s-a schimbat radical; jigniri și interdicții se țin lanț; interdicția de a preda la universitate, interdicția de a publica cel de-al treilea volum al cărții *Principiul Speranță*. Și Bloch rezuma astfel situația din RDG: „*Man brauchte einen deutschen Lukács...*” (avem nevoie de un Lukács german).¹

Era deci nevoie de un Lukács german în RDG, unde Walter Ulbricht, tremurând la gândul că spiritul Cercului Petőfi, al cărui animator era filosoful, ar putea să se răspândească, lua măsuri în consecință, cea mai spectaculoasă fiind înscenarea unui mare proces menit să curme orice încercare de contestare a regimului.

Câteva cărți publicate de unul din principalii acuzați ai acestui proces tipic stalinist, Walter Janka², vechi comunist, fost combatant în războiul civil spaniol și, în momentul arestării, director al Editurii Aufbau din Berlin, ne permit să reconstituim repercusiunile pe care le-a avut rolul jucat de Lukács în revoluția ungară din 1956 asupra *establishment*-ului est-german.

În timpul evenimentelor din Ungaria, într-un moment când situația era încă foarte confuză, Johannes Becher, ministru al Culturii, îi ceruse, după sfatul Annei Seghers, lui Walter Janka să se ducă la Budapesta cu misiunea de a-l aduce pe Lukács la Berlin. Prieten al filosofului, ministrul-poet se temea ca acesta să nu fie omorât. Operația, demnă de un film polițist, a fost însă anulată de Walter Ulbricht sub motiv că nu trebuie să se amestece în treburile „tovarășilor sovietici”. Deși nu el avusese inițiativa proiectului, Walter Janka a fost acuzat în cadrul procesului că a încercat să aducă în țară „un agent al imperialismului deghizat în comunist”. În scenariul construit de justiția est-germană după indicațiile lui Walter Ulbricht, Lukács apărea drept inspiratorul ideologic al unui complot urzit de acuzați ca să răstoarne regimul. Procurorul general, pe nume Melsheimer (magistrat care se afla în funcție și în timpul nazismului) a rostit un adevărat rechizitoriu împotriva lui Lukács, „părintele spiritual al contrarevoluției ungare”; intervențiile filosofului în dezbaterile Cercului Petőfi și declarațiile sale, făcute înainte și în timpul evenimentelor din Ungaria, figurau ca piese la dosar.³ Cel mai mult îl scandalizase pe procurorul general un interviu acordat de Lukács la 31 octombrie 1956 unui ziarist polonez și reprodus de toată presa occidentală. Lukács susținea că rezultatul politicii duse de Rákosi era faptul că, dacă în acel moment ar fi fost organizate alegeri libere în Ungaria, partidul comunist ar obține

între 5 și 10 la sută din sufragii; mai mult, filosoful nu se arăta indignat la gândul că partidul comunist, odată înlăturat de la putere datorită acestui scor, ar putea trece în opoziție, urmând să-și impună ideile prin alte mijloace, democrate, și să aștepte o schimbare de dispoziție a alegătorilor în favoarea sa.

Nu are rost să mai insistam asupra acestui episod rocambolesc din procesul Harich–Janka, proces care s-a încheiat cu ani grei de închisoare. Amintim numai că într-o conferință de presă ținută în februarie 1957, Johannes Becher aducea un omagiu „istoricului literar” Lukács, reproșându-i în același timp acțiunea „dizolvantă” dusă în cadrul Cercului Petőfi și sprijinul dat „contrarevoluției”. Întrebat cu privire la soarta filosofului, Johannes Becher dădea asigurări ziariștilor că acesta se găsea acasă la el, la Budapesta, și că, retras din viața politică, se dedica operei sale, lucrând la redactarea unei *Etici*.⁴ În realitate, Lukács se afla în acel moment deportat împreună cu toată echipa lui Imre Nagy în România. La scurt timp după aceea, o violentă campanie de presă avea să înceapă în Ungaria și în RDG, dar și în toate celelalte țări așa-zis socialiste, împotriva „revizionistului” Georg Lukács.

Acest episod, evocat pe scurt, arată, cred, la ce se putea aștepta un filosof marxist care voia să-și pună în practică principiile; el poate servi drept introducere la discuția noastră.

Nu se poate afirma că prăbușirea comunismului l-ar fi mirat pe Lukács. El considera de mult că regimurile din Europa de Est, încremenite în triumfalismul lor de paradă și afectate de o indigență structurală, sunt condamnate într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat la dispariție, dacă nu sunt supuse de urgență unor reforme radicale. Sensul bătăliei angajate de el în ultimii 15 ani de viață este tocmai reforma în profunzime a acestor societăți, construirea cu alte cuvinte a unui socialism cu față umană – tautologie devenită imperceptibilă datorită faptului că o anume barbarie uzurpase titlul de socialism. Atacând răul la origine, Lukács își propunea să arate cum un ideal de libertate, de emancipare și de dreptate socială a fost deformat de aceste regimuri care pretindeau că îl apără. Convingerea lui premonitoare că stalinismul reprezintă un pericol mortal pentru cauza socialismului l-a determinat să denunțe cu pasiune abisul care separa teoria și practica lui I.V. Stalin de spiritul operei lui Karl Marx.

Între 1956 și 1971, anul morții sale, Georg Lukács a revenit atât în texte scurte, conjuncturale, cât și în marile sale scrieri teoretice, asupra fenomenului stalinist, care infesta, după opinia lui, mișcarea comunistă internațională până la rădăcină. Dintre filosofi marxști contemporani pe care spectrul stalinismului nu-i lăsa să doarmă, nici Ernst Bloch, nici Henri Lefebvre, nici Louis Althusser n-au propus o reflecție atât de profundă cu privire la acest fenomen.

Două au fost motivele pentru care Lukács a depus atâta efort. Primul, de ordin general, era legat de destinul mișcării comuniste mondiale. Convins că stalinismul nu era cătuși de puțin un fenomen istoric trecător, circumscris la existența celui care i-a dat numele, ci că a devenit o *forma mentis* care avea să facă încă mult timp ravagii, Lukács resimțea ca pe o datorie necesitatea de a-l desființa ideologic. Cercetând motivațiile teoretice ale unor acțiuni politice precise ale lui Stalin, el ajungea să descopere o coerență în gândirea simplistă a dictatorului. Altfel spus, el urca la originile filosofice ale stalinismului și căuta să demonstreze că mai mult decât o practică politică, acesta este un ansamblu de concepții teoretice și o metodă de gândire care au denaturat timp de decenii sensul original al comunismului.

Cel de-al doilea motiv al lui Lukács era de ordin personal. El, care de mai bine de jumătate de veac își legase soarta de mișcarea comunistă, fusese într-o măsură un actor al epocii staliniste, și în orice caz un martor privilegiat. Revelațiile lui Hrușciiov nu puteau să nu-l atingă. Se puneau mai întâi întrebarea: ce legătură există între scrierile sale redactate în cursul perioadei staliniste (cele mai multe publicate la Moscova în anii '30 și la începutul anilor '40) și climatul ideologic care domnea atunci în Uniunea Sovietică? Se puneau de asemenea întrebarea: cum traversase el această epocă teribilă? Cei care scăpau cu viață, se știe, trebuiau să plătească un tribut moral formidabilei mașinării puse la punct de Stalin. Cum criticile și acuzațiile nu l-au cruțat, Lukács a trebuit să se explice. Și, de fapt, atunci când analizează stalinismul, el răspunde de multe ori implicit unor întrebări care-i sunt adresate în mod personal.⁵

Georg Lukács este exemplul tipical al intelectualului comunist cu parcurs complicat, prins adesea între două focuri. Pe de o parte, e stigmatizat ca „revizionist”, acuzat că a inventat conceptul de „stalinism”, „o ficțiune neștiințifică”, de care s-a folosit în 1956 pentru a „declanșa atacul forțelor contrarevoluționare”⁶, iar pe de altă parte i se reproșează că a fost un interpret docil al preceptelor staliniste, ajungând chiar să le interiorizeze.⁷

Să vedem mai întâi care este părerea interesatului însuși asupra problemei.

În 1961, Peter Lodz, sociolog și politolog german, autor a două antologii de texte din opera lui Lukács, pregătea o a treia culegere. În prefața pe care o scrie, el afirmă că în perioada exilului său în Uniunea Sovietică, Lukács a aderat temporar la „degradarea gândirii teoretice marxiste de către Stalin”. Răspunzând editorului Frank Benseler, care-i trimisese prefața lui Lodz, Lukács respinge aserțiunea ca „falsă”. Și, fapt semnificativ, respinge periodizarea activității sale propusă de Lodz, care stabilea un clivaj, ba chiar o opoziție între perioada 1935-1955 și cea următoare. Nu există niciun motiv, îi scria el lui Benseler, pentru a se face această „distincție de principiu” între scrierile

acestor două perioade, care au un spirit comun, cu diferența că după Al XX-lea Congres al PCUS (1956) puteai să vorbești deschis despre lucruri pe care înainte erai nevoit să le prezinți doar aluziv, într-un limbaj criptic.⁸

Spre deosebire de numeroșii săi critici și adversari, Lukács considera că scrierile sale din perioada incriminată aveau un caracter fundamental antistalinist. Într-o altă scrisoare către Frank Benseler, din 7 decembrie 1963, el evoca studiul lui Leo Kofler, publicat la Köln în 1952, în plin Război Rece, și intitulat „Der Fall Lukács: Georg Lukács und der Stalinismus” (Cazul Lukács: Georg Lukács și stalinismul). Acest studiu, care era una din primele încercări de a-l prezenta într-un raport antinomic cu stalinismul, atinge esența problemei, după părerea lui Lukács. În aceeași scrisoare, el cita studiile pe care le publicase la Moscova, și care mergeau împotriva liniei oficiale. „Volkstribun oder Bürokrat?” (Tribun al poporului sau birocrat?), de exemplu, un studiu apărut în 1940, citat și de Leo Kofler, care îl considera drept un „atac frontal, scris bineînțeles în limbaj criptic, împotriva birocratismului stalinist în domeniul culturii”.⁹

La adresa celor care îl acuzau că „a adoptat toate meandrele liniei staliniste” – formula îi aparține lui Alain Brossat¹⁰, dar acest gen de acuzații e foarte răspândit –, Lukács invoca texte scrise în momente critice, ca de exemplu articolul „Aktualität und Flucht” (Actualitate și fugă), apărut în 1941, în timpul pactului germano-sovietic, sau „Über Preußentum” (Despre prusianism), datând din 1943, care n-a putut fi publicat în nicio revistă sovietică, și nu întâmplător. În primul articol, el se ridica împotriva criticilor literari naziști care cereau o euforică „literatură de război”; „lupta lui împotriva fascismului”, îi atrăgea el atenția lui Benseler, n-a încetat nici în perioada de „fraternizare” germano-sovietică. Cel de-al doilea text conținea o remarcabilă analiză în care Lukács făcea o distincție între spiritul tradițional-prusac și barbaria nazistă, ceea ce mergea în mod evident împotriva propagandei sovietice, pe care atrocitățile războiului o făceau și mai simplistă. Redactate adesea într-un limbaj criptic, aceste texte sunt foarte diferite de linia oficială.

O altă acuzație des formulată la adresa lui Lukács este aceea de conformism estetic. I se reproșează nu numai că a adoptat orientările fundamentale ale criticii sovietice de atunci, dar le-a conferit și un lustru de onorabilitate prin analizele și argumentările sale, care se situau, bineînțeles, la un alt nivel decât cele ale scribilor oficiali. Lukács respingea această acuzație, întemeiată, după părerea lui, pe o regretabilă neînțelegere. Există o distanță ca de la cer la pământ între „politizarea” forțată a literaturii și propria lui estetică a realismului. În aceeași scrisoare din 1961 către Frank Benseler, el amintește cartea lui Jürgen Rühle, *Literatur und Revolution*

(Literatură și revoluție), publicată la începutul anilor '60, unde autorul observa că asemănările dintre poziția lui Lukács și susținătorii realismului socialist erau „periferice” și că, în realitate, estetica lui se afla la antipodul liniei oficiale. În sprijinul acestei teze, Lukács invoca furtuna provocată în presa sovietică de apariția cărții sale *Cu privire la istoria realismului*, în 1939, la Moscova: nu mai puțin de 40 de articole foarte critice. Argumentele folosite împotriva lui în cursul acestei campanii de presă aveau să fie reluate, după zece ani – menționează Lukács –, cu ocazia unei alte campanii montate împotriva lui, în Ungaria de data asta, cam în același timp cu procesul Rajk, de către ideologii regimului Rákosi.

Judecate în perspectivă istorică, tezele expuse de filosof în scrierile sale din anii '30 cu privire la realism ne apar ca o apărare indirectă a autonomiei literaturii și imaginației creatoare împotriva oricărei intervenții ideologice, inclusiv cea discursivă a autorilor înșiși. Lukács împărtășea ideea că o operă literară se dezvoltă în jurul unui nucleu, a unui centru iradiant cu caracter în mod necesar *utopic*, și că prejudecățile ideologice, precum și legăturile empirice ale scriitorilor suferă în actul creației o transformare radicală; era o sfidare adresată criticii oficiale care se străduia să facă din artă un instrument de propagandă și să-i prescrie reguli de urmat.

Autori ca Leszek Kołakowski sau, mai recent, David Pike și Arpad Kadarkay, au dus un război rece împotriva „stalinismului” lui Lukács, fără să ia în considerare ceea ce distinge argumentarea lui de linia oficială sovietică, căutând să observe numai asemănările. Niciunul din ei nu pare să fi citit scrierile despre realism din anii '30 în lumina analizelor făcute de filosof în *Estetica* lui din 1963. În ciuda continuității dintre cele două perioade (ceea ce exclude de altfel orice speculație cu privire la atitudinea conjuncturală a lui Lukács), o asemenea lectură ar fi făcut mai dificilă reducerea esteticii sale la schematismul stalinist.

Harold Rosenberg își amintește într-un articol de altfel foarte critic la adresa lui Lukács (publicat la apariția în traducere engleză a cărții *Semnificația actuală a realismului critic*) de impresia puternică pe care i-a făcut-o în anii '30 lectura unor eseuri ale filosofului, în special „Fizionomia intelectuală în figurația artistică”, publicat în 1936 în revista *Internationale Literatur*. Rosenberg a fost frapat de considerațiile făcute de autorul studiului asupra „problemei dificile a raporturilor dintre intelect și intuiție” în crearea personajelor literare. Lukács sublinia în eseul său importanța „fizionomiei intelectuale”, grație căreia scriitorul poate concretiza și amplifica trăirea și mișcările pur intuitive ale personajelor. El se opunea cu energie unei literaturi care se mulțumește să rămână la suprafața realului și a trăirii naturaliste. Exigența „intelectualizării” și

apărarea ideii că situațiile literare sunt prin natura lor excepționale, erau o condamnare implicită a ilustrărilor ideologice și a platitudinilor naturaliste care făceau ravagii în literatura sovietică. Dar eseuul său viza, de asemenea, în mod explicit, autori ca Nikolai Pogodin, F. Panferov sau chiar Aleksandr Fadeev și Ilia Ehrenburg, care nu reușeau să contopească într-un ansamblu estetic bogăția intuitivă a personajelor și reflecția. Rosenberg avea deci motive să aprecieze acest eseu: „Admir de multă vreme teoria «fizionomieii intelectuale» și pe autorul ei, admirație confirmată de rezistența opusă de Lukács «realismului socialist» din perioada stalinistă, și de încarcerarea lui la vârsta de 70 de ani, de către ruși, cu ocazia revoluției ungare”.¹¹

Mărturiile de acest gen, care îi recunosc lui Lukács meritul unei atitudini fundamental antistaliniste, sunt rare. Pentru autori ca Leszek Kołakowski, David Pike, Arpad Kadarkay, nu numai că Lukács a susținut în timpul exilului său în Uniunea Sovietică politica lui Stalin, dar a integrat în scrierile sale spiritul funestului dictator. Niciunul din acești autori nu percepe caracterul anticonformist al eseurilor despre realism și consideră cu toții că nu există vreo continuitate între scrierile din perioada moscovită și condamnarea explicită a stalinismului, începând cu 1956. Cu toate acestea, lămuririle aduse de Lukács ar trebui să ne facă să privim într-o nouă lumină activitatea lui din timpul exilului în Uniunea Sovietică.

Într-unul din ultimele sale texte consacrate stalinismului, Lukács scria: „*Ich glaube ruhig sagen zu können, dass ich objektiv ein Gegner der Stalinischen Methoden war, schon als ich selber noch glaubte, Stalin anzuhängen*” (Cred că pot să afirm liniștit că eram un adversar al metodelor staliniste încă de pe vremea când eu însumi credeam că sunt un partizan al lui Stalin). Această afirmație paradoxală merită să fie confruntată cu faptele.

Lukács n-a ascuns niciodată faptul că după moartea lui Lenin el s-a situat de partea lui Stalin în controversa privind posibilitatea de a construi socialismul într-o singură țară, *id est* în Uniunea Sovietică, deci împotriva opiniei lui Troțki și a adeptilor săi. El nutrea convingerea că victoria bolșevicilor în 1917 se baza pe rațiuni istorice, și anume pe faptul că ei susțineau două revendicări urgente ale maselor: încetarea războiului și reforma agrară; sub presiunea realității, Lenin se îndepărtase de teoria clasică a lui Marx, care prevedea posibilitatea construirii unei societăți socialiste numai plecând de la o economie capitalistă dezvoltată. Întemeindu-se pe această idee, Lukács a acceptat, deci, pe bună dreptate sau nu, argumentele lui Stalin. Într-un text intitulat *Socialism și democratizare*, scris în 1968 (într-un moment când în toată Europa aveau loc evenimente grave), Lukács relua ideea posibilității de a construi socialismul într-o

singură țară, pe care o considera în continuare valabilă, subliniind totodată caracterul istoric drastic limitat al acțiunii lui Stalin. Analizând perioada care, după moartea lui Lenin, a consacrat victoria acestui personaj despot și viclean asupra adversarilor săi, Lukács considera totuși că atât călăii, cât și viitoarele victime comiteau aceeași greșală. Obnubiți de problemele economice („acumularea primitivă socialistă”, care trebuia să asigure o bază economică viitoarei societăți), ei neglijau marile probleme politice, în primul rând democratizarea regimului, condiție *sine qua non* pentru a opri procesul de birocratizare.¹²

Dacă Lukács a investit întotdeauna atâta pasiune în a-l apăra Lenin de cei care îl considerau a fi originea metodelor folosite de Stalin, asta e pentru că el trasa o opoziție ireductibilă între principiile care animaseră acțiunea celui dintâi și practica bazată pe niște rudimente de principiu a celui din urmă. Astăzi, când condamnarea lui Lukács a devenit monedă curentă, efortul lui Lukács, care considera că stabilirea acestei distincții este o chestiune urgentă, poate părea anacronic. Nouă ni se pare, dimpotrivă, că merită să ne oprim asupra analizelor și argumentelor sale în această chestiune.

Un episod din biografia intelectuală a lui Lukács ne poate ajuta să înțelegem mai bine raporturile foarte ciudate pe care le întreținea filosoful cu Stalin și cu spiritul politicii sale.

La începutul anilor '30, o dezbateră filosofică organizată de Stalin la Moscova s-a încheiat cu dezavuarea școlii lui Deborin și a interpretării date de Plehanov marxismului. Folosind ortodoxia leninistă drept port-drapel, corifeul științei și-a consolidat prin intermediul acestei discuții aparent libere dominația asupra filosofiei. Deși era conștient de caracterul tipic stalinist al dezbaterii, Lukács socotea totuși că rezultatele ei au fost favorabile; de mai multe ori, el a afirmat că discuția a avut un efect pozitiv asupra activității sale.

Această atitudine i-a atras, cum era de așteptat, reproșuri, chiar și din partea celor care se fereau să-i atribue „cea mai mică răspundere în legitimarea teoretică a stalinismului”. Georges Labica scria în legătură cu canonizarea marxism-leninismului în Uniunea Sovietică: „Strania coliziune filosofică dintre Stalin și Lukács, dintre omul politic și filosof, este revelatoare pentru importanța instaurării marxism-leninismului. Categoria universalității le subsumează pe cele de absolut și de totalitate”.¹³

Poziția lui Lukács este într-adevăr derutantă. Din perspectivă istorică, i se poate reproșa faptul de a fi subestimat consecințele acestei victorii manipulate asupra activităților spiritului. Dar tot din perspectivă istorică, nu se poate să nu vedem că concluziile dezbaterii mergeau în sensul propriului său demers. Respingerea „ortodoxiei plehanoviste”, faptul de a considera marxismul ca o filosofie cu totul nouă, de

vocație universală, valorificarea contribuției lui Lenin, păreau opțiuni comune atât omului politic, cât și filosofului, ceea ce-l făceau pe acesta din urmă să se declare mulțumit; realitatea va demonstra că ei nu au optat pentru unul și același lucru.

Lukács considera că Plehanov supraestima influența lui Feuerbach asupra tânărului Marx, aflat pe cale de a-și edifica propria filosofie.¹⁴ A apăra interpretarea lui Lenin împotriva celei a lui Plehanov era pentru Stalin un mod de a-și manifesta „ortodoxia”; pentru Lukács, era un mod de a recupera moștenirea hegeliană, de a sublinia importanta marelui filosof (ocultată printr-un exces de „feuerbachism”) în geneza marxismului – vectorul antimecanicist al acestei poziții nu scapă astăzi nimănui.

Lectura scrierilor filosofice ale tânărului Marx (mai târziu puse sub obroc în Uniunea Sovietică) determinase în acel moment (1930-1931) o adevărată cotitură în gândirea lui Lukács. Noua interpretare pe care el o dădea lui Marx impunea totodată un examen critic al concepției lui Mehring, simetrică celei a lui Plehanov. În autobiografia sa *Gelebtes Denken* (Gândire trăită), Lukács a arătat că inspirația comună celor două demersuri a fost discuția filosofică de la începutul anilor '30.

Apărând împotriva lui Mehring și Plehanov ideea că marxismul era altceva decât o simplă interpretare „sociologică” a istoriei, căreia trebuia să i se adauge o psihologie și o teorie autonome a activităților spiritului (pe care primul o căuta, pentru scrierile sale de critică literară, în Kant, iar cel de-al doilea în pozitivism), Lukács scotea în evidență conceptul de *universalitate filosofică* a marxismului, care se va dovedi, datorită caracterului său antireductiv, un adversar redutabil pentru vulgata stalinistă. Virtualitățile acestui concept eminamente filosofic al gândirii lui Marx aveau să se realizeze plenar în scrierile lui Lukács de la sfârșitul vieții, *Estetica* și *Ontologia existenței sociale*, dar temeliile acestui demers au fost puse încă de la începutul anilor '30.

Paradoxul situației merită să fie relevat. Lukács s-a alăturat din convingere concluziilor discuției filosofice patronate de Stalin, deoarece ideea că gândirea lui Marx își avea propria coerență și autonomie i se părea exactă. Marxismul nu era pentru el un amestec de determinism economic și de interpretare „sociologică” a activităților spiritului. Dar tocmai concepția sa cu privire la autonomia filosofică a marxismului îl va face să denunțe marxismul instituționalizat din URSS și (ironie a situației!) repetarea agravată a erorilor mecaniciste și deterministe ale lui Plehanov.

Există o continuitate evidentă între, spre exemplu, studiul despre Franz Mehring, redactat în 1933 (primul mare text teoretic publicat după întoarcerea sa în URSS) și vederile exprimate în

Estetică și în *Ontologia existenței sociale*. Dat fiind caracterul eminent antistalinist al ultimelor două lucrări, această continuitate devine cea mai bună dovadă că, după propria lui expresie, Lukács era un adversar al lui Stalin încă de pe vremea când se credea adeptul lui.

Dacă ideea că gândirea lui Marx se articulează într-un ansamblu sistematic de categorii, care reprezintă diversele aspecte ale ființei și care are vocația universalității, apărea încă în textele din 1933, cum este cel citat despre Mehring (ea însemna „o adevărată revoluție în filosofie”, scria Lukács¹⁵), dar și într-un text anterior, datând din 1931, consacrat dezbaterii dintre Marx și Engels pe de o parte, și Lassalle pe de alta, apropos de tragedia acestuia *Franz von Sickingen*, dezvoltarea pe care ea o va cunoaște mai târziu nu va face decât să mărească distanța care exista de la început între interpretarea dată de el „materialismului dialectic” și scolastica stalinistă.

După 1956, Lukács a insistat de mai multe ori asupra ideii că activitatea sa în timpul șederii la Moscova a implicat o rezistență obiectivă împotriva ideologiei oficiale, teză contestată, după cum am văzut, de numeroși critici. Și-a idealizat Lukács trecutul, nereținând decât ceea ce putea confirma ideea acestei rezistențe, trecând sub tăcere actele de adeziune, ba chiar de complicitate?

Pentru a facilita o dezbatere care nu poate să nu răscolească pasiunile ideologice, vom propune un demers care ține seama de structura gândirii lui Lukács, de morfologia și de sintaxa ideilor sale, examinând aspectele de continuitate și de discontinuitate din opera sa.

În *Prolegomene la Ontologia existenței sociale*, ultimul său text filosofic, redactat în toamna anului 1970, Lukács se oprește asupra faimosului capitol IV din *Istoria PC (b) al URSS*, unde Stalin expune „trăsăturile” materialismului dialectic și ale materialismului istoric, pentru a releva incompatibilitatea acestui catehism al „marxism-leninismului” oficial cu spiritul gândirii lui Marx. Istoricismul fundamental al lui Marx, întemeiat ontologic pe ideea istoricității ființei și a categoriilor sale, nu se împacă deloc cu codificarea într-un sistem închis de categorii, care puteau fi „aplicate”, fără discriminare, diferitelor regiuni ale ființei. Astfel era denunțată sursa însăși – și într-un sens mai general o *forma mentis* – a dogmatismului stalinist. Teza conform căreia „materialismul istoric” nu era decât o „extindere” și o „aplicare” a principiilor universale ale „materialismului dialectic” n-avea nicio legătură cu Marx, deoarece însăși ideea unei „aplicări” a unor principii invariabile contrazicea istoricitatea consubstanțială concepției sale. De altfel, Marx n-a folosit niciodată expresia „materialism dialectic”, preciza Lukács, care vedea în asta un refuz de a se baricada într-un „sistem” închis de categorii în felul vechii filosofii.¹⁶

Stigmatizând dogmatismul stalinist, Lukács deschidea calea propriului său demers filosofic: interpretarea gândirii lui Marx ca *ontologie*. Respingerea reducionismului stalinist se întemeia pe ideea că o adevărată gândire ontologică nu poate face abstracție de diferențierea și de eterogenitatea regiunilor ființei, care au fiecare categoriile lor specifice, și că este deci imposibil de a închide această bogăție categorială într-un sistem de principii imuabile.

În corpul însuși al *Ontologiei existenței sociale*, Lukács ridică o altă problemă importantă cu privire la erorile teoretice ale lui Stalin. E vorba de „naturalizarea” economiei, mai exact de tendința de a considera activitatea economică drept un domeniu supus unui determinism rigid, guvernat de legi cvasinaturale. (În practica stalinistă, activitățile vieții spirituale, unde în mod teoretic libertatea de alegere și suplețea erau incomparabil mai mari, vor fi de fapt tratate ca simple auxiliare ale puterii.) Eroarea de a fi tratat economia ca o „a doua natură”, mai exact ca un câmp de forțe pur materiale, unde conștiința nu joacă decât un rol de executant, era împărtășită și de marxiștii Internaționalei a II-a, și de Plehanov. Dacă asemenea apropieri pot să surprindă, Lukács a insistat totuși de mai multe ori asupra punctelor comune care existau între dogmatismul lui Stalin și concepția pe care și-o făceau despre marxism personalități atât de diferite de el ca Plehanov sau unii reprezentanți ai social-democrației de dinaintea Primului Război Mondial.¹⁷

Activitatea economică este orientată, la fel ca toate celelalte activități umane, de finalismul conștiinței, și are, la rândul ei, și un caracter „ideal”, nu doar unul pur fizic. Subliniind această idee, Lukács scotea în evidență caracterul teleologic și dimensiunea prin excelență „umană”, și nu „naturală” a actelor economice. Criticile formulate la adresa lui Buharin, care în manualul său de *Materialism istoric* identifica în mod abuziv economia și tehnica, sunt reluate și amplificate cu prilejul discuției tezelor lui Stalin. Lukács supune unei analize necruțătoare tendința lui Stalin de a trata economia ca pe un pur obiect, unde nu este loc decât pentru calcul și manipulare, și de a oculta valorile pe care le implică rațiunea economică (ireductibilă la rațiunea tehnologică) și mai ales interacțiunea lor cu alte tipuri de valori, inclusiv cele etice.

Filosoful va pune multă pasiune pentru a demonstra în ultimele sale scrieri că practica politică a stalinismului n-ar fi fost posibilă fără o travestire a concepției lui Marx într-un determinism plat și sclerosat. Viziunea monolitică a lui Stalin era incompatibilă cu o concepție flexibilă și pluralistă a complexelor sociale, care ținea seama de eterogenitatea și de inegalitatea dezvoltării lor; el avea să sărăcească în mod inevitabil gândirea lui Marx și să o golească de substanța ei.

Unul din aspectele importante ale criticii

stalinismului este tocmai analiza tezelor expuse de Stalin în ultima sa scriere teoretică, *Problemele economice ale socialismului în URSS*, publicată în 1952. În *Socialism și democratizare*, Lukács arăta că negând caracterul universal al legii valorii, Stalin limita acțiunea ei la producția de mărfuri, ceea ce deforma gândirea lui Marx, care considera că legea valorii rămâne decisivă în orice fel de societate, inclusiv cea socialistă; de asemenea, contestând legitimitatea conceptului de „supramuncă” în cadrul unei economii întemeiate pe socializarea mijloacelor de producție, Stalin îl falsifică în mod grosolan pe Marx, cu scopul tactic de a-și valida concepția manipulatorie cu privire la „superioritatea socialismului”. Eliminarea printr-un puci teoretic a noțiunii de „supramuncă” ducea în mod obligatoriu la „socialismul de cazarmă”, deoarece problema centrală a democrației în socialism este direct legată de controlul „producătorilor asociați” asupra „supramuncii”. Insistând asupra ideii că stalinismul este, dincolo de o practică politică, un ansamblu de concepții teoretice și o anumită practică ideologică, Lukács afirma că asta era destul pentru a-i asigura un loc de onoare în istoria denaturărilor marxismului. Ba chiar cerea să se acorde erorilor teoretice ale lui Stalin aceeași atenție critică acordată altădată celor ale lui Proudhon sau Lassalle.¹⁸

Am văzut că, explorând rădăcinile teoretice ale stalinismului, Lukács îi găsea asemănări cu anumite idei ale lui Plehanov sau chiar cu un anume „economism” al Internaționalei a II-a. Or, așa cum am mai spus, el apăruse încă de la începutul anilor '30 (și apoi în tot cursul perioadei sale „staliniste”) o altă interpretare a lui Marx decât cea a lui Plehanov și Mehring, cărora le reproșa mai multe lucruri: o reprezentare reductivă a raporturilor dintre economie și celelalte complexe sociale, „feuerbachismul”, subestimarea moștenirii hegeliene, o anume insensibilitate față de raporturile indirecte, mai mediate, dintre ideologie și baza socio-economică, neglijarea tezei lui Marx cu privire la dezvoltarea inegală a diferitelor complexe sociale. Perioada „stalinistă” a lui Lukács conține deci, *in nuce*, ideile directoare ale operei sale de sinteză, *Ontologia existenței sociale*, în numele cărora va combate, către sfârșitul vieții, până la ultimele sale consecințe, stalinismul.

Aceeași observație s-ar putea face, *mutatis mutandis*, cu privire la scrierile sale de estetică și de critică literară. Lui Mehring și mai ales lui Plehanov, de exemplu, el le reproșa o abordare prea rectilinie a raporturilor dintre baza economică și ideologie, și în consecință între concepțiile filosofice ale scriitorilor și structura operei lor. Deși avea o mare stimă pentru marxistul german și pentru curajoasa lui activitate, Lukács găsea că Mehring stabilea corelații prea directe în analiza operelor lui Lessing, Hebbel sau Nietzsche. Medierile mai subtile ale expresiei ideologice îi scăpau;

dialectica internă a operelor nu era scoasă suficient în evidență, specificul lor estetic sau filosofic era neglijat în favoarea expresiei ideologice directe, complexitatea raporturilor dintre poziția socio-istorică și sublimarea literară sau filosofică fiind de multe ori sacrificată (ca în cazul lui Hebbel, de exemplu).

Datorită unui viu simț al specificității fenomenelor literare și datorită respectului pentru medierile existente între produsele estetice și realitatea socio-istorică, care le servește drept punct de plecare, Lukács se situa la antipodul politizării forțate a artelor, dragă lui Stalin. În timpul exilului său la Moscova, el n-a încetat, după cum se vede, să urzească subversiunea tezelor care se vânturau în publicațiile sovietice. Vom da un exemplu în acest sens, luat din domeniul filosofiei, dar care este valabil și pentru critica literară. Între 1937 și 1938, Lukács scrie la Moscova cartea sa intitulată *Tânărul Hegel*. În capitolul final, insistând asupra distincției pe care o face Hegel între „spirit obiectiv” și „spirit absolut”, el lansează brusc un atac violent împotriva „sociologiei vulgare”. Forme de expresie ale spiritului absolut, după Hegel, filosofia și arta au dreptul, afirma Lukács, la un alt tratament în ceea ce privește condiționarea lor socio-istorică decât politica sau dreptul. În timp ce structura instituțiilor politice sau juridice, create pentru a răspunde unor nevoi precise ale societății, apare cu claritate în raport cu realitatea socio-istorică, nu același lucru se poate spune în cazul operelor de artă sau al marilor sisteme de gândire, al căror conținut de adevăr revelează în mod infinit mai subtil punctul lor de inserție, deoarece perspectiva artiștilor și filosofilor se ridică în mod necesar deasupra empiriei și pragmatismului; ei adoptă un punct de vedere care se vrea universal pentru a judeca epoca lor, și fac să răsunе o *vox humana* care vorbește în numele umanității. Întemeindu-se pe distincția hegeliană dintre spirit obiectiv și spirit absolut, Lukács denunță insuficiența unui punct de vedere strict genetic (cel al intereselor unei clase sau a unui grup social determinat) în explicația operelor literare sau filosofice și a structurii lor. Spre deosebire de ceea ce el numea „sociologie vulgară” (și putem fi siguri că termenul se referea la critica sovietică oficială), Lukács scotea în evidență specificitatea inalienabilă a marilor creații ale spiritului, capacitatea artiștilor și a filosofilor de a transcende prejudecățile și opiniile personale, pentru a se ridica, grație perspectivei oferite de conștiința lor creatoare, la universalitate.¹⁹

Într-unul din ultimele sale texte, redactat în martie 1970, Lukács amintea că punctul său de vedere asupra „socialității” literaturii se opunea categoric concepției care a dominat mult timp în mișcarea comunistă, mai cu seamă în epoca stalinistă: „Desigur, când vorbesc aici de social ca principiu, asta nu înseamnă nicidecum, așa cum cred majoritatea contemporanilor mei socialiști, o

politizare directă, nicidecum obligația de a lua poziție față de evenimentele politice ale zilei, ci, dimpotrivă, începutul unei diferențieri a conținutului poetic, după cum urmărește să reprezinte pur și simplu omul particular sau omul depășind particularitatea – tipul”.²⁰

Încă de la începutul anilor '30, pe când se găsea la Berlin, Lukács critica în paginile revistei *Die Linkskurve* „literatura proletară” a epocii, elogiată de către cercurile oficiale ale mișcării comuniste germane. Erau vizate în articolele sale romane semnate de Willi Bredel, Ernst Ottwald, Marchwitza (și, în filigran, „piesele didactice” ale lui Bertolt Brecht). Lukács deplângea lipsa unei conștiințe democratice mai largi la acești autori, precum și a unei sensibilități față de *ansamblul* problemelor societății; sectarismul și îngustimea perspectivei lor aveau drept rezultat, scria el, un „naturalism proletar”, o literatură în care „reportajul” (și uneori „kitschul”) înlocuiau adevărata „figurare”. Sensul antidogmatic al acestor articole n-a scăpat ideologilor marxismului oficial, care au condamnat cu vehemență criticile sale adresate reprezentanților noii „literaturi proletare”.²¹ La polul opus, David Pike, mai puțin perspicace decât ideologii lui Walter Ulbricht, considera că în articolele amintite, Lukács deschide calea unei „*Selbststalinisierung*” (autostalinizări) a literaturii.²² Această ineptie nu cred că ar merita un comentariu, dar critici de acest gen n-au încetat să-i fie adresate filosofului. Arpad Kadarkay afirma, spre exemplu, că Lukács a sacrificat ce avea mai bun în el însuși pe altarul totalitarismului stalinist. După opinia lui, concepțiile estetice ale lui Lukács au suferit o „stranie metamorfoză” în timpul exilului său moscovit. El ar fi pierdut simțul „metafizic” al artei, pe care-l avea tânărul Lukács, și ar fi întetit focul „istorismului” ca semn al reconcilierii lui cu strâmba realitate a stalinismului. Pentru a-și ilustra teza, Kadarkay compara două cărți ale lui Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (Istoria evoluției dramei moderne), publicată în 1911, și *Romanul istoric*, redactată în 1936-1937 și publicată în mai multe numere ale revistei *Literaturnii Kritik* (1937). În timp ce în prima carte Lukács ar fi evidențiat, pe urmele lui Coleridge, caracterul „anistoric” al personajelor și vocația „metafizică” a pieselor shakespeariene, în cea de-a doua el ar fi adoptat pentru o viziune pur „istoristă”, căutând să ancoreze cu forța opera marelui elisabetan în conflictele de clasă ale epocii. Nu numai că realitatea e mai complicată decât crede Kadarkay, dar ea e cu totul alta. În *Romanul istoric*, Lukács a pus, e drept, accentul pe „istoricitatea” dramelor shakespeariene. Chiar și după aceea, el avea să se oprească de mai multe ori asupra conexiunii dintre opera lui Shakespeare și spiritul Renașterii, concepția lui Machiavelli, a lui Étienne de La Boétie, tânărul prieten al lui Montaigne, etc. Dar analizând în *Romanul istoric* operele de maturitate ale lui Shakespeare, Lukács are

o singură grijă: să arate cum marele dramaturg ajunge să se elibereze de fidelitatea sa față de istoria empirică și să stilizeze conflictele reale, istorice, în sensul unor conflicte morale, pentru a se ridica la o universalitate „antropologică”. (Lukács se sprijinea în demonstrație pe observația lui Otto Ludwig cu privire la caracterul prin excelență „antropologic” al operelor dramatice, spre deosebire de proza epică.) A releva dialectica pasiunilor omenești la Shakespeare, a atrage atenția asupra conflictelor etice din piesele sale, a arata cum materia istorică, purificată de orice contingență, se înalță la universalitate – înseamnă oare toate astea „istorism”? Arpad Kadarkay trece pe lângă ceea ce formează esențialul esteticii lui Lukács: îmbinarea analizei istorice cu perspectiva estetică. Originalitatea autorului de care se ocupă este tocmai faptul ca el demonstrează cum acest *hic et nunc* apare transfigurat, sublimat în conflicte care nu mai au nimic cu punctul lor de plecare real și care reflectă perspectiva genului uman luat în ansamblu.²³

Dar Arpad Kadarkay, care ține să demonstreze cu orice preț că Lukács a practicat un *sacrificio dell' intelletto* (sacrificiu al intelectului) în timpul exilului său din Uniunea Sovietică, mai aduce un argument surprinzător. El afirmă că autorul lucrării *Istorie și conștiință de clasă* a ocultat în perioada incriminată importanța *Manuscriselor economico-filosofice din 1844* ale lui Marx, pe care totuși le citise la Institutul Marx-Engels de la Moscova, la începutul anilor '30. El scrie: „Fapt și mai derutant: dacă *Manuscrisele* lui Marx au avut asupra lui Lukács o influență durabilă, de ce această tăcere efectivă cu privire la ele?... Motivul era că, în anii '30, când Stalin condamnă cercetătorii la situația de hiloți ai hagiografiei, *Manuscrisele* aveau aparența unei umbre”. Cu puțin înainte, Kadarkay afirmase de manieră mai generală: „Marx «umanistul și filosoful», în plină rebeliune împotriva alienării, n-a lăsat nicio urmă în scrierile lui Lukács [din epoca aceea], deși îl descoperise mai de mult”. Mare admirator al cărții *Istorie și conștiință de clasă*, pe care o compară cu *Principele* lui Machiavelli, Kadarkay pretinde chiar că „Lukács nu și-a pus niciodată problema dacă și cum trebuie, în lumina *Manuscriselor* lui Marx, să-și schimbe părerea despre *Istorie și conștiință de clasă*”.²⁴ Toate aceste afirmații sunt false. Departe de a fi trecut sub tăcere *Manuscrisele* lui Marx, și de o manieră mai generală de a fi ocultat „umanistul și filosoful” Marx, Lukács s-a inspirat copios din scrierile de tinerețe ale lui Marx, atât, după cum am văzut, în anii '30, cât și mai târziu. În studiul menționat anterior despre Mehring, redactat la Moscova în 1933, Lukács îi reproșă marxistului german dezinteresul pentru scrierile de tinerețe ale lui Marx, și cita explicit *Manuscrisele economico-filosofice* și *Ideologia germană*. Mehring, care editase scrierile de tinerețe ale lui Marx, lăsase de o parte

„(die) grundlegenden philosophischen Manuskripte” (fundamentalele manuscrise filosofice) și nu sesizase, după Lukács, importanța *Sfintei familii*.²⁵ De asemenea, numeroase citate din scrierile de tinerețe ale lui Marx se găsesc în lucrarea despre originile ideologice ale fascismului, ca și în eseul „Marx und das Problem des ideologischen Verfalls” (Marx și problema declinului ideologic), publicat în 1938 în *Internationale Literatur*, unde figurează și o referință directă la problema alienării (ocultate, după opinia lui Kadarkay, din conformism).²⁶ Oare mai trebuie să amintim ceea ce toată lumea știe, că *Tânărul Hegel*, terminat în 1938 la Moscova, este împănă de referințe la *Manuscrisele economico-filosofice*, și că însăși concepția cărții este tributară mutației intervenite în gândirea autorului după lectura *Manuscriselor*? Cât privește tăcerea pe care Lukács ar fi păstrat-o în legătură cu schimbarea intervenită în gândirea lui după citirea *Manuscriselor* lui Marx, o simplă privire aruncată asupra prefeței pe care a scris-o în 1967 cu prilejul reeditării volumului *Istorie și conștiință de clasă* ajunge ca să ne convingă de contrariu. Lukács expune acolo motivele schimbării de perspectivă și subliniază importanța distincției pe care o face Marx între obiectivare și alienare. Și tocmai asimilarea acestei distincții a pregătit analiza alienării pe care o va face mai târziu în *Tânărul Hegel*. Dar Arpad Kadarkay se mulțumește să repete după alții, fără să verifice, ideea că filosoful ar fi dezavuat *Istorie și conștiință de clasă* din conformism. El trece senin cu vederea procesul de maturizare filosofică a lui Lukács. De altfel, nu prea vedem cum un autor care consacră trei rânduri *Ontologiei existenței sociale*, lucrare majoră, *terminus ad quem* al evoluției filosofului, ar putea da dovadă de o înțelegere mai adâncă la adresa lui. El afirmă peremptoriu că în *Ontologia existenței sociale*, „conceptul de autonomie individuală este pur și simplu inexistent”²⁷; or, e destul să răfoiești cartea pentru a-ți da seama că înflorirea individualității este ideea centrală și finalitatea lucrării. Asta arată că se poate scrie o biografie de 500 de pagini fără să citești cu atenție opera de bază a autorului, sau chiar fără să o citești deloc.

O mare lucrare teoretică a lui Lukács, pe care atât prietenii cât și adversarii filosofului o pun la index, este *Distrugerea rațiunii*. Carte stalinistă, analize reductive, proces tipic stalinist, iată numai câteva din caracterizările care i se aplică. Înainte de a pronunța un verdict atât de sever, credem că ar fi util să reconstituim istoria acestei cărți. Datorită Arhivelor Lukács din Budapesta, care au publicat două versiuni anterioare redactării definitive a cărții, terminată în 1952 și publicată în 1954, putem urmări astăzi geneza ei laborioasă. Prima din aceste versiuni datează din august 1933 și poartă titlul *Wie ist die faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?* (Cum a apărut

filosofia fascistă în Germania?); cea de-a doua, redactată la Taşkent în iarna lui 1941-1942, este intitulată *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?* (Cum a devenit Germania centrul ideologiei reacționare?).

Lukács a părăsit Berlinul în aprilie 1933, la puțin timp după victoria naziștilor în alegeri. Prima versiune a cărții a fost, deci, redactată la câteva luni după sosirea sa la Moscova. Ideea fundamentală din *Distrugerea rațiunii*, prezentă încă din această prima versiune și lansată de Lukács cu o remarcabilă precocitate – la acea epocă niciun gânditor nu scrutase încă istoria națiunii germane cu atâta acuitate – era că, departe de a fi apărut *ex nihilo*, ideologia național-socialistă avea o lungă preistorie; ea era un concentrat, o radicalizare și o vulgarizare a anumitor teze ale iraționalismului, care cântăreau greu în filosofia germană. Genealogia stabilită de Lukács – o adevărată „arheologie a ideilor” – nu rămâne fără rezultat. Demonstrația lui este convingătoare. Anumiți *topoi* ai filosofiei existenței (critica cauzalității, a legalității și a progresului, înlocuirea lor cu „tipologia” și cu „morfologia istoriei”, apariția ideii de destin și preponderența mitului asupra istoriei) au putut fi asimilate, integrate și radicalizate de doctrina național-socialistă. Această operație de detectare în conștiința filosofică germană a unui proces de formare a unor scheme ideologice apte să furnizeze bazele teoretice ale nazismului ni se pare utilă și legitimă. Dar această versiune din 1933, care este în același timp o ilustrare elocventă a diviziunilor stângii germane, poartă pecetea unui puternic sectarism. Înverșunarea autorului împotriva „social-fasciștilor” arată că el împărtășea orbirea Partidului Comunist din Germania și a Cominternului cu privire la social-democrație; la un moment dat, el se referă chiar la formula lui Stalin, care în 1928 îi stigmatizase pe social-democrați cu formula de „frați gemeni” ai fascismului.²⁸ Afirmția făcută 30 de ani mai târziu, în 1967, în prefața la reeditarea lucrării *Istorie și conștiință de clasă*, cum că acest cuvânt nenorocit l-ar fi „dezgustat”, nu se potrivește cu convingerile exprimate în manuscrisul din 1933. Neavând probabil în minte această primă versiune din *Distrugerea rațiunii*, uitată printre hârtiile sale, Lukács anticipa asupra poziției antisectare, care va deveni cu adevărat poziția sa câțiva ani mai târziu. Dar în momentul redactării ei, în august 1933, viziunea lui politică asupra Germaniei era, fără nicio îndoială, extrem de sectară. El arunca oprobiul asupra tuturor partidelor politice, acuzate că ar fi refuzat să se alieze cu partidul comunist pentru a împiedica venirea lui Hitler la putere, și le trata fără discernământ, ca pe niște colaboratori ai nazismului. După el, singura alegere posibilă era: fascism sau comunism.²⁹ Puțin după aceea, Lukács avea să abandoneze această viziune simplistă și să devină un apărător înfocat al politicii de front popular,

bazat pe unitatea tuturor forțelor antifasciste. Nici urmă de condamnare a „social-fascismului” în cea de-a doua versiune a lucrării consacrate originilor ideologice ale nazismului.

Problema care se pune este de a ști dacă sectarismul politic din 1933, corectat mai târziu, nu-și arăta vârful nasului altundeva, de exemplu în analizele filosofice din *Distrugerea rațiunii*. David Pike, care se oprește pe larg în cartea lui *Brecht și Lukács* asupra versiunii din 1933, consideră că „fanatismul” autorului se regăsește în dihotomia filosofică raționalism vs. iraționalism.³⁰ Și citează în sprijin diatriba lui Kołakowski, după care Lukács, dintr-un reflex tipic stalinist, ar fi aruncat în câmpul iraționalismului și al reacțiunii întreaga cultură germană posteroară marxismului.³¹

Înainte de a discuta *Distrugerea rațiunii*, să ne întoarcem o clipă la prima ei versiune. Există într-adevăr în tabloul schițat de Lukács în 1933 excese și derapaje, datorate vederilor sale politice. Ajunge să cităm cu titlu de exemplu tendința lui de a descoperi chiar la filosofi ca Nicolai Hartmann sau Ernst Cassirer o înclinație spre un „*lebensphilosophisch gefärbten Neuhegelianismus*”³² (neohegelianism colorat vitalist), când cel puțin primul din acești gânditori, absolut impermeabil atât la „vitalism”, cât și la curentul „neohegelian” al epocii (reprezentat de Glockner, R. Kroner etc.) se orienta, dimpotrivă, spre o ontologie realistă. Și suspiciunea lui Lukács la adresa liberalismului mergea până la relegarea lui Croce în tabăra unei „*Scheinopposition*” (pseudoopозиție) împotriva fascismului, singura veritabilă fiind cea a comuniștilor.³³

Revenind la *Distrugerea rațiunii*, trebuie să remarcăm că această vastă întreprindere de stabilire a unei genealogii a *Weltanschauung*-ului nazist nu se resimte de pe urma sectarismului politic profestat de autor în 1933. Adversarii cărții – Kołakowski, Pike, Kadarkay și alții, fără a-l uita pe Adorno – n-au reușit să-i zdruncine temeliile filosofice. Mai mult: nici n-au încercat să-i supună tezele fundamentale unui adevărat examen critic. Afirmția mai sus menționată a lui Kołakowski, după care Lukács ar fi aruncat în tabăra iraționalismului totalitatea curentelor filosofice nemarxiste, este în flagrantă contradicție cu însuși demersul cărții. Lukács nu atribuie niciun moment o tendință iraționalistă, de exemplu, neokantianismului Școlii de la Marburg (cel al lui Cohen sau Cassirer), al căror idealism filosofic este evident. Corectându-și judecata superficială din 1933, el nu-i mai atribuie lui Hartmann cea mai mică conivență cu vitalismul; dimpotrivă, el subliniază singularitatea filosofului berlinez, favorabil dialecticii hegeliene, deși, pe de altă parte, nu uită să-i critice teza cu privire la caracterul neasimilabil prin ucenicie a dialecticii. Dar nici iraționalismul nu este tratat în bloc, Lukács având grijă să distingă diferite tendințe. El îl separă, de pildă, pe Husserl de posteritatea lui care suferă

influența vitalismului (de la Scheler la Heidegger), și neokantianismul lui Rickert și Windelband de cel care înclina spre vitalismul lui Simmel.

În zadar am căuta la adversarii cărții o confruntare cu argumentația ei filosofică. Leszek Kołakowski se mulțumește să afirme în legătură cu conceptul de iraționalism că ar fi „cu totul indistinct, vag și luând proporții fantastice”.³⁴ El nu aduce însă nici cel mai mic contraargument pentru a infirma analiza genezei și structurii unuia din cele mai puternice curente ale gândirii moderne. Lukács a zugrăvit un vast tablou istoric al perioadei deschise de Revoluția Franceză și a analizat mutațiile intervenite în interiorul idealismului clasic german odată cu trecerea lui Schelling de la prima la a doua sa filosofie, cu orientarea lui Fichte, în faza lui tardivă, spre iraționalism, cu fulminanta reacție a lui Schopenhauer împotriva predecesorilor săi – Schelling, Hegel, Fichte – și identificarea pe care o face între *lucrul în sine* kantian și principiul irațional de *voință*, cu ivirea lui Kierkegaard și a polemicii împotriva dialecticii hegeliene etc. Lukács propunea, deci, o hermeneutică a gândirii moderne, circumscriind îndeaproape unitatea și specificul curentului iraționalist. Adversarii lui au preferat să „lichideze” cartea cu judecăți expeditivă.³⁵ Niciunul nu se străduiește să discute argumentația cărții (ale cărei rezultate s-ar putea dovedi contestabile, dar trebuie demonstrat acest lucru, plasând discuția la nivelul filosofic la care a plasat-o Lukács, nu la nivelul formulelor polemice).³⁶

În eseu „O reconciliere extorcată”, text prin excelență polemic, Adorno consacră un paragraf disprețuitor cărții. El îi reproșează autorului ocultarea faptului că curentele iraționaliste „exprimă, spre deosebire de idealismul academic, revolta împotriva reificării existenței și gândirii, a cărei critică devenise tocmai preocuparea lui Lukács”.³⁷ Dar vorbind despre Simmel sau despre Heidegger, Lukács nu trece sub tăcere critica pe care ei o fac alienării. „La drept vorbind, interesant în filosofia lui Heidegger – scrie el – este, deci, descrierea amănunțită a felului în care «omul», subiectul purtător al ființei-aici se dizolvă «în primul rând și cel mai adesea» în acest cotidian și se pierde pe sine însuși”.³⁸ Diferența este că el nu se lăsa fascinat de antiacademismul și de nonconformismul unor gânditori iraționaliști (Nietzsche în special), atenția lui concentrându-se asupra sublimării „ontologice” a reificării, deci asupra travestirii metafizice a unui fenomen prin excelență istorico-social. Acesta e și sensul pe care îl dă ambiției lui Simmel, continuate, după părerea lui, de Heidegger, de a „da materialismului istoric un fundament” (psihologic și chiar metafizic).³⁹ Butada lui Adorno cum că în *Distrugerea rațiunii* s-ar manifesta „distrugerea rațiunii lui Lukács însuși” poate să ne facă să zămbim, dacă ne amintim că el însuși îl considera nu numai pe Bergson, dar și „intuiția esenței”

(faimoasa *Wesensschau*) a lui Husserl drept produse ale „societății burgheze târzii”, iar în atacurile sale împotriva lui Heidegger nu ezita să stabilească ecuația: *Dasein* = *Führer*.

În mod curios, doar Sartre, în ciuda polemicii sale cu Lukács, pare favorabil impresionat de lectura *Distrugerii rațiunii*. Simone de Beauvoir, care îi trimisese lui Lukács romanul ei *Les Mandarins* (Mandarinii), primise din partea lui cartea.⁴⁰ Un ecou al reacției lui Sartre se află în articolul „Reformismul și fetișurile”, apărut în februarie 1956 în *Les Temps modernes*. Vorbind de filosofii marxiști cărora le revenea misiunea de a „înlocui ultimele filosofii burgheze, de a le interpreta, de a le sparge cochilia și de a-și însuși substanța lor”, el cita două exemple: Tran Duc Thao și Georg Lukács. În legătură cu cel de-al doilea, el scria că „singurul care încearcă în Europa să explice prin cauzele lor curentele filosofice contemporane, este un comunist ungar, Lukács, a cărui carte nici măcar nu este tradusă în franceză”.⁴¹ Sartre se referea, fără îndoială, la *Distrugerea rațiunii*.

Așa cum aminteam anterior, *Tânărul Hegel*, carte scrisă aproape în aceeași epocă cu primele două versiuni ale *Distrugerii rațiunii*, n-a putut fi publicată în URSS. Lukács susținea acolo teza că filosofia lui Hegel dădea o expresie filosofică pozitivă perioadei istorice inaugurate de către Revoluția Franceză, în timp ce jdanoviștii, dimpotrivă, vedeau în ea o reacție aristocratică. (În 1950, *Enciclopedia sovietică* îl prezenta încă pe Hegel în acest fel.) Consubstanțialitatea celor două lucrări este evidentă, ca și distanța pe care o reprezintă față de tezele curente în mișcarea comunistă internațională. De altfel, atacurile orchestrate împotriva „revizionismului” lui Lukács aveau drept țintă atât *Distrugerea rațiunii*, cât și *Tânărul Hegel*. Este cazul, de pildă, al articolului „Caracterul revizionist al unor concepte filosofice ale lui Georg Lukács”, publicat în 1959 de revista Cominformului, *Probleme ale păcii și socialismului*, și reprodus în volumul *Lukács și revizionismul*. Semnatarul articolului este Béla Fogarasi, vechi comunist, autor al unui tratat marxist de logică.

O reacție a filosofului la aceste atacuri se face simțită într-o scrisoare către traducătorul italian Renato Solmi: „Sectarii s-au arătat, bineînțeles, scandalizați că dogma lui Jdanov despre opoziția dintre materialism și idealism ca singur obiect al istoriei filosofiei – dogmă la care ei țin ca la ochii din cap – a fost nesocotită, și au încercat cu citate falsificate în mod grosolan să demonstreze caracterul «revizionist» al cărții”. Și filosoful conchidea, amintind cuvintele lui Dante către Virgiliu: „*Non ragionam di lor, ma guarda e passa*”.

Lukács nu greșea susținând că, începând cu „Tezele Blum”, el nu a încetat să „lupte pentru democrație în comunism”. După întoarcerea sa din URSS, între 1945 și 1948, el a pledat cauza unei

transformări evolutive a societății; neconcepând abolirea imediată a capitalismului, el preconiza o lungă perioadă de transformare „organică” a unei forme de societate într-alta. Izbucnirea „cazului Lukács” în 1949 – complezență față de literatura burgheză, cosmopolitism, subapreciere a realismului socialist – a coincis cu introducerea practicilor dictatoriale pe scară largă și cu înscenarea procesului lui Rajk.

În iunie 1956, Lukács, care prezida ședințele Cercului Petőfi, ține conferințe care nu trec neobservate. El își intensifică atacurile împotriva erorilor doctrinale și a practicii staliniste atât în aceste conferințe⁴², cât și în presă. El susține că strategia mișcării comuniste nu trebuie să fie determinată de aplicarea mecanică a contradicției specifice dintre capitalism și socialism, ci de contradicțiile specifice fiecărei perioade; ascensiunea fascismului în anii '20, de exemplu, făcuse să apară pe fondul contradicției fundamentale, o alta, mai urgentă și mai puternică: opoziția dintre fascism și antifascism. Declanșarea Războiului Rece, după cel de-al Doilea Război Mondial, ar fi făcut să apară în prim-plan o contradicție între forțele păcii și cele ale războiului. În ambele cazuri, forțele progresiste nu se limitau la mișcarea comunistă, ci implicau militanți ai social-democrației, ai Bisericii, pătri ale burgheziei etc. Aceste teze au provocat furia autorităților comuniste, care au răspuns prin campanii de represiune ideologică. Se profilează astfel o incompatibilitate de fond: Lukács concepea democrația populară ca „un socialism care ia naștere din democrație”, în timp ce cei care aveau puterea voiau „să instaureze comunismul prin metode dictatoriale”; pentru ei, democrația populară era „de la început o dictatură” și „de la început acel soi de socialism către care s-a îndreptat a doua zi după apariția cazului Tito”.⁴³

Departate de a fi afirmații conjuncturale, atacurile lui Lukács împotriva stalinismului erau întemeiate pe convingeri filosofice adânci, în care moștenirea hegeliană a marxismului juca un rol important. El cerea o practică politică adaptată complexității realului, nu bazată pe dihotomii abstracte și pe scheme, și o cerea în numele categoriilor medierii, particularului (câmp de determinatii intermediare între singularitate și universalitate) și universalului concret. Dacă îi recunoștea lui Stalin calități de tactician, în schimb nu înceta să critice, ca pe una din erorile lui capitale, aservirea reflecției teoretice nevoilor imediate. Strategia mișcării nu mai era definită în funcție de totalitatea procesului istoric, cu tendințele lui principale și cu multiplicitatea contradicțiilor specifice, ci în funcție de exigențele tactice, ridicate la rang de universal obligatoriu. Lukács, spre exemplu, cita adesea rațiunea teoretică dată de Stalin pactului germano-sovietic. Războiul dintre Germania și coaliția anglo-franceză era considerat un război între țări imperialiste, la fel ca

Primul Război Mondial. Lozinca, deci, trebuia să fie: transformarea războiului imperialist în război civil. Această poziție simplistă a avut consecințe dezastruoase pentru mișcarea comunistă din țările respective.

În conversațiile sale cu István Eörsi și Erzsébet Vezér, Lukács caracteriza stalinismul drept un „hiperrationalism”. Stalin și partizanii lui, care voiau să impună o schemă procesului istoric, eliminau printr-un gest autoritar multiplicitatea medierilor; ei ignorau cu o suficiență oarbă inegalitatea în dezvoltarea diferitelor complexe sociale și caracterul nelinear al istoriei, mersul ei prin definiție deschis, nehotărât, imprevizibil, care se împăca greu cu monolitismul și cu ideea de proces închis. În ultimii 15 ani de viață, Lukács s-a străduit să denunțe greaua moștenire lăsată de Stalin. După invazia Cehoslovaciei de către trupele Pactului de la Varșovia, el declara unui comunist australian, Bernie Taft, că conducătorii Uniunii Sovietice sunt, din punct de vedere politic, „cei mai proști diletanți”; prin felul cum au acționat, ei au discreditat pentru multă vreme „capacitatea de atracție a comunismului”. Și adăuga sarcastic: „Brejnev l-a făcut pe Nixon președinte al SUA”.⁴⁴

Conform unei aserțiuni des întâlnite, fidelitatea lui Lukács față de marxism și întrepătrunderea existenței sale personale cu istoria comunismului internațional impune limite drastice criticii pe care o face stalinismului. Chiar și un comentator care vrea să-i facă dreptate lui Lukács, recunoscând atitudinea lui antistalinistă, reia această teză. E vorba de Detlev Claussen, care considera că Lukács „a rămas întotdeauna mai credincios adevărului decât puterii politice”, dar că în critica pe care o face stalinismului „minimizează lipsa obiectivă de rațiune în socialismul real”; Claussen detectează la el o tendință de „raționalizare” a istoriei stalinismului, care l-ar face să „idealizeze forma de societate (...) legată de numele lui Stalin”.⁴⁵

Temându-se că o atitudine mai radicală i-ar putea pune sub semnul întrebării propriul trecut, a atenuat Lukács cu bună știință critica societăților de tip stalinist sau neostalinist? Ori, dimpotrivă, cunoașterea directă a stalinismului, în ale cărei mreje a căzut uneori el însuși, și a căror victimă a fost alteori, a dat criticii sale o înverșunare care nu exclude luciditatea? Să încercăm să vedem mai clar în lumina faptelor.

Să luăm exemplul proceselor din anii '30 de la Moscova. Convinși că opoziția pune în pericol stabilitatea societății sovietice într-un moment când pericolul nazist se profila la orizont, Lukács n-a condamnat aceste procese – și o recunoaște –, deoarece le considera inevitabile. Conștient că i se poate reproșa orbirea – aceste sinistre parodii dăunau stângii, acest lucru era evident pentru el –, Lukács cerea să ne plasăm în contextul epocii pentru a judeca atitudinea lui. Date fiind campaniile duse de nazism împotriva URSS, el

credea, împreună cu alți emigranți refugiați la Moscova, că nu trebuie întreprins nimic din ceea ce ar putea subrezi puterea, singura în stare, după opinia lor, să țină piept lui Hitler.⁴⁶ Deși nejustificată, această atitudine este totuși de înțeles. Să ne amintim că personalități atât de diferite ca Maurice Merleau-Ponty, Klaus Mann sau Isaac Deutscher au făcut apel, fiecare în felul său, la situația internațională a momentului pentru a explica, dacă nu pentru a aproba, voința lui Stalin de a zdrobi opoziția internă.

Prin analogie cu procesul lui Danton și a grupului său, Lukács credea că pericolul ce plana asupra cuceririlor revoluției funcționa ca un argument plauzibil pentru a scuza cele mai execrabile violări ale dreptului: „Consideram aceste procese ca fiind abominabile, dar mă consolam spunându-mi că ne aflam de partea lui Robespierre, deși procesul lui Danton, dacă îl judecăm din punct de vedere juridic, n-a fost mult mai drept decât cel al lui Buharin. Altă consolare, și acesta era factorul decisiv, consta în a-mi spune că problema esențială a epocii era înfrângerea lui Hitler. Și nu de la Occident puteam aștepta asta, ci numai de la sovietici.”⁴⁷ Și nu exista altă forță antihitleristă decât Stalin.”⁴⁸

Publicarea recentă a unor documente ca de pildă stenograma unei reuniuni a scriitorilor antifasciști germani, membri de partid, care a avut loc la Moscova între 4 și 9 septembrie 1936, la câteva săptămâni, deci, după încheierea procesului lui Zinoviev și Kamenev, arată că Lukács s-a supus, ca și alții, ritualului stalinist al marilor răfuiești ideologice care aveau loc ca urmare a acțiunilor represive ale regimului. Intervenția lui este presărată de apeluri la „vigilență” revoluționară („vigilență complicată”, căci dușmanul nu mai îndrăznește să se înfățișeze fără mască) și la „lichidarea dăunătorilor” (nefericită expresie!), ceea ce arată că în climatul de teroare care domnea după pronunțarea verdictului, Lukács știa să se comporte ca un stalinist ortodox. Era el unul și în realitate? Dacă în discursul lui se dedă la răfuiești cu adversari literari care, credea el, continuau linia sectară a RAPP, dacă nu uita să-l stigmatizeze pe Zinoviev (și trebuie amintit că-l detesta încă de pe vremea când acesta, în calitate de secretar general al Internaționalei Comuniste, îl proteja pe Béla Kun, adversarul lui dintotdeauna), Lukács își exprima și grija sinceră cu privire la păstrarea unei coerențe a liniei antifasciste a frontului popular.⁴⁹

În ciuda unei existențe dificile în interiorul mișcării comuniste – atacuri în presă, închisoare, deportare și de mai multe ori privilegiul de a fi un „caz” –, filosoful n-a criticat în mod deschis stalinismul decât începând din vara anului 1956, câteva luni după Al XX-lea Congres al PCUS. Este un fapt. În septembrie 1946, el apăra încă la Geneva, în cadrul Întâlnirilor internaționale, „spiritul anului 1941”, cu alte cuvinte alianța forțelor democratice – Marea Britanie, Statele

Unite și Uniunea Sovietică – împotriva fascismului. Această atitudine era urmarea logică a credoului său democrat, antisectar, existând în germene încă în „Tezele Blum” din 1928. Dar declanșarea Războiului Rece, care avea să înmormânteze în curând „spiritul anului 1941”, îl va arunca și pe Lukács în capcanele maniheismului stalinist. Postfața la *Distrugerea rațiunii*, scrisă în 1953, este un exemplu. Îl vedem aici pe Lukács apărând în cel mai pur stil de Război Rece politica URSS (inclusiv războiul din Coreea sau „afacerea Lîsenko”), denunțând ideologia proamericană și celebrând marea mișcare pentru pace.⁵⁰ Se știe, totuși, dacă e să dăm crezare mărturiilor ulterioare, că viermele era în măr. „Cazul Lukács” din 1949-1950, presiunile și umilințele la care era supus (va fi constrâns, între altele, să-și facă o a doua „autocritică”), și în special procesul lui László Rajk vor pregăti terenul pentru o radicalizare care va ieși la iveală în vara anului 1956, odată cu intervențiile făcute în cadrul Cercului Petőfi.

Începând din 1956, în ciuda amenințărilor și a umilințelor la care era supus, Lukács nu încetează să consacre analizei stalinismului texte din ce în ce mai numeroase. Aceste texte au în vedere practica politică, dar și *Weltanschauung*-ul stalinismului. El se încapățânează, am văzut, să scoată la iveală fundamentele ideologice ale acțiunilor lui Stalin. Acest lucru poate să pară derizoriu. Milioane de oameni au pierit, victime ale tătucului popoarelor. Mai are importanță în condițiile astea să știm care era „filosofia” călăului? Ar însemna să nu ținem seama de formidabila forță a aparatului ideologic pus în mișcare de Stalin, dacă am renunța să înțelegem justificările lui teoretice. Noi cei care am trăit în țările din Est știm la ce presiune morală era supus zilnic fiecare cetățean până și în acțiunile lui cele mai inocente. Represiunea fizică era însoțită de o represiune în masă a gândirii. Stalin a creat realmente un „om nou”, care i-a supraviețuit. Era misiunea filosofului să denunțe acea *forma mentis* creată de stalinism, și era în special misiunea unui filosof care, în ciuda inteligenței, a erudiției și a credinței sale sincere în cauza socialismului, nu a reușit el însuși să scape cu desăvârșire neatins de această formidabilă forță de perversiune a gândirii marxiste și a gândirii pur și simplu.

Pe de altă parte, nu se poate să nu-i recunoaștem lui Lukács o luciditate premonitoare în ceea ce privește socialismul „real”. În lucrarea *Socialism și democratizare*, redactată în lunile de după înăbușirea „Primăverii de la Praga”, el denunța caracterul artificial și irealismul constitutiv al societăților din Est. Disfuncțiile, absurditățile planificării autoritare, distorsiunile între diferite sectoare ale vieții sociale, apatia și pasivitatea la care erau reduse cele mai largi pături ale populației, manipularea opiniei publice – nimic nu este trecut sub tăcere. Și în același spirit, în domeniul criticii literare, Lukács consacră două studii

lui Soljenițin, primul în 1964, cel de-al doilea în 1969; ele vor fi reunite în 1970 într-un mic volum. Astfel, el este primul critic literar contemporan care subliniază valoarea istorică și universală a respingerii stalinismului sub forma literară dată de marele scriitor.

Zidul Berlinului n-a acoperit sub dărâmăturile lui opera lui Lukács. Vasta întreprindere de reînnoire a marxismului, în mare parte pe baza unei experiențe sociale și politice care se reclamează de la autorul *Capitalului*, această operă, incontestabil marcată de convulsiile mișcării comuniste, este o construcție prea solidă pentru a putea fi expediată cu formule polemice și cu judecăți grăbite, fie că împărtășești sau nu concluziile ei filosofice.

Ultima mare lucrare a lui Georg Lukács, *Ontologia existenței sociale*, este inspirată de convingerea că o regenerare a practicii socialiste implică inevitabil ruptura cu marxismul încremenit în dogme, care a caționat prin „economismul” lui atât oportunismul social-democrației, înaintea Primului Război Mondial, cât și, pe un alt plan, stalinismul. El propune ca politica, dreptul, moralitatea, etica să-și recapete locul ce le revine în topografia societății, și demonstrează că densitatea și complexitatea țesutului social exclud orice codificare operată pe baza unor norme abstracte. Gigantică întreprindere istorică de reglementare autoritară a vieții sociale, stalinismul nu este o încarnare a marxismului, ci o pervertire teoretică și practică a lui.

Proiectând să-și încoroneze reflecția asupra societății printr-o *Etică*, rămasă din nefericire sub formă de fișe pregătitoare, Lukács revenea cu insistență asupra stalinismului ca tentativă de abolire prin forță a criteriilor morale și etice, supunând viața socială unei codificări juridice impuse de sus. El amintea în acest context viziunea premonitoare a lui Hegel. Criticând caracterul abstract al moralei kantiene, autorul *Fenomenologiei spiritului* atrăgea atenția asupra imposibilității de a deduce acțiunea morală plecând de la criterii pur logice.⁵¹ Lukács se sprijinea pe faimoasa demonstrație hegeliană pentru a reacționa împotriva oricărei tentative de omogeneizare artificială și de sacrificare a concretului socio-istoric pe altarul unor scheme fabricate de înțelegerea abstractă.⁵²

Ontologia vieții sociale, în viziunea lui Lukács, se traduce în *politicis* printr-un amestec de inflexibilitate și de suplețe; dacă mersul greoi al istoriei, contradicțiile și meandrele ei cer o mare flexibilitate în elaborarea tacticii și strategiei politice pentru a putea lua în considerare multiplicitatea mediilor, orizontul permanent al acțiunii nu poate fi altul decât libera autodeterminare a indivizilor, *telos* ultim al vieții sociale.

În conceptul de *Gattungsmäßigkeit für sich* (genericitate umană pentru-sine), Lukács face să convergă toate aceste aspirații spre deplina autonomie

a individului și spre înflorirea personalității, având totodată grijă să sublinieze că nimic nu se poate face fără a ține seama de *Gattungsmäßigkeit an sich* (genericitate umană în-sine), deci de starea actuală a condiției umane. Realizarea acestui echilibru dificil între heteronomia și autonomia subiectului a rămas până la sfârșit preocuparea și ideea centrală a filosofiei sale. Un antiutopism funciar nu-l împiedica să creadă în emanciparea genului uman.

¹ Vezi Ernst Bloch, *Briefe*, vol. II, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 614-615.

² Vezi Walter Janka, *Schwierigkeiten mit Wahrheit*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1989, *Der Prozeß gegen Walter Janka und andere. Eine Dokumentation*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1990, și Walter Janka, *Spuren eines Lebens*, Berlin, Rowohlt, 1991.

³ Iată și concluzia rechizitoriului pronunțat de procuror, de fapt un text de cincisprezece pagini, pregătit din timp, îndreptat împotriva lui Lukács: „Und diesen Verräter Lukács, der schon immer ein verkappter Agent des Imperialismus in den Reihen der internationalen Arbeiterbewegung war, wollte der hier auf der Anklagebank sitzende Verräter und Feind des Ersten Deutschen Arbeiter- und Bauernstaates namens Janka, der sich wie Lukács als Kommunist tarnte nach Berlin haben und zum geistigen Inspirator der Konterrevolution in den DDR machen.” (Iar numitul Janka, aflat aici pe banca acuzaților, trădător și dușman al primului stat german al muncitorilor și țăranilor – care s-a deghizat, la fel ca Lukács, în comunist –, a vrut să-l aducă pe Lukács, acest trădător care a fost întotdeauna un agent infiltrat al imperialismului în rândurile mișcării muncitorești internaționale, la Berlin și să-l facă inspiratorul spiritual al contrarevoluției în RDG.) Citat după Walter Janka, *Schwierigkeiten mit Wahrheit*, p. 36-37; *Spuren eines Leben*, p. 270. Anna Seghers, care avusese ideea de a-l scoate pe prietenul ei Lukács din Ungaria și i-a îndemnat pe Becher și Janka s-o pună în aplicare, se afla în sală, în rândurile publicului, și a ascultat cu ochii plecați și fără nicio urmă de protest citirea rechizitoriului.

⁴ Vezi Walter Janka, *Spuren eines Lebens*, p. 271.

⁵ Dar el consacră și o analiză specială acestui aspect important din biografia sa politică și intelectuală într-un text intitulat „Sozialismus als Phase radikaler, kritischer Reformen”, o postfață datată 20 noiembrie 1969 la culegerea *Marxismus und Stalinismus. Politische Aufsätze (Ausgewählte Schriften)*, vol. IV), Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1970, p. 235-240.

⁶ Vezi Andras Gedő, „Zu einigen theoretischen Problemen des ideologischen Klassenkampfes der Gegenwart” și Hans Koch, „Theorie und Politik bei Georg Lukács”, ambele în culegerea *Georg Lukács und der Revisionismus*, Berlin, Aufbau, 1960, p. 32-36, respectiv p. 135.

⁷ Acesta este, de pildă, sensul articolului consacrat în 1966 de Isaac Deutscher studiilor lui Lukács despre Thomas Mann; vezi Isaac Deutscher, „Lukács critique de Thomas Mann”, *Les Temps modernes*, iunie 1966.

⁸ Georg Lukács, scrisoare din 27 aprilie 1961 către Frank Benseler; scrisoare inedită, consultată de noi la Arhivele Lukács din Budapesta.

⁹ Georg Lukács, scrisoare din 7 decembrie 1963 către Frank Benseler; scrisoare inedită, consultată de noi la Arhivele Lukács din Budapesta.

¹⁰ Vezi Alain Brossat, „Brecht et Lukács, staliens en situation”, *L'Homme et la société*, nr. 87, 1988, p. 100.

¹¹ Harold Rosenberg, „Georg Lukács et la troisième dimension”, *Les Temps modernes*, noiembrie 1964, p. 918.

¹² Vezi capitolul intitulat „Victoria lui Stalin asupra rivalilor săi” din Georg Lukács, *Socialisme et démocratisation*, Paris, Messidor & Éditions sociales, 1989, p. 69-80.

¹³ Vezi Georges Labica, *Le marxisme-léninisme*, Paris, Éditions Bruno Huisman, 1984, p. 70 și 72.

¹⁴ Vezi prefața scrisă de Lukács în 1967 pentru reeditarea cărții sale *Istorie și conștiință de clasă*, în Georg Lukács, *Werke*,

vol. 2, Neuwied & Berlin, Luchterhand, 1968, p. 23 [Pentru ediția în limba română, vezi Georg Lukács, *Istorie și conștiință de clasă. Studii despre dialectica marxistă*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, studiu introductiv de Gabriel Chindea, cronologie de N. Tertulian, Cluj-Napoca, Tact, 2014, p. 316 (N. red.)]; vezi și Georg Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, vol. II, în *Werke*, vol. 14, Darmstadt & Neuwied, Luchterhand, 1986, p. 566.

¹⁵ Vezi Georg Lukács, „Franz Mehring (1846-1919)”, în *Werke*, vol. 10, Neuwied & Berlin, Luchterhand, 1969, p. 350.

¹⁶ Vezi Georg Lukács, *Prolegomena zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, în *Werke*, vol. 13, Darmstadt & Neuwied, Luchterhand, 1984, p. 276-277.

¹⁷ Vezi, de exemplu, Georg Lukács, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, vol. II, p. 322.

¹⁸ *Ibid.*, p. 499.

¹⁹ Vezi Georg Lukács, *Der junge Hegel*, în *Werke*, vol. 8, Neuwied & Berlin, Luchterhand, 1967, p. 626-678.

²⁰ Georg Lukács, „Nachwort”, în *Werke*, vol. 4, Neuwied & Berlin, Luchterhand, 1971, p. 677.

²¹ Vezi, de exemplu, articolele lui Hans Koch, purtător de cuvânt al lui Walter Ulbricht în domeniul culturii, în *Georg Lukács und der Revisionismus*, p. 92 și 98-100.

²² Vezi David Pike, *Lukács und Brecht*, Tübingen, Max Niemeyer, 1986, p. 72.

²³ Vezi Arpad Kadarkay, *Georg Lukács. Life, Thought and Politics*, Cambridge, Mass., & Oxford, Basil Blackwell, 1991, p. 313. Pentru analizele lukácsiene cu privire la opera lui Shakespeare, vezi Georg Lukács, *Der historische Roman*, în *Werke*, vol. 6, Neuwied & Berlin, Luchterhand, 1965, p. 184-188, precum și Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, vol. I, în *Werke*, vol. 11, Neuwied & Berlin, Luchterhand, 1963, p. 727, și Georg Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, vol. II, în *Werke*, vol. 12, Neuwied & Berlin, Luchterhand, 1963, p. 563. Continuitatea dintre analizele din *Romanul istoric* și cele din *Estetică* este evidentă. Comparând operele de maturitate ale lui Shakespeare cu producțiile obișnuite ale teatrului elisabetan, Lukács arată atât înrădăcinarea lor în conflictele socio-istorice ale epocii, cât și „transcendența” lor, înălțarea lor la universalitate umană.

²⁴ Arpad Kadarkay, *Georg Lukács*, p. 327-328.

²⁵ Vezi Georg Lukács, „Franz Mehring (1846-1919)”, p. 351.

²⁶ Vezi Georg Lukács, *Wie ist faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?*, Budapesta, Akademiai Kiado, 1982, p. 224-226, și Georg Lukács, *Werke*, vol. 4, p. 263. Lukács citează *Manuscrisele economico-filosofice* și în studiul său din 1934, „Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer”; vezi Georg Lukács, *Werke*, vol. 10, p. 249.

²⁷ Arpad Kadarkay, *Georg Lukács*, p. 465.

²⁸ Vezi Georg Lukács, *Wie ist faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?*, p. 160.

²⁹ *Ibid.*, p. 39.

³⁰ Vezi David Pike, *Lukács und Brecht*, p. 86.

³¹ „Întreaga cultură filosofică germană, cu excepția marxismului, este negată în bloc ca o colecție de expediente care au pregătit venirea la putere a lui Hitler în 1933. Într-un fel sau altul, toți au netezit calea naziștilor” (Leszek Kołakowski, *Die Hauptströmungen des Marxismus*, vol. 3, München, Piper, 1979, p. 311).

³² Georg Lukács, *Wie ist faschistische Philosophie in Deutschland entstanden?*, p. 194.

³³ *Ibid.*, p. 238.

³⁴ Leszek Kołakowski, *Die Hauptströmungen des Marxismus*, vol. 3, p. 311

³⁵ Kadarkay se mulțumește cu formule de tipul: „Cartea e un document istoric asupra rătăcirilor intelectuale din epoca stalinistă”, „un manifest stupid, stalinist” (Arpad Kadarkay, *Georg Lukács*, p. 421).

³⁶ Ne-am expus pe larg punctul de vedere asupra acestei cărți în textul „La Destruction de la raison» trente ans après”, publicat în *Réification et utopie. Ernst Bloch & Georg Lukács, un siècle après. Actes du colloque. Goethe Institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 162-181.

³⁷ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 172.

³⁸ Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, ediția a III-a, Berlin & Weimar, Aufbau, 1984, p. 397.

³⁹ Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, ediția a III-a, München & Leipzig, Duncker & Humblot, 1920, p. 8; Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, p. 399.

⁴⁰ Mulțumindu-i la 10 octombrie 1955 pentru trimiterea romanului, Lukács îi amintea corespondentei sale de „conversațiile interesante” pe care le avusese cu ea și cu Sartre la Helsinki. Nouă ani mai târziu, pe 22 septembrie 1964, Lukács îi scria lui Sartre pentru a-i mulțumi în legătură cu publicarea în *Les Temps modernes* a unuia din eseurile sale, și îi propunea cu această ocazie un text despre Soljenițin, întrucât aprecia susținerea pe care revista i-o acorda scriitorului rus. Căpșii ale acestor scrisori se găsesc la Arhivele Lukács de la Budapesta.

⁴¹ Jean-Paul Sartre, „Le réformisme et les fétiches”, în *Situations*, vol. VII, Paris, Gallimard, 1965, p. 111-112.

⁴² Cea pe care a ținut-o în iunie 1956 la Budapesta, „Lupta dintre progres și reacțiune în cultura contemporană”, a fost reprodusă în numărul din septembrie al revistei *Aufbau*.

⁴³ Georg Lukács, *Pensée vécue – Mémoires parlés*, Paris, L'Arche, 1986, p. 160-161 și 174-175.

⁴⁴ Vezi Bernie Taft, „Testament of Georg Lukács”, *Australian Left Review*, septembrie 1971 [Pentru ediția în limba română, vezi Bernie Taft, „Testamentul lui Georg Lukács”, traducere de Alex Cistelean, *Vatra*, nr. 1-2, 2017, <https://revistavatra.org/2017/03/03/bernie-taft-testamentul-lui-georg-lukacs/> (N. red.)].

⁴⁵ Vezi Detlev Claussen, „Blick zurück auf Lenin”, introducere la volumul *Georg Lukács, die Oktoberrevolution und Perestroika*, Frankfurt am Main, Luchterhand, 1990, p. 30-33.

⁴⁶ Vezi Georg Lukács, *Marxismus und Stalinismus*, p. 163 și 236, și Georg Lukács, *Pensée vécue – Mémoires parlés*, p. 148-152.

⁴⁷ Lukács avea să evoce de mai multe ori, în acest context, atitudinea lui Chamberlain și a lui Daladier la München, pentru a-și justifica a posteriori diagnosticul din 1936-1937.

⁴⁸ Georg Lukács, *Pensée vécue – Mémoires parlés*, p. 148.

⁴⁹ Vezi *Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1991, p. 184-197.

Victor Serge, care l-a întâlnit pe Lukács la Moscova în anii '30, scria în ale sale *Memorii ale unui revoluționar* că filosoful i-a lăsat impresia unuia care „trăia cu curaj în frică”.

⁵⁰ Violenta acestui text nu poate fi înțeleasă independent de contextul epocii. Maccartysmul intelectual dezlanțuit în Statele Unite, radicalizarea anticomunistă a unei anumite elite a inteligenței europene, de la Camus la Mauriac și de la Jaspers la Denis de Rougemont, l-au făcut pe Lukács să-și radicalizeze în mod simetric poziția. Deosebit de sensibil la identificarea sumară a realităților lumii sovietice și a practicilor staliniste cu „totalitarismul marxist”, așadar la încercarea de a pune sub acuzare, prin intermediul stalinismului, gândirea comunistă în general, el reacționa încolonându-se fără rezerve sub stindardul taberei sale, așa cum o arată criticile și atacurile sale pe toate fronturile împotriva ideologilor lumii occidentale, de la James Burnham și Arthur Koestler la Raymond Aron, și de la Malraux la Silone. Simplificările și excesele de limbaj ale acestei postfețe, datată ianuarie 1953, dau bine seama de climatul de război rece din epocă. Dintre toți intelectualii occidentali, doar autori precum Karl Barth sau Jean-Paul Sartre îi inspirau simpatie. Răspunsul lui Sartre la Camus în polemica pe marginea *Omului revoltat* avea pentru Lukács o valoare exemplară.

⁵¹ Vezi exemplul kantian al *depozitului*, analizat în esul lui Hegel despre dreptul natural.

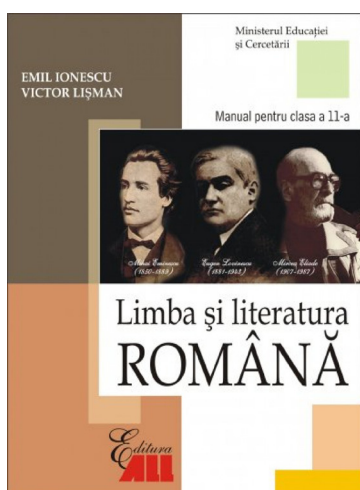
⁵² Vezi Georg Lukács, *Prolegomena zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, p. 309. Stalinismul era direct vizat, printr-o utilizare *sui generis* a criticii dialecticianului Hegel împotriva dogmatismului kantian.

Starea literaturii române contemporane în școală

Într-un articol incitant din „Dilema veche” de acum 10 ani („Un zmeuriș fără poteci”, nr. 383, 16-22 iunie 2011), Sanda Cordoș compara programele școlare din ultimul secol din unghiul deschiderii lor față de fenomene contemporane, ajungând la concluzia că „programa actuală este cea mai conservatoare, neîndrăznind să aducă în uzul elevilor literatura actuală”. Revista „Vatra” readuce pe tapet această problemă, recurentă în spațiul public și în mediile de specialitate, invitând la o reflecție sistematică și ceva mai concretă cu privire la prezența literaturii din ultimele decenii în școli. Am încercat să invităm specialiști din toate generațiile care cunosc curricula școlară, dar sunt familiarizați, în același timp, cu fenomenul literaturii contemporane. Dosarul se încheie cu o serie de abordări proaspete ale literaturii contemporane propuse de tineri exegeți.

Micul chestionar adresat de revista „Vatra” a vizat următoarele întrebări sau dileme: Se mai poate vorbi de aceeași reticență a programelor/manualelor școlare față de literatura contemporană sau lucrurile s-au mai îndreptat în ultimul deceniu? Dacă da, în ce zone tematice, de problematizări sau de gen literar credeți că s-au făcut progrese? Dacă nu, care credeți că e explicația cea mai plauzibilă pentru rezistența programelor/manualelor față de fenomene literare contemporane? Ce direcții sau autori de azi credeți că ar trebui să se regăsească în studiul literaturii în școală și (eventual) de la ce nivel? Există zone/autori importanți ai literaturii contemporane incompatibili cu mediul formativ preuniversitar?

Alex GOLDIȘ, Horia CORCHEȘ



1. ANCHETĂ

Olga ȘTEFAN

Literatura actuală în școli: exotism & prudență

Sunt în vogă lecțiile interactive: profesor dialogând cu un autor contemporan. Mi-ar plăcea să fiu doar o scriitoare invitată, care, în calitate de oaspete / profesor itinerant, le aduce elevilor cu care interacționează volumele 2000iste și post-2000iste pe care le RESPECTĂ, care au format-o și o formează, semnate de Ruxandra Novac, Diana Geacă, Ștefan Manasia, Dan Coman, Rita Chirlian, Claudiu Komartin, Vlad Moldovan, Alex Văsieș, Radu Nițescu, Gabi Eftimie, Cosmina Moroșan, Teodora Coman etc. etc., însă ocup poziția ingrătă de poetă camuflată în profesoară într-o școală de stat din cel mai performant județ al țării. Cu cele mai mari note la examenele standardizate,

elevii județului meu sunt pregătiți să satisfacă rigorile unor bareme care nu lasă loc strălucirii prin creativitate (o facultate prin natura ei necompetitivă). Trecută prin malaxorul strict necesarului „didactic”, literatura actuală eșuează într-un inercial „merge orice”.

Sunt de acord cu ideea că, printr-o persistentă utilizare inadecvată în programele școlare și în jargonul critic afiliat conținuturilor acestora, sintagma de „literatură contemporană” s-a fanat. „Literatura contemporană” din programa de liceu grupează sub umbrela ei autori, opere și stiluri care ocupă deja o perioadă prea extinsă și care sunt atât de diverse, încât, în mod inevitabil, rigoarea clasificărilor se cere abandonată. Funcționăm în virtutea unei logici disjunctive: ori, ori. Fie abandonăm discuția, întrucât nu dispunem de „cadrul” necesar pentru a o face relevantă, fie ne lansăm cu pasiune într-un demers cronofag și năucitor, pentru că literatura actuală este provocatoare, atât prin varietate, cât și prin abundență, iar aspectul ei de „hățiș” (cum bine scrie Sanda Cordoș în articolul-pretext al anchetei, *Un zmeuriș fără poteci*) face ca

toate cărările care duc spre un adevăr formal exprimat al domeniului dat să se bifurce ori chiar să se piardă.

Sunt intimidată de echivalența stabilită între *Aprinderea stelei Absint* a lui Cărtărescu și *Cîntec eXcesiv I* al lui Dan Sociu, când literaturii de după 1980 i se spune „studiu de caz”, iar programa de clasa a XII-a îmi recomandă, pentru ilustrarea sa, „trimiteri la texte literare de poezie, proză sau dramaturgie aparținând unor scriitori din generațiile '80, '90, 2000”. În mod paradoxal, așa cum enunțam încă din primul paragraf, tocmai libertatea de a discuta „oricum” și „orice” din literatura acestor ani face ca *punctul terminus* spre care converge, de fapt, fenomenul literar, preponderent discutat în liceu dintr-o perspectivă diacronică, să-și piardă relevanță, iar conținuturile numitului studiu de caz să fie, nesuținute de canonul examenelor standard, ușor de concediat.

„Precauția” este cuvântul-cheie și ghidul profesorului care se aventurează pe teritoriul *virgin* al literaturii române recente și foarte recente. Poziția profesorului de literatură în legătură cu titlurile noi care circulă sălbatic pe liste oficiale și în propuneri de canoane/topuri mai mult sau mai puțin ortodoxe trebuie să fie, mai ales, precaută. Autoritatea critică, succesul „de piață”, consolidate de recompensarea autorilor cu premii a căror credibilitate este, știm, oscilantă, dacă nu cumva compromisă de scandalurile imposturii ori ale părtinirii, se întâlnesc cu intuiția informată de egoismul gustului personal. Sunt texte (izolate) sau opere (integrale) pe care mi-ar plăcea să le impun, întrucât le consider valoroase și ofertante, și texte despre care cred că ar fi doar corect să devină repere, chiar dacă nu le așez atât de sus într-o ierarhie personală. Și totuși, profesorul care e „la zi” cu lecturile din literatura extrem-actuală e el însuși o pasăre rară, de la care se așteaptă miracolul umplerii acelor goluri de sens pe care o programă laxă le creează printr-o permisivitate citită ca ignoranță. El cade în capcana de a alege, cel mai adesea, să epateze cu un potpuriu de nume și titluri înșirate aleatoriu ori citite haotic, impulsiv.

Gheorghe Cîrstian e unul dintre profesorii-model în ceea ce privește abilitatea de a le „inocula” elevilor virusul pasiunii pentru literatura actuală, pentru poezie, cu precădere. Îl întrebam într-un interviu (publicat pe platforma Poetic Stand) după ce se ghidează în acest demers. El vorbește acolo despre libertatea unei metode care exclude limitările programei și înlocuiește rigiditatea sterilă a planificărilor cu dialogul: le duci cărți noi, le citești, pleci. Însă, adăuga, rețeta e inutilă în absența circumstanțelor favorabile date de o disponibilitate reală, unanimă, pentru acest tip de dialog viu, la fel ca literatura pe care școala o așază între paranteze, fiind încă insuficient validată.

Sanda Cordoș vorbește în articolul mai înainte citat despre conținuturile ignorate ori tratate expeditiv de succesivele reforme ale învățământului. Aș merge

chiar mai departe, referindu-mă la componenta valorilor și atitudinilor pe care le formează orele de literatură. „Stimularea gândirii autonome, reflexive și critice în raport cu diversele mesaje receptate” este înlocuită, în practică, de conformism și rigiditate. Subversivitatea care caracterizează literatura actuală nu își are locul în setul așteptărilor pe care beneficiarii actului educațional le au de la ceea ce e (din ce în ce mai vulgar) desemnat prin „ce se învață la școală”. M-am confruntat cu dilema de a exclude anumite texte contemporane din debaterile de text la prima vedere din cauză că acestea conțineau, tangențial, termeni argotici, atitudini (prea) explicate ori problematice stigmatizate, dacă nu chiar supuse oprobiului „viral” al opiniei publice (consumul de substanțe interzise, relațiile LGBT, violența domestică, lumea periferică, revolta feministă, revolta socială, chestionarea autorității bisericii, corupția). Abundente în literatura care face cu adevărat salturi calitativ și care schimbă oportun paradigma actuală, aceste teme interzise fac inaccesibile și inaccesibile îndeajuns de multe cărți valoroase, iar a opta doar pentru texte „curate”, pentru a demonstra că „se scrie și astăzi” mi se pare, pe termen lung, perdant. Aceste produse literare „cuminți” vin în prelungirea unei tradiții asimilate, sunt confortabile, nu produc șocuri culturale, mistifică esența literaturii bune de la noi. Un exemplu revoltător în acest sens este romanul *Noapte bună, copii* de Radu Pavel Gheo. Exemplar din toate punctele de vedere pentru formele prozei de după 2000, acesta păcătuiește prin trama destinului tragic al Cristinei, eșuând într-un L.A. înșelător și periculos ca actriță de filme pentru adulți. Această vulnerabilitate nu scapă vigilenței părintelui (prea) îngrijorat de influența nefastă pe care lumea reală o are asupra copilului său adolescent și se poate solda cu penibile sancțiuni împotriva profesorului care l-ar sugera ca lectură, Doamne ferește, obligatorie. Poezia anilor 2000, în care limbajul liber e concurat de imagini șocante, uneori chiar mai controversabile decât cuvintele necenzurate, e în egală măsură nevralgică. Scenele erotice sau erotismul pur discursiv sunt percepute ca încălcări flagrante ale pudorii, anulate de comentarii derizorii, de reacții exagerate și chiar de... reclamații. Atunci când „scandalul” lipsește, tranzitivitatea limbajului poetic e, pe de o parte, tradusă prin lipsă a meșteșugului și expeditată printr-un comod „așa pot scrie și eu”. Pe de altă parte, în fața insolitului formelor poeziei extrem-contemporane, adolescenții au o reacție de respingere iritată: se simt *divulgați*. Tipărită într-o carte de poezie, imaginea unui mesaj pe Facebook, Whatsapp sau Instagram atacă din interior ideea că literatura trebuie să rămână un mediu străin, căruia, din reflex, i se opun: ea amenință să devină accesibilă, asimilând un limbaj „al lor” și, poate, contaminându-l chiar cu valorile conservatoare împotriva cărora se răzvrătesc.

Invitându-i pe mai mulți elevi care sunt ei înșiși autori promițători de poezie să participe la un dosar tematic dedicat liceenilor poeți, le-am cerut și să răspundă unui scurt interviu legat de sensul orelor de literatură odată cu descoperirea propriei propensiuni către acest domeniu. Cititori entuziaști, devotați / veritabili *aficionados* ai literaturii actuale, mulți dintre ei asumă o poziție nescontat de conformistă legat de ceea ce „rămâne” din canonul școlar: recunoscând că prezentul este prost sau deloc reprezentat de oferta școlară, că se predă „teorie despre teorie” și că perspectivele feminine/feministe lipsesc, aleg o abordare echilibrată, care nu provoacă și nu dărâmă. „Cum oamenii separă munca de viața de acasă, am separat și eu literatura școlară de biblioteca mea”, spunea, de pildă, Maria Miruna Solomon.

În concluzie, faptul că literatura contemporană e tratată prin dihotomia „prezență în/ absență din canonul școlar” otrăvește demersul natural de a o aduce acolo unde îi e locul: în prelungirea unei istorii tulburi/tulburătoare, dar, din fericire, consistente și pasionante. Mai mult chiar, responsabilitatea de a alege texte bune, suprapuse dezideratului de a alege texte „curate”, „inatacabile” face ca popularizarea literaturii noastre noi să rămână, în școli, o practică la limita curajului și a exoticului. Mi-ar plăcea ca înțelegerea formării unui gust autonom pentru literatura autentică să primeze în fața artificilor care țin de metodă, abilitate și performanță, de, până la urmă, conformism camuflând impostura.

Luminița MEDEȘAN

„Dacă intrați în manuale nu vă mai citește nimeni”

Aș dori să încep prin a chestiona câteva sintagme sau mai bine zis câteva concepte folosite atât în citatul din articolul Sandei Cordoș, cât și în comentariul redacțional, respectiv în suita de întrebări. E vorba despre „literatura actuală”, „literatura din ultimele decenii”, „literatura contemporană”, „direcții sau autori de azi”. În acest context, pe baza articolului de acum 10 ani, literatura actuală nu mai e cea de acum un deceniu, de atunci au apărut direcții și autori noi, cei din jurul anului 2010 s-au „învechit” deja. Încerc să unific acest lanț sinonimic și constat că, în virtutea terminologiei consacrate de istoria literară, este încă valabilă o periodizare unde literatura contemporană nu se referă la producția literară foarte recentă, la zi, cum se spune. Deduc, deci, că la acest segment al producției literare se referea Sanda Cordoș, un peisaj în continuă mișcare, aproape imposibil de cuprins în istoriile literare. Și cu atât mai puțin în programele școlare de limba și literatura română.

Voi explica de ce.

Programele școlare sunt documente reglatoare oficiale, care țin de politici publice adoptate de ministerul de resort (al educației, sau al învățământului etc.), care se elaborează periodic, nu prea des, deoarece au efecte pe cicluri lungi de școlaritate, știut fiind că învățământul are o inerție inerentă în funcționare și în măsurarea eficienței acestei funcționări. Și are nevoie de o stabilitate, de o continuitate.

Vorbind despre română, în spațiul public (aici includ jurnalismul de toate felurile, majoritatea părinților elevilor, familiile acestora, rețelele sociale, societatea în general) se face o confuzie deloc intenționată, dar derutantă și care denaturează lucrurile, și anume între programele școlare și manuale. Programele sunt rezultatul unor modele curriculare prin care se stabilește ce, de ce, cum și cât se învață la o materie școlară. Manualele pun în practică programele, le dau viață. Dar ele nu sunt nici pe departe atât de vizibile ca manualele care sunt prezente pe bănci în clase, pe birouri și pe mese de lucru acasă, în ghiozdane... Dar manualele reprezintă viziunea unui grup de autori, de obicei profesori din sistem, care traduc programele școlare în material de studiu pentru elevi.

Programele de liceu, încă în uz, au peste 20 de ani. Primele manuale apărute pe baza lor sunt din 1999. În 2004 s-a operat o revizuire a lor determinată de scindarea liceului în două cicluri. Asta a însemnat o altă structurare a conținuturilor, dar modelul curricular a rămas același: cel comunicativ – funcțional, dominant, dar și cel estetic, cultural.

De peste 20 de ani, programele de română nu mai sunt analitice, nu mai enumeră autorii care trebuie studiați. Astfel, la liceu există o listă de autori obligatoriu de parcurs, numiți „canonici”, 17 la număr. E vorba de nucleul dur al canonului literar academic, pentru că nu cred că cineva își poate imagina să nu se învețe la liceu Creangă și Eminescu, Caragiale și Slavici, Sadoveanu și Rebreanu, Camil Petrescu și G. Călinescu, Arghezi, Blaga, Bacovia, Barbu, Marin Preda, Nichita Stănescu și Marin Sorescu... Ei nu trebuie tratați monografic, așa cum se întâmpla până în 1998, ci studiați pe tot parcursul liceului cu cel puțin un text. În plus, există o lungă tradiție care impune ca acești autori să fie studiați. Pentru că este notoriu că în școală se studiază valorile consacrate ale literaturii. Iar societatea are rezerve mari în privința inovațiilor prea brutale în materie de școală.

În rest, fără precedent în istoria școlii românești, profesorii și autorii de manuale au libertatea de a propune **orice text, al oricărui autor**, dacă acesta corespunde criteriilor de selecție (accesibilitate, atractivitate, valoare, varietate) și contribuie la atingerea competențelor prevăzute de programă. De altfel, manualele, în majoritatea lor, cuprind mulți autori „contemporani”, nu chiar recent, pentru că nici nu se poate, dar mulți optzeciști, mai ales. Și mai ales la clasa a IX-a, unde studiul este organizat de criteriul tematic. Atunci, în 1999, s-a spart canonul,

căci ancheta aceasta despre canon este. Chiar termenul de canon se folosește tot de atunci. Probabil și pentru că tot în 1999 a apărut traducerea românească a cărții lui Harold Bloom, *Canonul occidental*. Scriitorii clasici nu mai au monopolul în studiul literaturii în școală.

Dar, în clasele următoare, numărul „canonicilor” se înmulțește fiindcă în clasa a X-a criteriul organizării materiei este cel tipologic (genuri și specii), pentru ca în clasele finale (a XI-a și a XII-a) criteriul să fie cel cronologic. Libertatea de a alege se restrânge, dar nu lipsește. *Sugestiile metodologice* și *Recomandările privind conținuturile învățării* (capitole ale programelor școlare) cuprind liste de autori și de texte dintre cele mai variate, toate încheindu-se cu *etc.* sau *ș.a.*, adică lăsând libertate profesorilor).

Din punctul meu de vedere, problema revizuirii canonului didactic e falsă. El e deschis. La propriu. Dar această deschidere nu poate fi fructificată din pricina bacalaureatului care solicită la subiectul al III-lea al probei scrise, practic, numai autorii canonici. Chiar dacă programa de bacalaureat e alimentată de trei surse: lista celor 17, specii obligatorii, epoci și ideologii literare, canonicii pot acoperi, practic, tot, cu firave excepții. Doar subiectele I și al II-lea propun texte la prima vedere, care chiar urmăresc să evite textele prea cunoscute. Având în vedere importanța foarte mare a acestui examen cu dublu rol în viața elevilor (de ieșire din sistem și de accedea la nivelul următor) profesorii, constrânși de comanda socială, de multe ori ignoră programa școlară, mult mai bogată și își reduc activitatea la programa de bacalaureat. E și mai comod...

Dacă această anchetă vizează atacul asupra citadelei inexpugnabile pe care o reprezintă canonul școlar actual și dacă a fost inițiată din dorința, legitimă, poate, de a face o breșă în lista scurtă de autori pentru liceu, voi cita dintr-un text al lui Mircea Cărtărescu, publicat acum aproape 20 de ani (2003) într-un volum de publicistică apărut la Humanitas *Pururi tânăr; înfășurat în pixeli*, text care îi poate pune pe gânduri pe cei grăbiți întru canonizare. În *Puștii nu mai citesc. Dar noi mai citim?*, autorul citează: „Domnu’ Cărtărescu, ascultați-mă pe mine, mai bune erau manualele alea cu Eugen Barbu, D. R. Popescu și Fănuș Neagu”, îmi spunea deunăzi un profesor de română de la un liceu bucureștean unde am fost invitat. „Fiindcă dacă ești într-un manual, poți fi sigur că nu te mai citește nimeni. Ce să cauți dumneavoastră, optzeciști, în manuale? Cum să analizezi în fața copiilor o poezie de Iaru fără s-o omori definitiv? Dacă-ai fi în locul dumneavoastră, m-aș ruga de ministra învățământului să-și termine mai repede restaurația începută, să vă dea afară pe toți din cărțile de școală. Ba chiar să vă interzică de tot! Să vedeți atunci ce v-ar mai citi puștii pe sub bănci!”

Oricât de mare ar fi oferta de autori recenți în demersul unor profesori, rezultatul nu poate fi decât stimularea plăcerii de a citi (pentru puțini) și plictisirea

majorității care vine la liceu pentru bac, nu pentru pierdere de vreme (mulți, inclusiv familiile lor). E eșecul celor 30 de ani de schimbări fără reforme și de discreditare a școlii de către decidenții politici. Se subminează motivația intrinsecă a învățării, curiozitatea, uimirea față de descoperire. Se învață, cu alte cuvinte, pentru examene, nu pentru viață. Dar dacă s-ar face revizuirea canonului în sensul pătrunderii contemporanilor pe lista scurtă, ar trebui scoși alții. Care? Apoi, lista scurtă are handicapul exercițiilor obligatorii, ca la patinaj. Însă farmecul unei evoluții libere e altul. Autorii contemporani mai pun o problemă, chiar două. Din păcate, profesorii nu (mai) sunt așa de mari cititori ca acum câteva decade. Mulți nu sunt la curent, pur și simplu, cu ce se petrece în viața literară actuală. Nu inventez nici o iotă. Citez o replică amuțitoare dintr-o cancelarie din București, auzită în toamna lui 1999, când sosiseră în școală manualele de clasa a IX-a ale editurii Humanitas: „Și acum să-l citesc pe Nedelciu ca să-l pot preda?!?”

E nevoie de un timp, nu totdeauna același, pentru validarea autorilor. Canonul nu e numai o problemă de listă. E o negociere de multe ori îndelungată între instituțiile literaturii (universitate, reviste, critică, edituri), cu autoritatea tot mai slăbită, și public.

Apoi e o mare diferență între școlile și profesorii din urbanul mare și ce se întâmplă în comune și orașele mici. Și din punctul de vedere al elevilor și părinților lor și în privința profesorilor. Ce pot face aceștia pentru elevii lor, în sensul familiarizării tinerilor cu literatura contemporană, acolo unde nu există nici librării, nici biblioteci? Soluția împrietenirii cu literatura a elevilor prin intermediul scriitorilor epocii lor, care scriu și publică în prezentul imediat, o reprezintă activitățile informale și non-formale, mai ales cercurile/cluburile de lectură. Se fac, dar nu e o practică generalizată. Cer timp și resurse, inventivitate și pasiune, exact ceea ce presupune profesoratul. Care e o profesie vocațională. Și care, din păcate, a ajuns să se birocratizeze.

Revenind la programe și la manuale, singurele elaborate în ultimii 10 ani sunt cele de gimnaziu (2017). Programele nu indică autori, ci criterii de selecție. În primul rând, din operele scriitorilor clasici ai literaturii române. Nu se exclud alte texte dacă sprijină formarea competențelor prevăzute. Criterii: valoric, estetic, formativ și adecvare la vârsta elevilor. În mod paradoxal, criteriile alegerii textelor sunt mai conservatoare la programele de gimnaziu care în 2021 au dat prima promoție de absolvenți. Dar și aici „clasicii” au o pondere de cel mult jumătate dintre textele propuse. Foarte multe manuale folosesc texte scrise special, de autori tineri sau foarte tineri, cu scopul de a fi propuse spre studiu (Doina Ruști, Veronica D. Niculescu, Adina Popescu, Alex Moldovan...). Și, de asemenea, autorii de manuale apelează la scriitori străini, la modă, de literatură pentru copii și tineri. Sunt texte bune, unele foarte valoroase,

adecvate vârstei elevilor. Gimnaziul, care era într-un fel „demodat” față de liceu, a recuperat și s-a sincronizat cu vremurile noastre. Dar, după părerea mea, liceul nu are nevoie de o actualizare a criteriilor de alegere a textelor și a autorilor. Are nevoie de alt model curricular dominant, care să pună modelul comunicativ-funcțional pe planul al doilea, lăsând în prim-plan comprehensiunea și interpretarea textelor și diminuând analiza.

În ultimii 10 ani nu s-au mai elaborat programe de liceu. Și nici manuale. Ar fi trebuit ca în anul școlar curent (2021–2022) să fi fost gata cel puțin programa pentru clasa a IX-a. Nu este, din motive... administrative. S-a ratat, astfel, continuitatea între gimnaziu și liceu, cel puțin pentru promoția actuală.

Revenind la anchetă, „progrese” s-au făcut, în mod cert, la proză. Rezistența la fenomenele literare contemporane am explicat-o, evocând atât motivele obiective (neșezarea, în primul rând ; în treacăt fie spus, în Franța, până nu demult, nu se studiau autori în viață !) cât și pe cele subiective, atât la nivelul profesorilor, cât și la cel al elevilor și familiilor lor. Mai e o cauză care s-ar traduce în neîncrederea în adecvarea acestei literaturi la valorile formative ale studiului fenomenului literar în școală. În acest sens, nu cred că s-ar putea regăsi într-o viziune care ar revoluționa canonul (lucru imposibil și de nedorit, oricum) mizerabiliștii sau Adrian Schiop, Radu Aldulescu sau Daniel Bănuțescu și nici Cristian Fulaș. Autori interesanți, dar nu pentru școală. Și apoi, când nu se învață despre Hortensia Papadat Bengescu, M. Blecher, Mihail Sebastian, I.D. Sârbu, Sorin Titel, Radu Petrescu, autori precum Gabriela Adameșteanu, Gheorghe Crăciun, Lucian Dan Teodorovici, Filip Florian, Ioana Pârvulescu mai au de așteptat. Iar când poeți ca M. Ivănescu, Șt. Augustin Doinaș, Ileana Mălăncioiu sunt absenți, Ana Blandiana este valorificată prin creația ei pentru copii, pe cine să propui dintre cei recenți sau foarte recenți fără a-i nedreptăți pe cei numiți și mulți alții (Al. Mușina, Mariana Marin, Ion Stratan, Cristian Popescu...)?

Am intrat într-o zonă sensibilă. Deja îmi pare rău că am numit câțiva prozatori la rubrica „salonul refuzaților”. Sunt autori absolut stimabili.



Dorica BOLTAȘU

Pudoarea cititorului de manuale

De când au apărut manualele alternative la noi și autorii lor au îndrăznit să interpreteze programele școlare și să introducă autori noi, contemporani, au început scandalurile. La română și la istorie mai ales se pricepe toată lumea, nu am auzit de reproșuri făcute unui manual de chimie de exemplu, pus în discuție. Primul scandal pe care mi-l amintesc a fost cel legat de romanul lui Ovidiu Verdeș, *Muzici și faze*, din care apăruse un fragment într-o carte de limba și literatura română de clasa a IX-a. Dezbaterea publică aprinsă și absurdă de fapt se lega de două aspecte: că autorul era „necunoscut” și că fragmentul nu era moral și potrivit cu vârsta elevilor, pe care i-ar fi îndemnat la „prostii”. Scriitor și profesor universitar la Facultatea de Litere, Ovidiu Verdeș nu era „cunoscut” de publicul larg, așa cum nu sunt încă mulți alții. Teama de scriitorii în viață, eventual la început de carieră, trebuie să aibă niște rădăcini mai vechi, legate de cenzură și autocenzură, de nevoia de validare: mai bine să alegem un mort clasic despre care toată lumea zice de bine decât unul „nou” despre care nu prea putem fi siguri, nu e nici academician, nici nimic. Evident, o prejudecată din rândul celor jenante pentru un intelectual și un mod de gândi care nu a adus decât prejudicii educației, îndepărtând copiii și tinerii de literatură. Dacă tema de studiu era copilăria, era musai să faci iar *Amintirile...* lui Creangă, în loc de a trezi curiozitatea elevilor prin texte contemporane, în alt limbaj, cu altă atmosferă. Al doilea reproș, cel cu „nu se potrivește” în manual din pricina conținutului, era tot un fals argument, de parcă romanele cu violuri, crime și bătăi considerate „tradiționale” s-ar fi potrivit cu „morală”. Așa încât, mulți ani am rămas prizonierii literaturii clasice în școală. Abia de când s-au schimbat ultima dată programele pe gimnaziu au apărut și alte texte, alte nume: Ana Blandiana, Simona Popescu, Ioana Pârvulescu, Adina Popescu, Florin Bican, Mircea Cărtărescu, Matei Vișniec, Veronica D. Niculescu, Doina Ruști etc. Au apărut și fragmente din cărți dedicate segmentelor de vârstă mici scrise de autori străini și traduse la noi, chiar dacă nu ca texte principale. Este un început excelent, deși atât de târziu: alăturarea autorilor clasici români cu autorii contemporani români și cu fragmente din literatura lumii, mai veche sau mai nouă. În acest fel ar trebui să arate și manualele de liceu, când se vor publica noile programe. Chiar dacă nu este tocmai ușor fiindcă, să recunoaștem, comparabil cu alte literaturi, la noi oferta pentru categoriile de cititori de vârstă mică sau adolescenți este încă firavă, avem puțini scriitori pentru copii și tineri. Cu toate acestea, scriitoare precum Liliana Corobca, Marta Petreu, Ana Maria

Sandu, Ioana Nicolaie, Gabriela Adameșteanu, Corina Sabău, Daniela Zeca, Cristina Andrei ș.a., scriitori precum Dan Lungu, Cristian Teodorescu, T.O. Bobe, Dumitru Crudu ș.a. pot fi oricând aduși în manualele școlare. Sunt autori care scriu excelent atât despre lumea în care trăim sau pe care tocmai am depășit-o, cât și despre subtilitățile și problemele individului, de la copilărie și dragoste până la dramele sociale mai vechi sau mai noi. Poezia de asemenea este valoroasă, sunt foarte multe nume, de la Nora Iuga la Adela Greceanu, Oana Ninulescu, Elena Vlădăreanu, Olga Ștefan și Ruxandra Novac, de la Mircea Dinescu și Ion Mureșan la Octavian Soviany, Ioan S. Pop, Călin Vlasie, Liviu Ioan Stoiciu, Romulus Bucur și alții și alții.

Un alt impediment, pe lângă pudoare și prejudecăți, a ținut chiar de programele școlare, pentru care „contemporan” însemna Nichita Stănescu, deși, la clasa a XII-a, se ajungea până la postmodernism, deci la generația '80, și chiar, în anumite manuale, putem găsi și o poezie experimental-ludică de Caius Dobrescu. Restrângerea treptată a programei de bacalaureat a lăsat însă în afară tocmai dinamica literaturii de azi, pentru care profesorul nu mai avea timp, iar elevul nu mai avea răbdare. În afară de limitele programelor, editurile se zgâresc de cele mai multe ori să plătească drepturi de autori, așa încât au existat probleme până și cu reproducerea unor poezii de Arghezi.

Din altă perspectivă, disciplina noastră se numește limba și literatura română: în afară de orele de comunicare, gramatică etc., este vital să transmitem un pic din moștenirea culturală și să formăm gustul pentru lectură. E nevoie de alfabetizarea funcțională, dar este nevoie și de trăire, de emoție și de mesajul complex despre lume și despre om pe care doar o carte bună îl poate transmite. Dacă vom citi o povestire a unui autor de azi, dar apoi vom cere elevilor să scrie un eseu structurat sau să îl învețe pe de rost, nu cred că vom face un serviciu adevărat literaturii contemporane. Dar dacă vom folosi inteligent operele literare, atâtea câte pot fi cuprinse, mai vechi sau mai noi, dacă vom discuta și vom scrie liber pe marginea lor, pariul va fi câștigat. Cred că aproape tot ce se scrie astăzi poate fi folosit, integral sau fragmentar la școală, cu foarte mici rezerve, ca să nu provocăm pudoarea părinților și a bunicilor, fiindcă am auzit și păreri precum „Vaaaai, dar astea sunt poezii?! Păi ce poezii frumoase se făceau pe vremea mea!” – n-am mai întrebat dacă de Beniuc sau de Vadim Tudor. Dar, cum e libertate de expresie, putem pune și câte ceva pentru nostalgici, așa, să ne amintim cum era.

În concluzie, deschiderea a început, elevii citesc, cei care citesc, tot felul de cărți, așa că ar fi păcat să rateze cu totul literatura română contemporană, care este într-un moment foarte bun. Ar fi păcat și pentru literatură, și pentru cititorii ei, să nu se întâlnească, să rateze ca într-o poveste de dragoste din scrupule și prejudecăți legate de „gura lumii”.

Andreea COROIAN GOLDIȘ

Literatura contemporană, între utilitate, snobism și comercial

Sunt câțiva ani de când o profesoară de Limba și literatura română șoca lumea profesională prin autodenunțul de a nu preda clasicii (e drept, era vorba de gimnaziu) pentru că nu le vede utilitatea. Ne-am revoltat cu toții și, poate, prea puțini am fost deschiși la nuanțe. Între a clasifica o asemenea poziționare – a ambiției de a studia cât mai mulți scriitori extrem-contemporani – drept snobism al profesorimii tinere până la a analiza cu nuanțele pe masă utilitatea studierii acestora la clasă a fost și a rămas o prăpastie peste care, poate, acest dosar poate construi o punte.

Nu consider necesar să pledez pentru studiul clasicilor (chiar și la gimnaziu), am făcut-o cu o altă ocazie și îl percep drept un adevăr de bun simț. De la titlul care îmi poziționează intervenția între trei termeni care ar putea intriga în egală măsură – îi voi explica mai jos –, până la mărturisirile vieții de profesor debutant, contextul dezbaterii privind studiul literaturii extrem-contemporane în școală îmi oferă prilejul, în schimb, să discut nu doar utilitatea didactică a acesteia (voi arăta de ce cred că este necesară), ci să arăt și de ce consider că această discuție privind includerea ei în școală este vitală în contextul redesenării programelor școlare pentru liceu.

În primul rând, cu privirea înspre studiul literaturii la gimnaziu, literatura vie extrem-contemporană este utilă didactic. Sunt cel puțin două exigențe cu privire la alegerea textelor la gimnaziu: lumea prezentată în text să răspundă așteptărilor unor preadolescenți ai secolului XXI, să-i atragă tematic și să le fie accesibilă intelectual și să fie construită prin mijloace artistice (nativ, poetic, dramatic) într-o manieră care să-i faciliteze profesorului predarea unor concepte specifice. Ei bine, de aceea, deși ca iubitori de literatură (în înțelesul paradigmei estetice) nu ne place să o privim în termeni de utilitate, acest aspect nu cred că poate fi eradicat, mai ales la clasele mici. Dacă în ciclul primar utilitatea e adesea limitată la nivelul mesajului textelor – de ordin axiologic, deci –, în ciclul gimnazial aceasta este dublată de utilitate în ceea ce privește fixarea unor tehnici ale literarului. Or, avantajul de a putea „comanda” texte inedite unor scriitori contemporani, în așa fel încât să servească didactic predării unor tipologii textuale, de exemplu, nu este deloc de neglijat.

Trebuie spus, însă, deschis și că tipul acesta de abordare a literaturii prin intermediul textelor scriitorilor contemporani a născut cititori în școli și la clasele primare, și la cele gimnaziale. Ceea ce nu este deloc puțin lucru. E, cu siguranță, mai ușor să citești copilăria unei Olguțe unde ai pârgii la îndemână pentru o lectură

de identificare (care le este specifică și deloc greșită elevilor la vârste mici) decât să empatizezi cu o copilărie a copilului universal pe care mizează lectura clasicului Creangă, de exemplu. E necesar să înțelegem că această capacitate de a percepe un model prin abstractizare și generalizare reclamă o vârstă superioară a elevului (de la clasa a VII -a în sus, în opinia mea), iar studiul clasicilor poate fi înlocuit în linii mari cu scriitori contemporani până la această etapă intelectuală. Ar mai trebui precizat în mod deschis un aspect, întrucât titlul meu trimite la o triadă pe care aș vrea s-o explicitez până la capăt. Desigur că o componentă puternică de ordin comercial a făcut ca elevii de ciclul primar și gimnazial să fie încurajați la lecturi similare prin intermediul familiarizării lor cu scriitorii contemporani, dar ne întrebăm dacă poți priva, ca profesor, elevii de lectura unor opere de calitate doar pentru că nu „ți se pare corect” să contribui la profitul financiar al unor edituri/scriitori. E un stil de gândire pe care mă feresc să-l cataloghez, dar care explică în câteva situații reticența în alegerea unor texte contemporane.

E, mai apoi, și o chestiune de instrumentar didactic. Literatura extrem-contemporană are nevoie, cu siguranță, de concepte noi și/sau de adaptări contextuale ale conceptelor didactice cu care operează programele școlare. Prima zi în care am ajuns profesor la o clasă a 9-a a fost o experiență în sine. Să aleg texte de studiat din aceleași manuale după care mi s-a predat, știind desigur că am, prin programă, o oarecare libertate în alegerea lor, mi s-a părut o sarcină importantă în sine. Mi-am zis atunci că în funcție de alegerile mele voi fi un profesor actual sau voi repeta doar experiența de elev doar stând de cealaltă parte a catedrei. Mi-am permis, de aceea, să tratez temele literare propuse de programa la clasa a 9-a printr-o abordare culturală și transistorică, alegând texte din etape istorice diferite, cu cel puțin un text după 1900 și cel puțin unul după 1990. M-am gândit, atunci, mai mult la mesajul textului și mai puțin la formele textuale.

Procesul didactic se sprijină pe tipare construite și pe simplificări, pe exemple definitorii pentru o categorie, pe fixare prin comparații și puneri în relații. Or, literatura extrem-contemporană nu poate fi integrată eficient în studiul general al literaturii române decât prin înțelegerea și prin predarea unor rețele de sens. Că există o estetică și chiar un instrumentar liric sau narativ specific literaturii contemporane a fost deja avansat și pe alocuri clarificat prin lucrări universitare, rămâne doar ca acestea să devină accesibile și profesorilor din preuniversitar. Au început să apară cursuri universitare dedicate 2000-ismului, au fost chiar pilotate astfel de cursuri pentru profesori prin CCD-uri, există cadrul și *know-how*-ul, cu condiția ca noile programe de liceu să proiecteze coerent segmentul respectiv.

Aceste chestiuni didactice se suprapun, nu în ultimul rând, unor nevoi de integrare a literaturii extrem-contemporane într-un sistem socio-cultural mai

vast. Aici consider că poate fi marele atu al studiului ei, mai ales la liceu. Nu percep predarea literaturii în liceu în afara contextualizării. Mai mult, aceasta trebuie să îi constituie finalitatea pentru programele de liceu – pledez, așadar, pentru un model didactic larg cultural. De aceea, să excluși 20 de ani (post '89), extrem de efervescenti din punctul de vedere al experiențelor sociale, care pot să ofere răspunsuri elevilor de azi despre lumea lor, mi se pare o enormitate. Fără să intru în detalii care nu fac obiectul acestui text, rolul profesorului de literatură în liceu trebuie să fie și cel de a le arăta unor tineri aflați la vârsta chestionării lumii că a căuta răspunsuri în diferite codificări ale realității proxime nu e nu numai valid, ci chiar un comportament definitoriu pentru un individ școlarizat.

Pentru a exemplifica nevoile de contextualizare, lansez doar două dezbateri care s-au conturat în orele mele de literatură cu liceeni. Cum citim proza scurtă ca tipologie narativă în raport cu schița sau cu nuvela? Mai mult decât atât, cum punem în relație acest format narativ cu unul cinematografic (de asemenea, de predat) precum cel al scurtmetrajelor și, în general, cu specificul construcției subiectului în scene și al decupajelor cinematografice din Noul Val? Apoi, constituie personajele lui Dan Lungu niște tipologii? Fetița care rămâne acasă cu tatăl și bunicii pentru că mama lucrează în străinătate e o tipologie în înțelesul lui Rebreanu, unde elevii învață tipologia realistă, sau e mai mult decât atât? Trebuie sau nu puse în legătură portretele acestor personaje cu specificul unor profiluri de tip jurnalistic prin care documentare / emisiuni TV de tip *reality show* (vezi Acces Direct) decupează și clasifică realitatea contemporană? Teorii filosofice contemporane precum cea a francezului Luc Lang explică nevoia contemporanului de a-și extrage generalitatea nu prin extinderea trăsăturilor particulare prin generalizare (conform definiției clasice a tipologiei), ci prin învestirea cu statut de generalitate a unei mărturii particulare care este perfect validă prin autenticitatea ei, nu prin capacitatea de a încorpora o clasă întreagă. În acest context, de exemplu, privind tipologiile lui Lungu, am concluzionat că acestea sunt mai mult tipologii sociale decât literare în înțelesul lor clasic și, la granița cu portretizarea din jurnalism, am avansat teoria că acestea ar fi, de fapt, niște personaje-caz, pe care scriitorul le pune pe scenă nu doar pentru a așeza cititorului în față o micro-lume deja categorizată, ci pentru a-l invita să le studieze împreună cu el. Și dacă aplicată prozei contemporane teoria noastră deschide discuții filologice pentru care nu e locul aici, o evidențiere a ei pe teatrul contemporan (mai ales cel de tip participativ) devine de-a dreptul interesantă pentru elevi. Desigur, rămâne minusul de a nu putea vedea astfel de spectacole decât în câteva orașe din țară, dar ce bine ar fi ca prin această deschidere a teatrului spre experiențele online (din

cauza constrângerilor pandemice) să putem aborda cu adevărat genul dramatic și artele spectacolului în liceu.

Convinsă fiind că nenumărate argumente pentru studiul literaturii contemporane vor fi puse pe masă în cadrul acestui dosar, mă limitez, în final, la a pleda pentru alegerea textelor pentru rolul lor axiologic și al utilității predării științei literaturii la nivel de gimnaziu, respectiv pentru o motivare bazată pe complexitatea și diversitatea lor culturală în liceu. În cea mai bună dintre lumile posibile, principiul diversității culturale în liceu ar trebui să includă și diversitatea de gen/sexuală a scriitorilor studiați (prin literatura contemporană putem aduce în fața elevilor opere foarte valoroase scrise de femei), și literaturile minorităților naționale: mi s-ar părea corect să urmărim comparativ măcar printr-un studiu de caz literatura romilor sau literatura scriitorilor maghiari din Ardeal, de exemplu, pe lângă paralelismele clasice cu literatura europeană, unde oricum urmăream exclusiv elemente estetice, iar nu cultural-ideologice. Fără aceste valori, noțiunea de diversitate culturală, vânturată în toate programele, rămâne o sintagmă lipsită de acoperire. Iar a preda literatură contemporană fără a încerca să înțelegi sau să dezbați valorile contemporane încorporate în textura ei înseamnă, de fapt, a preda tot literatură clasică drapată în decoruri actuale.

Mia BILIGAN

Elevii, pregătiți pentru digerarea literaturii contemporane

Subiectul îmi amintește de un text din 2004 scris de Sanda Cordoș sub titlul „Ce rost are să mai citim literatură?”, în care autoarea propune o reflecție asupra importanței lecturii în construcția unui orizont al cunoașterii complet și complex și, mai cu seamă, în dezvoltarea armonioasă a copiilor. Pledoaria nu vizează literatura contemporană în special, dar e importantă și în acest context, întrucât, pentru a-i apropia pe copii de carte, cred că o verigă esențială este tocmai literatura actuală. Preiau, deci, aici întrebarea, schimbând puțin datele problemei: Ce rost are să mai citim literatură contemporană în școală? Dincolo de ironie, întrebarea e cât se poate de valabilă în contextul școlar actual, în care, nu de puține ori, instituția pare să fie depășită de cerințele și de nevoile reale ale noilor generații de elevi, adică depășită tocmai de actualitate, de ceea ce e contemporan acestora. Pe de-o parte, lucrurile s-au mai îndreptat în ultimul deceniu odată cu noua programă de limba și literatura română pentru gimnaziu, implementată în 2017, și, mai cu seamă, odată cu noile manuale gândite la unison. Cu siguranță că nu se mai poate vorbi de aceeași rezervă față de literatura contemporană din ultimele decenii, de vreme ce manualele propun texte ale unor scriitoare și scriitori extrem contemporani, precum

Adina Popescu, Simona Popescu, Doina Ruști, Matei Vișniec, Ioana Pârvulescu, Veronica D. Niculescu. Prin textele selectate, autorii noilor manuale de gimnaziu (mă refer aici, în primul rând, la manualele de la editura Art) expun elevii la două tipuri de literatură marginalizată până nu de mult: literatura extrem contemporană și literatura scrisă de femei (e evidentă preponderența autoarelor contemporane în manuale), inițiativă care nu poate fi decât binevenită. Textele sunt moderne, atractive, adecvate vârstei elevilor, iar programa rămâne ofertantă, astfel că profesorii au libertatea de a valorifica și alte texte-suport relevante. Pe de altă parte, programa de limba și literatura română pentru liceu și, în consecință, manualele școlare în uz – adică exact spațiul în care literatura actuală ar trebui să aibă, din punctul meu de vedere, cel puțin un capitol consistent în evoluția literaturii române vizată în ciclul superior al liceului – este în continuare la distanță de fenomenele contemporane. Recunosc ca fiind problematic faptul că, în deceniul al doilea al secolului XXI, evoluția prozei de pildă, așa cum e expusă schematic într-un tabel cronologic dintr-un manual de clasa a X-a, să se oprească la anii '90, și aceia amintiți exclusiv prin prisma memorialisticii. Ori tabelul cronologic al evoluției poeziei românești să se oprească la optzeciști, „tinerii poeți care debutează în ultimii ani ai regimului comunist”. Sigur, unul dintre motivele acestui neajuns e și faptul că programa de liceu nu a fost reactualizată de mai bine de un deceniu. Se preconizează însă schimbări cât de curând, așa că suntem optimiști.

N-aș putea spune că s-au făcut progrese exclusiv într-o anumită zonă tematică sau într-un anumit gen literar. Poate că, la o analiză cantitativă a textelor literare contemporane din manualele de gimnaziu, s-ar putea observa preponderența epicului, dar nu știu cât de relevantă e observația, având în vedere că oricum epicul e preponderent în ciclul gimnazial. Important e însă că există această dinamică a discursului actualizat și că elevii sunt expuși la o diversitate de texte moderne. De exemplu, printre altele, remarc și o reactualizare atractivă a textului nonliterar. Apetența pentru text contemporan se vede mai ales în alegerea acestor mostre prin care elevii sunt conectați la prezent (mă gândesc, de pildă, la textul de opinie din manualul de clasa a VIII-a, preluat din Yuval Noah Harari). E evident că expunerea elevului la discursul contemporan, fie el literar sau nonliterar, a fost una dintre mizele autorilor de manuale.

Rezistență față de fenomenele contemporane? Nu știu dacă aș numi-o rezistență, cred că e mai degrabă vorba de un cumul de factori, și vorbesc aici în special de programa/ manualele de liceu: promovarea autorilor clasici și canonici, programa stufoasă pentru examenul de bacalaureat, accentul pus pe anumite segmente privilegiate în istoria literaturii române. Când să facem și autorii contemporani, ne trezim în prag de examen.

Sigur, la toate acestea se mai adaugă și o implicată perspectivă tradițională asupra literaturii, percepută în continuare ca un discurs care, prin definiție, trebuie să fie solemn, decent și purificat de orice fel de vulgaritate. Or, literatura contemporană, literatura anilor 2000, se află, mai degrabă, la polul opus, se vrea autentică, scoate cititorul din zona de confort, promovează o anume formă de violență atât la nivelul imaginarului, cât și la cel al limbajului. E mai ales o literatură a cotidianului, care pune sub reflector schimbările survenite în societatea postcomunistă, de consum. Intuiesc faptul că, în momentul în care au fost gândite programele de liceu în vigoare, s-a considerat, poate, că sensibilitatea elevilor de liceu nu e pregătită încă pentru astfel de texte. Din experiența personală însă, observ că elevii din ziua de azi au simțul critic și bagajul emoțional necesare pentru a digera literatura contemporană, chiar și pe cea mai puțin confortabilă.

Texte care ar merita discutate? Mă voi referi exclusiv la liceu aici. În primul rând, cred că o selecție de texte din poezia douămiistă și postdouămiistă este obligatorie, mai ales în clasele a IX-a și a X-a. Elevii au nevoie de texte care să reflecte universul lor imediat, așa că familiarizarea cu poezia Svetlanei Cârsteian, a Elenei Vlădăreanu, a lui Ștefan Manasia, Claudiu Komartin sau Dan Coman, până la cea postdouămiistă a lui Andrei Dosa de pildă, ar putea fi benefică atât din punctul de vedere al dezvoltării personale a elevilor (ar simți că poezia le vorbește în mod autentic, că e parte din realitatea lor), cât și din punct de vedere didactic (tind să cred că, după o astfel de experiență de lectură, ar avea mai multă empatie și răbdare cu poezia secolului XIX). În ceea ce privește proza, mă gândesc că ar fi potrivite, în studiul evoluției formelor literare, în special textele care – după etapa firească a memorialisticii din perioada tranziției – reabilitează ficțiunea, îmbogățind-o cu noi tipologii umane și problematice contemporane: fenomenul emigrării și problemele familiale care derivă de aici, excesele societății de consum, globalizarea, multietnicitatea, intoleranța. De nelipsit din acest context văd proza lui Dan Lungu (*Raiul găinilor; Fetița care se juca de-a Dumnezeu*) și cea a lui Radu Pavel Gheo (*Disco Titanic; Noapte bună, copii!*). Ar mai fi de amintit romanele Ioanei Nicolaie și nu le-aș trece cu vederea nici pe cele ale Gabrielei Adameșteanu. În plus, aceste texte permit – și chiar provoacă la – deschiderea transdisciplinară înspre cinematografia contemporană axată și ea pe aceleași problematice, făcând posibil un demers didactic centrat pe competențe.

Spuneam mai sus că văd potrivită pentru studiul literaturii la liceu proza douămiistă care mizează pe construcția unor ficțiuni recuperatoare. Cu observația că, în selecția acestor texte, trebuie avute în vedere criteriile enunțate clar în programă: criteriul valoric, estetic, formativ și adecvarea la vârsta elevilor. Din acest

punct de vedere, ar putea fi incompatibilă cu mediul formativ preuniversitar o parte din proza douămiistă autoficțională și aici mă gândesc, de exemplu, la *Soldații* lui Adrian Schiop sau la *Luminița, mon amour*; romanul lui Cezar Paul-Bădescu, dar nu numai. Chiar dacă elevii sunt conștienți de pactul ficțional, un astfel de discurs studiat la clasă ar putea fi greu de gestionat și nepotrivit în context. Oricât de maturi și de familiarizați cu o astfel de realitate ar putea fi elevii din liceu, nu văd aceste texte integrate în demersul didactic preuniversitar, tocmai pentru că școala e în sine un mediu formal, iar deschiderea ei înspre complexitatea fenomenelor contemporane va continua să fie limitată de aceste aspecte. Scopul nu e, în niciun caz, cuprinderea și studierea întregii literaturi contemporane, ci pe cât posibil diminuarea distanței dintre discursul școlar și cel literar actual. Autorii manualelor de gimnaziu au reușit să se conformeze acestui imperativ. Rămâne de văzut cu ce noutăți ne va surprinde programa de liceu.

Doru CĂSTĂIAN

Autorii potriviți

Nu sunt profesor de limba română și trebuie să recunosc că nu sunt foarte familiar cu programele școlare la această disciplină. Din câte știu și am înțeles de la colegii mei care predau literatură, există o deschidere mai mare decât se întâmpla acum un deceniu sau mai bine, deschidere care de multe ori ține și de cultura și disponibilitatea reală a profesorului de a aduce în fața elevului literatura contemporană. Pe de o parte, există, desigur, cercuri literare, festivaluri pentru elevi (un exemplu remarcabil este Boovie! de la Focșani) sau centre unice de tipul Alecartului, care propun o frecvență deopotrivă deferentă și îndrăzneală a literaturii contemporane. Rămâne însă de văzut cum pot fi crescute la scară astfel de modele, cum putem crea punți fezabile peste prăpastia care există încă între viața școlară și cea literară. Din punct de vedere strict didactic, programele nu sunt sau nu ar trebui să fie constrângătoare în cel mai înalt grad, profesorii ar trebui să aibă destule porți pentru a aduce în fața elevilor lor texte și nume diverse. Dar sunt atât de multe variabile implicate: tipul examenelor care permit încă o învățare șablonardă și fastidioasă, ponderea uriașă a notelor la limba română la evaluarea națională sau la bacalaureat într-un sistem care pune o miză uriașă pe examene, declinul general al lecturii în lumea digitală, lipsa unei culturi generale a lecturii în școala românească ș.a.m.d. Nu pot spune dacă există o închidere de principiu a sistemului de învățământ în raport cu lumea totuși interesantă și vie a literaturii contemporane românești. Probabil că da și că ea nu

este decât o fațetă a unor închideri încă și mai profunde pentru că întregul leviatan preuniversitar românesc este un animal bătrân care nu mai are altă strategie de a face față realității în afară de culcușirea în propria vizuină ermetică. În absența studiilor sociologice care să ne arate rezultate limpezi în spețele aduse aici în discuție, nu mă pot baza decât pe observațiile și intuițiile mele. În ultimii zece ani am văzut rar elevi citind literatură contemporană din proprie inițiativă, dar am văzut mulți elevi deschiși și dornici să citească atunci când profesorii le-au pus în mână autorii potriviți. Profesorii care citesc și își oferă sugestiile elevilor (rămânând, la rândul lor, deschiși la sugestii de la elevi) sunt gurile de aerisire din pereții programelor prin care ajunge la cei tineri ceva din freamătul exterior. Am încercat să fiu o astfel de cale de acces. Din mână și gura mea au ajuns la elevi scriitori precum T.O. Bobe, Tatiana Țibuleac, Ioana Nicolaie, Doina Ruști, Dan Coman, Dan Sociu, Claudiu Komartin, Anastasia Gavrilovici, Teodora Coman sau Ciprian Măceșaru. Evident, am creat o listă incompletă și aleatorie. Da, am făcut lecții de economie cu Dan Sociu și psihologie cu Komartin, filosofie cu Gavrilovici sau cultură civică cu Teodora Coman. Am încercat să le transmit ceva din dragostea mea pentru literatură. Și, aproape de fiecare dată au răspuns. Ceea ce mă face să cred că literatura, la fel ca filosofia, cinematografia sau orice altă practică (trans)formatoare, dincolo de locul ei strict alocat în programe și planuri cadru, și-ar putea găsi locul în fiecare sală de clasă, indiferent de disciplină. În cazul disciplinelor pe care le predau eu (pachetul de științe socio-umane) e relativ ușor să găsească un loc literaturii. Dacă în primii ani de cititor am privit literatura mai degrabă ca pe o experiență estetică, în timp am ajuns să o privesc tot mai mult ca pe una cognitivă. Literatura, o voi spune și eu în siajul unei anumite tradiții hermeneutice, e mai degrabă o formă de cunoaștere, una originară, poate mai originară decât limbajul categoric și asertiv al adevărului corespondență. Există, simplu spus, lucruri care nu pot fi rostite altfel. Există în literatură un freamăt care nu trebuie ținut departe de elevi, căi de a te contorsiona, de a încerca, de a eșua, de a reuși, de a te (ră)suci, de a duce limbajul, conceptele și imaginația la limita dincolo de care nu mai există decât regatul mut și orb al lucrului în sine. Nu știu exact ce autori s-ar potrivi mai bine minților tinere, nu știu dacă există autori incompatibili. O asemenea problemă este mult dincolo de aria mea de competență. Dar ceea ce știu e că, de cele mai multe ori, lucrurile sunt mult mai puțin despre *cine* sau *ce* cât despre *cum*. Cred ferm că literatura va pătrunde mai bine și mai semnificativ în programe atunci când marii iubitori sau creatori de literatură de la noi vor fi parte a alcătuirii programelor. Cred că va ajunge mai ușor la cei tineri când o vom consuma la fel de firesc și de frecvent ca pe covrigi sau Instagram, când vom depăși

fricile care ne definesc și pe care le confundăm cel mai adesea cu experiența la catedră sau dincoace de ea: frica de expresie, frica de a simți plăcere în sălile de clasă, frica de examene și frica de a ieși de pe căile bătătorite. Moment în care nu mă pot împiedica să închei scurta mea intervenție cu câteva versuri pe care, acum câteva zile, Claudiu Komartin le pune în joacă pe Facebook: „obosesc, cu pantofii lor verzi tramvaiul plămânii și păsările, zmeura și culorile, cauzele nobile, optimismul, religiile, toate, toate obosesc, mai puțin fricile.”

Monica ONOJESCU

Despre zonele vii ale educației

Am revăzut programele, manualele, dezbaterile și materialele de pe la diferite simpozioane, am citit conștiincios subiectele pentru evaluările naționale, însă mereu am deviat spre problema care mă interesează – locul tot mai diminuat pe care îl are literatura (că e română, că e străină) în școală, dincolo de ce se susține oficial. Începând cu numărul de ore. Îi revine în gimnaziu cam o oră pe săptămână.

Pe altă parte, în ce privește literatura actuală, nu m-aș îngrijora foarte mult. Vor intra sigur și douămiiștii în noua programă și în manuale, așa cum au intrat optzeciștii, dar cu mai puține scandaluri. Deocamdată au reușit să rupă continuitatea, cu toate că au avut la dispoziție patru ani, clasa a IX-a merge tot după programa veche în care se reia ce au făcut în cei patru ani de gimnaziu.

În ce privește literatura, există de vreo 10 ani la noi o literatură bună pentru copii, care se chiar citește. Aici un rol mare îl au profesorii și promovarea editurilor care s-au prins, în cele din urmă, că sunt rentabile cărțile pentru copii. Și, bineînțeles, scriitorii (văd că sunt tot mai mulți care încearcă), dar deja există un grup specializat în cărți pentru copii. S-au prins și părinții din clasa de mijloc, mai ales cei ai copiilor de vârstă mică, că cititul asigură un start bun în viață. Există și o mișcare foarte vie a ONG-urilor care învață părinții cum să citească copiilor. Așa cum acum 20 de ani erau la modă programele pentru rromi, acum sunt la modă cele de lectură pentru copiii din mediile defavorizate. Unele sunt chiar bune și au făcut vara aceasta și în vara trecută pentru copii mult mai mult și mult mai bine decât a făcut Ministerul. Iar scriitorii de cărți pentru copii, cu complexul că nu sunt luați în seamă de scriitorii serioși, se organizează în asociații, organizează festivaluri și caravane, se lasă să fie văzuți, răspund la solicitările profesorilor. Cu alte cuvinte, se adaptează pieței. Noi mergem înainte cu cercurile ANPRO (Asociația Profesorilor de Limba și Literatura Română „Ioana Em. Petrescu”) de vreo 17 ani. Se găsesc întotdeauna profesori dedicați. Unii fac voluntariat de 10-12 ani, ceea ce e o performanță pentru o țară ca a noastră. Alții își propun programatic să citească numai literatură

actuală românească sau numai poezie. Noi facem și un fel de cercetare aplicată. Mai visez încă la un Institut de cercetare a lecturii copiilor și adolescenților.

Tot ce am spus aici ține de zona non-formală și informală a educației, care, oricum, nu prea e luată în seamă de oficialități și probabil la nivel macro reprezintă doar o parte infimă. Dar vie. Cert e însă că în ultimii 10 ani se citește mai mult și se scrie mai bine și mai dezinvolt. Și despre literatura actuală. Cred că acesta e mersul normal al lucrurilor.

**Emilia BORZA
Nicolae BERINDEIU**

Înțelesurile școlare ale literaturii contemporane

Prolog

Într-o simpatică povestire pentru copii, scrisă de Roger Duvoisin, gășca Petunia găsește, în ogradă, o carte. Pentru că a auzit că acest obiect conferă valoare celui care îl deține, gășca se simte îndreptățită să dea sfaturi celorlalte orătănii. Toate o ascultă orbește, fascinate de încrederea cu care vorbește. Nu trece mult și haosul se dezlănțuie. Găinii îi spune că are 6 pui în loc de 9 și că asta înseamnă că are mai mulți. Cățelului îi arde botul și urechile pentru a-l elibera dintr-o viziună, iar calului îi recomandă să își scoată dinții, căci din această cauză are dureri. Acțiunea atinge punctul culminant atunci când le convinge pe animale să deschidă o cutie cu artificii, sugerând că pe ea scrie acadele. Unde greșește Petunia? Punând competențele înaintea conținutului, ea conștientizează, doar la finalul povestirii, că trebuie să învețe să citească și să înțeleagă, abia apoi să împartă celorlalți din înțelepciunea ei.

De la apariția programei, fie că este vorba despre cea destinată ciclului gimnazial, fie că se are în vedere aceea a ciclului liceal, profesorilor li s-a atras atenția în mod constant, în cadrul cursurilor de formare sau în cadrul comisiilor metodice, că trebuie să se *focuseze* (sic!) asupra competențelor. Goana aceasta de a bifa cât mai multe dintre ele a exilat conținuturile, fără a se înțelege că ele sunt inseparabile. Dosarul propus de revista *Vatra* restabilește un echilibru de vreme ce, iată, suplinește o dezbatere pe care ar fi trebuit să o lanseze tocmai reprezentanții ME: situația textelor din literatura contemporană incluse în programa școlară.

Delimitări conceptuale

Ipoteza 1: Programa școlară (alias Cartea Petuniei): literatura contemporană = literatura postbelică

Revizuită în 2009, actuala programă pentru ciclul liceal subsumează conceptului de literatură contemporană – sintagmă care nici nu apare, de altfel, în documentul școlar – întregul fenomen literar de

după al Doilea Război Mondial, deci aproximativ 70 de ani. Această perspectivă este legitimată chiar de Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române*, capitolul *Contemporani* fixând ca limite anii 1948, respectiv 2000. Privită din acest punct de vedere, programa s-ar dovedi a fi destul de generoasă cu ceea ce se înțelegea prin „literatură contemporană”. O analiză chiar și superficială ar demonstra acest fapt. La clasa a IX-a, criteriul tematic îi oferă profesorului libertate deplină. Singura restricție este de a prezenta aceeași temă reflectată în texte aparținând unor epoci diferite. Prin urmare, fiecare „facilitator de educație” (sic!) are posibilitatea de a valorifica așa cum consideră propriul orizont cultural. De asemenea, pentru cei lipsiți de inspirație sau doar dezorientați, capitolul *Sugestii metodologice* propune o listă întreagă nu numai de autori, ci și de titluri de opere adecvate temelor. Scriitorii canonici stau în vecinătatea celor contemporani: de exemplu, pentru tema *Scene din viața de ieri și de azi*: Ion Ghica, *O călătorie de la București la Iași înainte de 1848*; V. Alecsandri, *Balta Albă, Istoria unui galbân*; Ion Marin Sadoveanu, *Sfârșit de veac în București*; G. Călinescu, *Cartea nunții*; Gabriela Adameșteanu, *Dimineața pierdută*; Silviu Angelescu, *Calpuzanii*; proză scurtă de Mircea Nedelciu, Cristian Teodorescu; Victor Hugo, *Mizerabilii*; Honoré de Balzac, *Iluzii pierdute*; Jack London, *Martin Eden* etc.; pentru tema *Lumi fantastice*: Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis*; I. L. Caragiale, *La Hanul lui Mânjoală, Kir Ianulea, Calul Dracului*; Mircea Eliade, *12.000 de capete de vite*; Ov. S. Crohmălniceanu, *Istории insolite*; V. Voiculescu, *Șarpele Aliodor*; povestiri de Vladimir Colin (*Broasca* etc.); poezii de Leonid Dimov; Jules Verne, *20.000 de leghe sub mări*; H. G. Wells, *Oul de cristal*; Dino Buzzati, *Secretul pădurii bătrâne*; Michael Ende, *Povestea fără sfârșit*; Stanisław Lem, *Solaris* etc.

La clasa a X-a, în schimb, apar condiționări: a. abordarea a 12 texte literare pentru profilul real și a 14 pentru cel umanist; b. cel puțin jumătate dintre ele este obligatoriu să aparțină unor scriitori canonici pe care programa îi enumeră: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu; c. abordarea următoarele specii literare: basm cult, nuvelă, povestire (profilul umanist); roman (3 texte); d. studierea a minimum 6 texte poetice, care să ilustreze aspecte specifice și diferite ale genului și ale evoluției acestuia: poezie epică, poezie lirică.

Se poate ușor observa supraîncărcarea, căci materia de clasa a X-a reprezintă mare parte din materia pentru bacalaureat. De fapt, se precizează în programă: „[...] profesorii (autorii de manuale) pot alege și alți autori, ale căror texte ilustrează în mod

adecvat și relevant cerințele programei”. Așadar, chiar dacă pot opta pentru texte din literatura contemporană, în realitate, ei sunt constrânși să se limiteze la lista autorilor canonici. În cele trei ore pe săptămână, alocate profilului real pentru studierea a trei romane, o nuvelă și un basm, în condițiile în care cu greu elevii pot fi determinați să citească, a discuta și texte contemporane rămâne doar un vis. Eventual, în abordarea poeziei, profesorul poate să își exercite acest drept oferit cu atâta generozitate de programă.

În ceea ce privește situația la clasa a XI-a, fiindcă materia este structurată respectând principiul cronologic – deci cuprinde perioada veche și se oprește la cea interbelică –, este oarecum de așteptat ca ea să nu facă referire la literatura contemporană.

Trimiteri directe la literatura actuală se fac în ultimul an de liceu, când elevii vor face studii de caz precum *Literatura aservită ideologiei comuniste* și *Tipuri de roman în perioada postbelică* sau vor studia *Postmodernismul*. La bacalaureat vor trebui să abordeze un roman de după 1960 (cei de la secția reală) și, în plus, un roman scris după 1980, pentru cei de la uman (însă ar fi interesant de discutat această tipologie complet artificială). Din nou, pentru cei dezorientați, programa vine cu următoarele recomandări: Marin Preda, Alexandru Ivasiuc, Augustin Buzura, Nicolae Breban, Ștefan Bănuțescu, Fănuș Neagu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Sorin Titel, I. D. Sârbu, Gabriela Adameșteanu, Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Ioan Groșan, Gheorghe Crăciun ș.a. Pentru alegerea piesei de teatru, autorii indicați sunt: Marin Sorescu, Teodor Mazilu, Eugen Ionescu, Matei Vișniec ș.a. Pentru alegerea poeziilor, se menționează următoarele nume: Ștefan Augustin Doinaș, Radu Stanca, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Gellu Naum, Gherasim Luca, A. E. Baconski, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Ileana Mălăncioiu, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Mircea Dinescu, Emil Brumaru, Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Simona Popescu ș.a.

Concluzia 1: Dacă prin literatură contemporană înțelegem perioada postbelică, atunci ea este bine reprezentată în actuala programă. Unicul inamic al ei ar fi timpul alocat acestei discipline, cele trei ore pe săptămână, pentru profilul real, limitând mult opțiunile profesorilor, care se văd în imposibilitatea de a parcurge materia destinată evaluării.

Ipoteza 2: Programa școlară (alias Cartea Petuniei) amestecă lucrurile, căci, potrivit studiilor recente, literatura contemporană = literatura postcomunistă.

Într-un dosar coordonat de Ștefan Baghiu în revista *Cultura*, Andrei Terian consideră că literatura contemporană este cea postcomunistă. Criticul subliniază carențele actualei programe, pledând pentru

introducerea obligatorie a unor nume precum Mircea Cărtărescu, Ioan Es. Pop, Claudiu Komartin, Simona Popescu, Radu Vancu etc. Mai mult, concluzionează tranșant: „Și vă asigur că o asemenea propunere e cât se poate de tradiționalistă. Căci una dintre cele mai importante lecții pe care ni le-au transmis marii noștri critici, de la Maiorescu, Lovinescu și Călinescu până la Simion și Manolescu, a fost aceea că vitalitatea literaturii române depinde de capacitatea ei de a-și canoniza cât mai rapid contemporaneitatea”.

O delimitare temporală similară („contemporan” e sinonim cu post-1989) este propusă în *Nota introductivă a Istoriei literaturii române contemporane* (2021), unde Mihai Iovănel anunță că își intitulează astfel lucrarea „pentru a îndrepta o neînțelegere cu privire la ceea ce se înțelege astăzi prin «literatură contemporană»”.

Privită din această perspectivă, urme timide de literatură contemporană apar la clasa a IX-a, dacă profesorul este familiarizat cu opera scriitorilor actuali, și în clasa a XII-a, când, de grija bacului, nimeni nu mai are timp și chef de ceea ce se mai publică „în zilele noastre”. De altfel, modelul dezvoltării personale pe baza căruia se construiește profilul absolventului de liceu tinde să minimalizeze studiul literaturii în favoarea comunicării.

În momentul de față, specialiștii lucrează la elaborarea noii programe pentru ciclul liceal. Nu știm cum va arăta aceasta, însă considerăm că, dacă vrem ca literatura să nu fie marea perdantă, este necesar să se aloce mai puțin timp lecturii hermeneutice în favoarea discutării unor aspecte legate de mentalitatea epocii, de aspecte sociale sau de structuri psihologice în construcția personajelor, adică literatura „să coboare în stradă” (a se citi „contemporaneitate”). Urmând această direcție, profesorul va putea propune trimiteri la proza/poezia/dramaturgia contemporană, prezentându-le elevilor fragmente din opere actuale. Astfel, în abordarea scriitorilor canonici se pot face aceste paralele care au un dublu avantaj: pe de o parte, îi familiarizează pe elevi cu existența scriitorilor contemporani și cu un tip inedit de scriitură; pe de altă parte, le stârnește curiozitatea și, poate, îi motivează să parcurgă textul integral, ba chiar, în cel mai fericit caz, să încerce la rândul lor să scrie.

Iată doar câteva posibile exemple: *Povestea lui Harap-Alb*, Ion Creangă / *Spre văi de jad și sălbăție*, Veronica D. Niculescu – narațiune a formării; iar pentru fantastic / fantasy – *Teodosie cel Mic*, Răzvan Rădulescu; *Fântâna dintre plopi*, Mihail Sadoveanu / *După găște*, Lucian Dan Teodorovici în vol. *Celelalte povești de dragoste* și filmul *Aferim*, în regia lui Radu Jude – pentru statutul și cutumele comunității rome; *Ciocoii vechi și noi*, Nicolae Filimon / *Mâța Vinerii*, Doina Ruști – domniile fanariote din perspectivă contemporană; *Ion*, Liviu Rebreanu / *Cât de aproape sunt ploile reci*, Bogdan Coșa, sau *Cartea numerilor*,

Florina Ilis – tematica rurală; *Enigma Otiliei*, G. Călinescu / *Constantin*, Iulian Bocai, sau *Interior zero*, Lavinia Braniște – pentru situația tânărului ajuns în capitală; *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Camil Petrescu / *Cum să uiți o femeie*, Dan Lungu, *Partaj*, Horia Corcheș, sau *Căsnicie*, Dan Coman – pentru trama erotică; *Moromeții*, Marin Preda / *Lampa cu căciulă*, Florin Lăzărescu – relația tată-fiu; sau *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului*, Marta Petreu – relația soț-soție în spațiul rural; *Țiganiada*, Ion Budai Deleanu / *Levantul*, Mircea Cărtărescu – parodia formelor literare; *Iona*, Marin Sorescu / *Omul pubelă*, *Omul cu cerul*, Matei Vișniec – condiția omului modern.

Și exemplele ar putea continua.

Există, însă, și vulnerabilități la care se expune profesorul în abordarea literaturii contemporane: trivialitatea limbajului; scene de sexualitate frustă; tematici care pot afecta emoțional: violența conjugală, pedofilia, incestul etc. Ele ar putea fi contrabalansate dacă profesorul știe să aleagă fragmentele și să explice efectele stilistice sau viziunea despre lume reliefate. Considerăm că elevii pot demonstra o amplă deschidere și înțelegere, doar părinții fiind cei care se pot simți lezați.

O situație interesantă se manifestă la gimnaziu. Noua programă nu mai impune niciun autor, canonic sau necanonic, ceea ce oferă profesorilor și autorilor de manuale libertate deplină în alegerea textelor. Trebuie apreciat efortul echipei de la Editura Art care a reușit să îmbine literatura clasică cu cea contemporană, introducând în manuale și texte sau fragmente ale unor autori precum Veronica Niculescu, Ioana Pârvulescu, Doina Ruști, Matei Vișniec, Dan Coman etc. (sigur, o discuție poate începe în legătură cu pertinenta selecției, precum și despre faptul dacă respectivele alegeri nu ar trebui dezbătute într-un cerc mai larg de specialiști). De asemenea, fragmentele selectate ca texte-suport la testele de antrenament pentru Evaluarea Națională respectă același principiu. Nu putem, de asemenea, neglija apariția unei resurse didactice excelente semnate de Emilia Bia, în fapt, lucrarea de grad, realizată sub îndrumarea Sandei Cordoș, *Imaginea copilăriei în proza românească din anii 2000*. Dincolo de observațiile și interpretările extrem de pertinente, cartea aduce în discuție o serie de texte care pot fi utilizate nu numai la gimnaziu, ci și în liceu. La finalul ei, autoarea propune o serie de demersuri didactice și programa pentru un opțional. Tot o resursă didactică valoroasă este și antologia coordonată de Monica Onojescu, *Un secol de istorie și istorii*, admirabil ilustrată de elevii participanți la Lecturiada din 2018.

Concluzia 2: Dacă ne limităm la programă și la manuale, atunci literatura contemporană ar fi cvasi-inexistentă.

În realitate, situația poate să nu fie atât de dramatică, fiindcă se întrevăd câteva soluții: a. organizarea unor cursuri de formare prin Casa Corpului Didactic (demers inițiat de Horia Corcheș la Cluj prin invitarea unor specialiști precum Mihaela Ursa, Alex Goldiș sau Claudiu Turcuș; proiectul a durat, din păcate, doar un an); b. activitatea de mentorat: studenții veniți în practică pedagogică pot reprezenta o sursă importantă de informație; c. realizarea unui opțional; d. organizarea unui cerc de lectură; e. întâlniri cu scriitori, participare la târguri de carte, festivaluri de poezie, tabere de creație etc.

Patrick DANILEVICI

Calea de mijloc

Contextul social și rolul programei

Dezbaterile pe marginea situației sistemului de învățământ, cele care abordează programa în general și programa de limba și literatura română în special au un viciu: lipsa unei argumentări practice pe conținutul programei, deci caracterul aplicat. A spune despre programă că este una învechită, fără a discuta coerent pe unele competențe specifice și conținuturi, mi se pare total neproductiv. Cu specificul ei, ea este orientată către elev, anume ce trebuie să știe și să facă la finalul parcursului școlar, punând deci în prim planul demersului didactic finalitățile prin care trasează direcții în ceea ce privește competențele generale, valorile și atitudinile, iar discuțiile din media greu surprind aceste specificități. Au mai degrabă caracter emoțional decât unul care are ca fundament rațiunea.

Problema programei este de fapt a autorilor canonici care sunt văzuți ca depășiți

Aceste discuții amintesc despre un CE vs. CUM din teoria literară. La o privire atentă a tuturor mesajelor care se transmit în media despre situația învățământului se poate identifica lesne care este nemulțumirea adâncă: incapacitatea școlii românești de a se ancora în realitatea cotidiană și de a se acorda vremurilor noii generații. De aici, întreaga suită de variații pe aceeași temă care creează un zgomot teribil: școala nu pregătește generațiile pentru meseriile actuale, este incapabilă să țină pasul cu noile tehnologii, profesorii predau conținuturi învechite („Pe cine mai interesează astăzi problema țăranilor pe care o tot predau profesorii de română?”), la testele PISA suntem praf și lista poate fi extinsă pe cel puțin două pagini.

Desigur că programa de limba și literatura română ar trebui adaptată cerințelor lumii în care trăim, dar nu oricum. Trebuie să se țină cont atât de specificul disciplinei, de capacitatea de formare a viitorilor profesori, aici conținutul care este predat în universitate este cel vizat, a modului de predare (ce conținuturi

actuale pot fi transmise prin demersul didactic), de reziliența la schimbare a unor cadre didactice, de modul în care societatea știe / poate / vrea să absoarbă o generație nouă.

Programa este elaborată nu doar urmărind finalitățile, ci este elaborată și în funcție de specificul disciplinei. Altfel spus, nu se poate transforma programa într-una doar de limbă română, dacă vreodată ar fi o asemenea tendință, nici într-una doar de literatură fie ea și modernă sau doar de comunicare. Programa, desigur, poate accentua unele aspecte, fără a le anula însă pe celelalte. Și este firesc așa! La ora actuală nu avem doar autori canonici sau doar anumite texte ale unor autori. Sunt unele texte cu caracter obligatoriu, iar altele cu caracter de recomandare. Îmbinarea obligativității cu recomandările în cadrul unui demers didactic coerent poate conduce la o înțelegere profundă a unui fenomen literar. Există o problemă, însă. Textele cu caracter obligatoriu sunt incluse în programa de bacalaureat și an de an este elaborat subiectul examenului de bacalaureat. În fond, examenul de final de clasă a XII-a, prin subiectul său, prin modul în care sunt elaborați itemii, generează întreaga problemă a programei și despre textele predate, cel puțin așa cum o vede o parte a societății: ar trebui să fie altele, mai moderne, mai adaptate weltanschauung-ului elevilor.

Definiția literaturii contemporane, destul de vagă

Deși există foarte multe discuții academice despre ceea ce înseamnă literatura contemporană, mai toate vocile admit că ea reprezintă textele literare cuprinse în perioada de după 1940, mai precis de după cel de-al Doilea Război Mondial până în zilele noastre. Prin urmare surprinde noile paradigme pe care s-a așezat lumea de atunci și până acum, deci și literatura română ar trebui să reflecte aceste schimbări. Și nu sunt puține la număr: problema rasială, avortul, drepturile persoanelor de culoare, comunismul și căderea zidului Berlinului, democrația, identitățile sociale și lista poate continua. Toate aceste schimbări de paradigmă pe care elevii le pot întâlni în viața de zi cu zi au avut loc în anumite contexte sociale, politice, economice. Mai mult, ceea ce pare actual ridică din punct de vedere academic numeroase probleme de delimitare. Literatura cuprinsă în această perioadă aparține atât modernismului, cât și postmodernismului, mai nou a postumanismului cu tot ce înseamnă aceste -isme. În definitiv, aceasta este lumea în care trăim, una pestră, care poartă pecetea schimbărilor succedate cu repeziciune în secolul XX și de acum.

Literatura contemporană în școală ca practică didactică

Literatura și în special cea contemporană nu înseamnă doar ideile vehiculate într-o carte, ci și tehnicile de analiză și interpretare. Modalitatea de a

„citi” un text literar de după cel de-al Doilea Război Mondial înseamnă și structuralism și teoria receptării și post-colonialism, dar și delimitări teoretice asupra unor concepte în funcție de fiecare școală: narare obiectivă, psiho-narare (prezența conștiinței naratoriale în textele scrise la persoana a III-a) sau prezența conștiinței în textele scrise la persoana I sau mai nou narativitate cognitivă sau analiza textelor dramatice din punctul de vedere al caracteristicilor lor multimediale și corespondența lor cu textele narative. Aici rolul conținuturilor predate în universități este definitoriu, pentru că studentul de la Litere trebuie să știe tot acest parcurs al literaturii, trebuie să stăpânească foarte bine noțiunile de teorie literară și să opereze cu ele foarte ușor. Textele din literatura română care surprind sau pot surprinde aceste schimbări de paradigmă și/ sau modalități de articulare a discursului trebuie să existe în primul rând, iar mai apoi să fie relevante. Apoi ele trebuie să fie înțelese în toată anvergura lor, nu doar lecturate superficial.

Rolul profesorului

De aceea rolul profesorului nu se reduce doar la transmiterea unor informații despre literatură, ci a fi profesor înseamnă în primul rând a ști să predai acele informații astfel încât să stimulezi gândirea elevului, să-l ajuti să fie autonom sau să problematizeze atunci când se întâlnește cu diferite idei sau fapte literare. Altfel spus, orice programă am avea, dacă nu este contextualizată la mentalul la care se raportează elevul, este nulă. Prin urmare trebuie înțeleasă paradigma în care trăiește elevul, trebuie identificate șabloanele cu care operează elevul pentru a decodifica mesajul din realitatea în care el trăiește și trebuie explicate clar. Trebuie să existe și o transferabilitate a informațiilor în context social contemporan, altminteri profesorul se lovește de întrebările: „la ce-mi ajută să știu despre autorul X care a scris în sec. al XIX-lea sau despre autorul X din sec. al XXI-lea care este irelevant pentru mine?” Deci, predarea unui conținut care se găsește în programa de limba și literatura română trebuie făcută pe cele două paliere: tehnici de analiză și idei. Și nu este deloc ușor să dezlegi ițele școlilor, teoriilor literare care între ele, unele au caracter divergent.

Aici se greșeste și în practica didactică în cadrul programei existente. Eminescu, Slavici, Caragiale, Creangă, Camil Petrescu, Sadoveanu, Preda etc. trebuie contextualizați și aplicată metoda transferului de informație la nivel disciplinar, multidisciplinar și transdisciplinar. Este drept că din acest punct de vedere textele contemporane sunt mai aproape de ceea ce văd și aud elevii, decât cele aparținând secolului al XIX-lea sau cele aparținând primei jumătăți a secolului al XX-lea. Dar dacă se va preda în continuare pe aceleași coordonate ca și până acum, indiferent ce text va fi discutat, el va deveni vetust în câțiva ani. Câți dintre elevi sunt interesați de perioada 1965-1989, perioadă

în care România a fost sub comunism și de modul în care a fost abordată literatura? Elevii de liceu din 2021 sunt născuți la o distanță de peste 15 ani de la Revoluție. Ei trăiesc într-o altă paradigmă, iar perioada amintită este deja în negura istoriei pentru ei. Contextualizarea, analogia, contrastul devin esențiale în acest caz. Ca să nu vorbim despre faptul că majoritatea profesorilor de română nu sunt la curent cu ultimele tehnici de abordare a unui text (chiar dacă unele dintre ele sunt exagerări și sunt eronate), nu înțeleg paradigma în care trăiesc elevii, nu reușesc să-i surprindă resorturile intime, sau despre faptul că multora dintre studenți încă li se predă la facultate teorie aparținând anilor '90. Ingredientul ultim îl mai poate constitui și reziliența unor cadre didactice la schimbare, chiar dacă înțeleg cât de cât mersul lumii, dar care preferă staționarea într-o zonă foarte confortabilă a comentariilor, eseurile dictate, în loc să prefere să stimuleze discuțiile critice.

În tot acest vâlmășag de discuții coerente sau nu, de practici literare mai noi sau mai vechi, de texte care trebuie selectate atent avem un singur perdant: elevul care dorește să facă carte cu adevărat. Nu vorbim despre alții. Acest elev își dorește să înțeleagă lumea în care trăiește, și prin intermediul literaturii române, pe lângă celelalte discipline pe care le parcurge. Acest elev, cel puțin acum, are o figură tristă, este un suflet deabusolat pentru că și la contactul cu literatura mai recentă, de după cel de-al Doilea Război Mondial are parte de analize, discuții clișeizate sau abordări depășite. Nu doar programa ar trebui îmbunătățită, ci și textele predate studenților, metoda de predare atât a autorilor canonici, cât și a celor noi, atitudinea unor cadre didactice, a unor elevi, a societății etc. Avem multe de reparat, de actualizat, nu doar programa. Iar acest lucru se poate face doar aplicat, coerent, alegând calea de mijloc, a înțelegerii atât a specificului disciplinei, cât și a nevoilor de acum ale elevilor.

Roxana MUNTEANU

Literatura contemporană, în activitățile extracurriculare

Dintre cele trei trasee spre „zmeurișul” literaturii evidențiate de Sanda Cordoș (școala, paginile de cultură ale ziarelor, recomandările cititorilor), cel mai important, mai eficient, mai generos ar putea fi cel al școlii, însă, în ce privește literatura contemporană, acesta devine destul de anevoios. În momentul de față, în această etapă a reformei sistemului de învățământ, deschiderea spre literatura contemporană este radical diferită la gimnaziu față de nivelul liceal.

Din fericire, la gimnaziu s-au făcut pași hotărâți – la nivel de sistem – prin care se favorizează întâlnirea elevului cu literatura contemporană.

Schimbarea programei la literatură a fost susținută de înnoirea manualelor, a auxiliarelor, de reconstruirea structurii subiectelor de examen. La fiecare dintre aceste niveluri, literatura contemporană este inclusă și chiar avantajată, regăsindu-se în tripla coerență dintre programă, instrumente de lucru și formula în care se realizează evaluarea.

O formulă fericită mi se pare că propun, de exemplu, manualele de la editura Art –Klett printr-un demers eficient, oarecum în spirală: text de bază, text auxiliar, textul de la recapitulare și un alt text, la evaluare – în care se alternează texte contemporane cu cele din literatura clasică. Această oglindire clasic-contemporan, scoate în evidență și valorile etern umane, și particularitățile de epocă. De multe ori, primul text este contemporan, ceea ce avantajează ancorarea în lumea elevilor, crește nivelul de interes, deoarece apar preocupările, problemele, neliniștile lor. Prezența textelor contemporane – întregind tematic cele clasice – este foarte potrivită modelului dezvoltării personale, fiind o cale mai ușoară, mai atractivă către complexitatea lumii interioare, spre evoluția personală, spre problematizări și judecăți de valoare. În plus, demersul se rotunjește în secțiunea „Biblioteci deschise” care oferă sugestii de lectură tematice din literatura română și din literatura universală, în care predomină, din nou, literatura din zilele noastre, iar cărțile recomandate pot zâmbi colorat elevilor de pe standurile librăriilor sau ale bibliotecilor. Astfel, manualul se prelungește firesc în viața elevilor, nu pare o insulă pierdută și rece în care elevii sunt exilați pentru că așa trebuie.

Totuși, pentru ca textele oferite la școală să fie doar un prim moment dintr-o „frumoasă prietenie”, adică elevul să își dorească să citească alte texte asemănătoare din literatura contemporană, cred că mai trebuie insistat pe un anumit moment din scenariul didactic: momentul de înțelegere a textului, așa cum este abordat de Alina Pamfil (în *Didactica literaturii. Reorientări*, 2016, Editura Art). Consider că acestui moment trebuie să i se aloce o oră separată, prevăzută în planificare, nu doar să fie strecurat între citirea textului și studiul textului. Dincolo de ceea ce se predă în școală, elevul trece la lectura individuală, de plăcere, care nu este o lectură repetată, reluată, ci rămâne la stadiu de primă lectură, iar înțelegerea textului este ceea ce se păstrează din demersul la clasă. De aceea, privilegierea acestui moment, crearea unor competențe care să aducă satisfacții imediate reprezintă o condiție importantă pentru ca elevul să își dorească să citească în continuare alte texte asemănătoare din literatura contemporană și astfel școala ar putea deveni cu adevărat o cale, un drum spre literatura contemporană.

Sigur, toate acestea nu ar fi fost posibile dacă structura subiectelor de la examenul de evaluare națională nu ar include referirea la literatura

contemporană, prezentă fie ca unul dintre textele suport, fie ca posibilitate de a rezolva cerința numărul 9, care le cere elevilor să asocieze textul suport cu un text studiat la clasă sau citit ca lectură suplimentară. Aici, majoritatea profesorilor care îndrumă elevii includ literatura contemporană.

La liceu, din păcate, ocazia elevilor de a descoperi literatura contemporană este aproape nulă. Prin programa (încă) actuală, școala nu își asumă niciun rol în acest sens. Totuși, sunt două situații diferite: clasa a IX-a și restul claselor de liceu.

Programa de clasa a IX-a, așa cum apărea până în acest moment, reprezenta o insulă în care își putea găsi refugiul literatura contemporană. Organizarea tematică a programei și libertatea profesorilor de a alege textele studiate la clasă oferea șansa unei apropieri de literatura actuală. În manualele de clasa a IX-a apar autori precum Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Ana Blandiana, Simona Popescu, Florin Iaru, iar lista poate fi completată cu alegerea profesorului, dar aceste prezențe nu reprezintă literatura extrem-contemporană. Pe de altă parte, profesorul nu este obligat să facă astfel de alegeri, prin urmare nici clasa a IX-a, deși rămâne o oportunitate, nu reprezintă o garanție a descoperirii literaturii contemporane. Celelalte clase de liceu, care acoperă perioada cea mai importantă a adolescenței, 16-18 ani, perioadă de formare interioară, în care ar fi foarte important ca adolescenții să se regăsească cu adevărat în lumea citită, nu au nicio șansă. Timpul alocat materiei acoperă cu greu programa, iar conținuturile, inevitabil, se concentrează asupra materiei de bacalaureat. Ar ține poate de ingeniozitatea profesorului să aducă mici deschideri înspre textele contemporane, prin asocieri cu cele tradiționale, însă, în contextul presiunii ca profesorul să-și „facă treaba” și să pregătească elevii pentru examen, depășirea programei va fi aproape inexistentă. Nici măcar în zona opționalelor nu se găsește un loc pentru literatura contemporană. Așa-numitele „CDȘ”-uri, adică „curriculum la decizia școlii” sunt alese de elevii de liceu doar dacă au în vedere pregătirea pentru examen.

Rămân, ca o posibilă ocazie a elevilor de a se întâlni cu literatura actuală, activitățile extracurriculare, activități și proiecte organizate de profesori, precum festivalul *Boovie* sau *Solomonarii*, *Autorul trăiește*, *Mărțișoare-cărțișoare*, *Eu citesc, tu citești?*. O strădanie deosebită în acest sens se remarcă din partea ANPRO (Asociația Profesorilor de limba și Literatură Română „Ioana Em Petrescu”). De asemenea, alte oportunități sunt organizarea cursurilor de excelență și olimpiadele școlare. Structura subiectelor de olimpiadă, prin care se pun în oglindă un text clasic și un text contemporan, reprezintă o variantă fericită, de exemplu Jeni Acterian și Simona Popescu, Mircea Eliade și Matei Vișniec, Dimitrie Cantemir și Ion Vianu, Lucian Blaga și Cosmin

Perța.

Din păcate, toate aceste activități de nișă rămân periferice și se adresează unui număr cu totul restrâns de elevi. Șansa unei întâlniri reale, eficiente, susținute cu literatura actuală ar presupune o abordare sistematizată în competențe și itemi care să se regăsească atât în noua programă de liceu, cât și în structura subiectelor de la examenul de bacalaureat.

Stănuța-Nicoleta POPA

La vremuri noi, programe noi

În clipa de față, programele școlare sunt în plin proces de restructurare, fiind definitivare doar cele pentru gimnaziu, urmând să se scrie programele pentru liceu. Prin urmare, literatura contemporană trebuie văzută, în școală, pe cele două paliere: gimnaziul și liceul. Programa de gimnaziu, ghidată, în privința literaturii, de modelul dezvoltării personale, dar și de cel cultural și estetic, face unele precizări privind textele care pot fi aduse în fața elevului (sau și de elev la școală): „textele literare de bază să reprezinte în mod semnificativ **patrimoniul literar românesc**”¹. Între competențele specifice, începând chiar din clasa a V-a, se menționează, însă, că valorile culturale vor fi identificate în textele autorilor români din diferite perioade istorice². Există, așadar, un cadru normat, în baza căruia literatura contemporană ajunge să coexiste, în manualele și în auxiliarele școlare, alături de cea clasică, astfel că se regăsesc texte aparținând unor autori precum: Ion Creangă, I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Mihai Eminescu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, din Epoca Marilor Clasici și din perioada interbelică, alături de textele unor autori din contemporaneitate: Mircea Cărtărescu, Ioana Pârvulescu, Doina Ruști, Veronica D. Niculescu, Adina Popescu, Florin Bican, Matei Vișniec (texte narative, lirice și dramatice, propuse în manualele editurii Art). Desigur, fragmente sau texte integrale pot fi și altele, la alegerea profesorului, după cum le consideră adecvate fiecărei clase de elevi în parte. Viziunea aceasta a programei o găsesc coerentă și îndreptățită. Elevul nu poate pierde nici contactul cu clasicii, dar trebuie să cunoască și ce se scrie acum, tematic, valoric. Nici nu se mai poate altfel. Aș spune că această perspectivă de abordare a literaturii devine o condiție *sine qua non*, tangentă la teoriile asupra timpului, formulate încă de la Augustin, care vorbește de un prezent permanent, ce nu cunoaște trecut și viitor decât într-un mod subiectiv, trecând, în fizica modernă, prin timpul relativ, cauzat de spațiul curbat, la Hermann Minkowski, cu efecte în filosofie: intuiționismul (Henri Bergson) sau fenomenologia lui Edmund Husserl. Adică viitorul și trecutul sunt doar „fețe” ale prezentului continuu, unde se adună atât clasicii, cât

și contemporanii. Cum consemnează Dan Lungu pe pagina sa de facebook, o fetiță, la întâlnirea scriitorului cu elevii de la Alecart junior, a afirmat că întâmplările din *Vlogger la 13 ani* sunt ca *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă, scrise pentru generația ei. Pentru ca această „întâlnire” peste timp să fie posibilă, trebuia să fi citit și ce a scris Ion Creangă, și ce scrie Dan Lungu. Este adusă multă literatură contemporană în viața elevului, uneori, chiar de către autori. Tehnologia, folosită acum mult în școală, facilitează întâlnirea cititorului-elev cu autorii textelor pe care le studiază, până și la distanță, prin intermediul ecranului.

La liceu, momentan, doar reperele metodologice pentru aplicarea curriculumului la clasa a IX-a, publicate de Ministerul Educației în 2021 și regăsite, de exemplu, într-o variantă de manual pentru clasa a IX-a la editura Art (o reeditare a manualului din 2009, de la editura Humanitas, integrând aceste repere metodologice), continuă, tranzitoriu, viziunea din gimnaziu. Manualul de la editura Art, avându-i ca autori pe Alexandru Crișan, Liviu Papadina, Ioana Pârvulescu, Florentina Sâmișăian, Rodica Zafiu, inserează, dar mult mai puțin decât manualele pentru gimnaziu, și texte scrise în ultimele decenii, alături de literatura clasică, prin: Andrei Pleșu, Annie Bentoiu (eseu, respectiv memorii). În rest, pentru liceu, sunt valabile programele din 2009, iar conform acestora, literatura contemporană ar putea pătrunde doar în breșa creată de o temă de studiu destinată, mai ales, claselor de filologie, postmodernismul, mai exact, romanul scris după 1980 (poezia se oprește la conceptualizarea postmodernismului, la optzeciști, cu exemple de texte, frecvent trimiterile fiind la Mircea Cărtărescu). Romanul scris după 1980 este menționat și ca temă pentru eseu structurat din subiectul pentru bacalaureat (la profilul umanist). Aici, unele manuale (Humanitas, Corint) propun romanul *Femeia în roșu* de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, editat, însă, în 1990. Opțiunile profesorului pot fi mai largi și sunt legate de universul său de lecturi, putându-se studia Dan Lungu, *Sint o babă comunistă!...*, Ruxandra Cesereanu, *Un singur cer deasupra lor* etc. Dar, tocmai pentru că o evaluare a unui astfel de eseu, într-un examen de bacalaureat, este greu de făcut, pentru că opțiunile sunt multe (roman scris după 1980 înseamnă orice roman publicat după 1980 și până astăzi), tema, și implicit aceste texte din literatura contemporană, nu au un statut suficient normat ca să li se acorde la fel de multă atenție ca studierii autorilor canonici. Literatura contemporană ajunge prea puțin să fie studiată în liceu și este mai mult o opțiune a profesorului cât și ce face cunoscut din ce se scrie astăzi. Rămâne de văzut cât se va extinde canonul actual, cum vor deschide noile programe de liceu studiul spre literatura română contemporană.

Realitatea este că se scrie mult acum, aici, la noi, și în lume. Probabil că o selecție a textelor care se fac

în timp ce se scriu programe și se studiază literatura în școală este mai dificil de realizat. Poate că programele se vor scrie și ele în alt ritm, se vor reactualiza la intervale mai scurte de timp. Cert este că, la nivel de programe școlare, este nevoie de un punct de vedere avizat și de o viziune coerentă, diacronic, ca evoluție a literaturii române, respectiv coerentă ca trecere de la gimnaziu la liceu (tematic și/sau estetic), pentru a introduce literatura contemporană în școală, pentru a lărgi canonul actual. Literatura contemporană nu poate fi lăsată doar la alegerea profesorului, cel puțin nu în întregime.

Așteptăm noile programe.

Programa școlară pentru disciplina Limba și literatura română, clasele a V-a – a VIII-a, 2017, p. 26.

² *Idem*, p. 7 și p. 28.

Nicoleta SIMIONESCU

Elevul, exilat din existența cotidiană

Încep abrupt, cu o concluzie, urmând a motiva ulterior viziunea mea: în mod clar, este necesară a revizuire a programelor școlare pentru liceu, vechi din 2006, respectiv 2009, care să genereze o remodelare a disciplinei în discuție cu impact asupra modului în care elevii privesc lumea și se așază valoric în ea.

Dacă programele pentru gimnaziu dau dovadă de deschidere către literatura contemporană, fapt concretizat în manualele școlare în care regăsim texte ale unor Ioana Pârvulescu, Ana Blandiana, Doina Ruști, Veronica D. Niculescu, Matei Vișniec (selecția cuprinde numele unor scriitoare, cred eu, și pe fondul unor discuții mai mult sau mai puțin recente despre literatura scrisă de femei, discuții care au generat o modificare a viziunii dominante până în trecutul foarte recent), cele pentru liceu sunt mult mai rigide și mai puțin ofertante, cu excepția, poate, a celei pentru clasa a IX-a. În acest caz, criteriul tematic, abordat și în programele pentru gimnaziu, este unul permisiv, oferind posibilitatea de a studia eșantioane variate de proză contemporană. În consecință, manualele reflectă, de cele mai multe ori, viziunea limitativă pe care documentele oficiale o propun, vizibilă chiar și dacă ne uităm doar la golul pe care îl generează: ele se opresc la anii '80. Este adevărat că recomandările privind conținuturile de învățare propun realizarea unei prezentări sintetice a postmodernismului, cu trimiteri la texte literare aparținând unor scriitori din generațiile '80, '90, 2000, însă prezentarea sintetică a ultimilor decenii nu este de ajuns pentru adolescenții născuți cu mult după 2000, caracterizați uneori de către adulți prin apatie sau revoltă față de sistem, de cele mai multe ori pe nedrept. Până într-un punct, programele

sunt permissive, lăsând libertate profesorului pentru a alege texte, în funcție de anumite criterii. Chiar dacă posibilitatea de a aborda texte selectate din literatura contemporană, națională și universală, se reflectă în programa și manualele pentru clasa a IX-a și, parțial, în cele pentru celelalte clase de liceu, de cele mai multe ori cea care are întâietate este programa pentru examenul de bacalaureat, care generează practici de studiu și de lectură. Aceasta, alături de documentele menționate anterior, are în centru creații literare selectate din lista autorilor canonici, cei 17 „corifei” ai literaturii noastre, fapt care atrage după sine o evidentă îngustare a orizontului cultural și literar ce urmează a fi format până la finalul liceului. Acest canon didactic, reflectat în documentele oficiale, este caracterizat prin stabilitate (excesivă, în contextul actual), simplificare (artificială), ierarhizare, accesibilitate, conservatorism, valoare și reprezentativitate, printre altele, desigur. Canonul aduce în centru, cu precădere, un anumit model de literatură, privind cu lupa poezia modernistă și proza interbelică și lăsând la periferie sau chiar în afara privirii literatura română contemporană (aici, cred, este necesară o discuție despre acest concept – literatura română contemporană – concept elastic, cu frontiere mișcătoare și limite nesigure, un „termen umbrelă” cum îl numea Ștefan Baghiu. În ultimii trei ani, incluzând anul școlar ce tocmai a început, perioada postbelică a fost eliminată din programa de examen pentru limba și literatura română). Este necesară și o revizuire a canonului (didactic și critic), dar chestiunea aceasta pică în seama criticii literare.

Elevii sunt exilați din existența cotidiană într-un trecut construit ca un spațiu închis în care se bifează, de multe ori, niște borne canonice, fără a privi drumul dintre cele 17 puncte de pe harta abstractă a istoriei literare și nici peisajul de pe marginea drumului. Drumul nostru (despre care ajungem să știm mai puține lucruri decât despre drumul construit de Rebreanu) se încheie în jurul lui 1980, dar este parcurs de elevi născuți în 2006-2007 poate, cu o sensibilitate artistică incomplet construită la finalul liceului.

Astfel, sub presiunea evaluării externe, scriitorii rămân, de cele mai multe ori, abstracțiuni, fără o figură complexă și completă care să stea în centrul discursului, fără consistență, simple nume abordabile doar printr-un singur text (din lipsă de timp, de multe ori, sau de voință, în alte cazuri) proiectat într-un demers didactic ce are ca scop ultim (și prim) bacalaureatul. Nu se construiește, din păcate, (să îmi fie iertată generalizarea!) o viziune panoramică, de ansamblu, care să includă epoca, mentalitatea, contextul din care s-a desprins autorul respectiv.

Configurația actuală a programelor, îndeosebi a celor pentru examenele naționale, nu permite de multe ori construirea unor experiențe de lectură care

ar putea anula proverbiala reticență a elevilor în fața unor texte din literatura română. Adolescenții din fața noastră trebuie să se reconecteze cu literatura, iar acest lucru se poate face și prin deschiderea canonului și a programelor către textele contemporane, prin inserarea în documentele oficiale, dar mai ales în practica de zi cu zi, a unor formule artistice diverse, care să reflecte experiențe recognoscibile. Literatura reflectă valorile care structurează o anumită perioadă/epocă. Or elevii nu au acces la o imagine a lumii în care trăiesc și nu se creează premisele unor dezbateri asupra condițiilor sociale din prezent, asupra condiției umane în vremuri actuale, cu problematizările aferente, cu neliniștile firești pe care le resimt și ei, cu o viziune, de multe ori, socio- și antropologică, pornind de la exemple emulative, în care se pot recunoaște sau pe care le pot recunoaște. Istoria literaturii, așa cum este ea sintetizată în programele școlare, este fragmentată și fragmentară și reflectă un anumit tip de viziune, cu multe zone interstițiale. Ceea ce, până într-un anumit punct, este normal, pentru că timpul este insuficient.

Fără a elimina neapărat modelele / listele orientative cu scriitori/texte, care sunt, până la urmă, instrumente utile pentru construirea unui bun cititor, capabil să recunoască literatura de valoare, și fără eludarea criteriului valoric, trebuie să revenim la componenta identitară și la valorile formative intrinseci literaturii și să selectăm texte care să genereze interes pentru reflecție asupra propriei ființe, asupra lumii din jur, asupra societății, asupra condiției umane și valorilor sociale, în diacronie și sincronie. Literatura presupune familiarizare și, mai ales, defamiliarizare, înseamnă uneori critică socială, conturează o viziune despre lume și generează modalități de acțiune asupra acesteia, de modelare a ei. Literatura contemporană, în sinergie cu societatea, este un fenomen literar viu și divers, care poate genera apropierea adolescenților de cultura vie și fluidă a prezentului, îi poate face chiar să se recunoască în ea și să o iubească, dar și să înțeleagă trecutul recent. Pentru că textele acestea nu sunt doar despre realitatea imediată, palpabilă, ci ele înlocuiesc uneori o „justiție de tranziție” absentă, propunând imagini ale istoriei recent consumate (mă gândesc aici la cărțile Alinei Nelega sau Corinei Sabău, printre alții).

Decupajul acesta nu mai poate fi justificat. Să fie clar: nu îmi doresc o supralicitate a unui anumit tip de text sau a unei epoci/perioade culturale, ci o reflecție corectă și cuprinzătoare a realității cultural-artistice, în diversitatea ei intrinsecă, în măsura în care programa, restrictivă și didacticistă în acest moment, permite. „Moștenirea culturală” trebuie asumată așa cum este ea, fără priviri retrospective care să încerce să restabilească raporturile de forțe acolo unde nu este cazul sau să implanteze texte valoroase acolo unde nu au existat. Însă putem construi un demers coerent în care să punem și să

răspundem la întrebări, într-un dialog peste secole care să deconstruiască mitul „autorului mort” și să elimine anacronismul cultural.

Chiar și în climatul „reformist” în care ne place să credem că trăim, există riscul ca literatura contemporană să fie pusă la zid de figuri rigide, să fie considerată (prea) directă/ dezlănțuită/ dură, cu un limbaj licențios/nepotrivit (din ce punct de vedere, mă întreb) care ar putea speria elevii (oare?). Aceste figuri promovează un discurs public caracterizat prin închistare și conservatorism și tolerează doar literatura care se înscrie într-un anumit tipar (inclusiv la nivel prozodic) și respectă anumite rigori (care, uneori, nu au legătură cu criteriul valoric). Acest tip de perspectivă se naște dintr-o privire deformată, dintr-o imagine denaturată asupra literaturii, din incompleta parcurgere a fenomenului artistic contemporan în continuarea organică a celui interbelic și postbelic. Reticența față de textele contemporane se poate naște și din insuficiența (presupusă sau nu) așezare valorică. Însă aceasta este o falsă problemă, deoarece instituțiile literare ierarhizează deja, prin structurile oficiale (jurii, premii, conducerea revistelor etc.) produsele literare actuale. Textele pot fi selectate ținând cont de (fără a ne limita la) genul autorului (pentru că dimensiunea de gen este încă o problemă de actualitate, scrierile fiind în clandestinitate), perioada pe care o reprezintă, mentalitatea pe care o reflectă, valoarea literară a textului, încărcătura de frumos pe care o propune, reprezentativitatea acestuia, adecvarea la nivelul dezvoltării intelectuale și la cerințele programei, atractivitate etc. Voi încerca să evit lista de tip canon, scurtă, simplistă, cu scop de ierarhizare, și voi propune, pentru studiul literaturii contemporane în școală mai multe nume recente cu care profesorul (sau cei care realizează programa) să jongleze: Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Cristian Popescu, Angela Marinescu, Ana Blandiana, Gabriela Adameșteanu, Simona Popescu, Ioana Pârvulescu, Ioana Nicolae, Ioan Es. Pop, Mariana Marin, Elena Vlădăreanu, Svetlana Cârstean, Florina Ilis, Nora Iuga, Veronica D. Niculescu, Lavinia Braniște, Alina Nelega, Șerban Foartă, Simona Popescu, Dan Coman, Tatiana Țîbuleac, Dan Lungu, Octavian Soviany, Radu Vancu, Radu Pavel Gheo, Răzvan Petrescu, Matei Vișniec etc. Toate aceste nume pot genera o ancorare în zona nevoilor actuale ale unui tânăr, privit în siajul formării unui cititor de literatură contemporană. Elevii care sunt într-o continuă interogare, care își caută locul și încearcă să își definească identitatea vor putea găsi răspunsuri în textele autorilor de mai sus. Ei pot, astfel, cunoaște, într-un mediu controlat și cu o privire (semi)direcționată, realitatea socială și culturală imediată.

Sofia DOBRA

Autorii contemporani, pretabili oricărui nivel de studii

Singura programă nouă din ultimii zece ani este cea pentru gimnaziu, aceasta vizând clasele a V-a – a VIII-a. Elementul de noutate al acestei programe este accentul pus pe textul nonliterar, renunțându-se la studiul speciilor literare și diminuându-se noțiunile de teorie literară studiate. Sunt recomandate, la modul general, texte literare clasice și contemporane din literatura română și universală, fără o indicare a ponderii acestora sau a autorilor, neexistând o schimbare radicală față de vechea programă. Modificarea s-a produs însă în cantitatea de texte studiate, care este absolut sufocantă, fiindcă în anul terminal trebuie studiate nu mai puțin de 15 texte, în aproximativ 30 de săptămâni de școală.

Schimbarea s-a produs cu adevărat în multe manuale școlare, în care literatura contemporană este destul de prezentă. Pentru a nu fi acuzată de subiectivism, am făcut o mică investigație printre manualele școlare în vigoare, cele trei aprobate la clasele a VIII-a și a VII-a, cele două de la clasa a VI-a și la clasa a V-a doar cele care au avut continuitate la alte clase. În manualele editurii Art Klett, apar în studiul textelor literare cele mai multe nume de autori contemporani: Ioana Pârvulescu, Ana Blandiana, Florin Bican, Adina Popescu, Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Sanda Cordoș, Veronica D. Niculescu, Nichita Stănescu, Matei Vișniec, Marin Sorescu, Doina Ruști, Nina Cassian, Dan Coman. La aceștia se adaugă fragmentele utilizate în studiul limbii, unde sunt utilizate opere ale altor scriitori contemporani: Ileana Mălăncioiu, Geo Dumitrescu, Mircea Dinescu, Elena Vlădăreanu, Mircea Ivănescu, Cristian Popescu, Emil Brumaru, Radu Stanca, Ioana Nicolaie etc. (citarea am făcut-o în ordinea apariției în manuale). Urmează editura Corint, unde apar numele următorilor scriitori contemporani: Alexandru Paleologu, Antoaneta Ralian, Nichita Stănescu, Mircea Eliade, Dan Coman, Eugen Jebeleanu, Mihai Brezeanu, Victor Ion Frunză, Alex Ștefănescu, Mircea Sântimbreanu, Nicolae Manolescu. În manualele editurilor Aramis și Intuitext, sunt folosite operele unor scriitori contemporani ca Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Mircea Cărtărescu, Matei Vișniec, Ion Băieșu, Ioana Pârvulescu, Adina Popescu, Ion Hobana.

Există un hiatus la manualele de clasa a VI-a ale Editurii Didactice și Pedagogice, fiindcă în textele literare de bază doar într-un singur manual apare numele Anei Blandiana, în celălalt nefiind niciun scriitor contemporan. Este o problemă majoră la care factorii responsabili din minister ar trebui să se gândească, mai ales că nici în abordarea elementelor de limbă și comunicare nu există o viziune modernă în aceste manuale.

În programa de liceu, literatura contemporană este pe larg vizată în clasa a XII-a, deși, în acest moment, mi se pare că se conturează o problemă de periodizare, deoarece nu știu dacă mai poate fi vorba de contemporaneitate începând cu literatura postbelică. În schimb, manualele, dar mai ales predarea, nu acordă o importanță prea mare acestei perioade, fiindcă doar o mică parte se reflectă în programa de bacalaureat. Ca atare, se studiază, în special, Marin Preda, Nichita Stănescu și Marin Sorescu (de cele mai multe ori ca dramaturg, deși s-a impus mai ales ca poet). Cu toate că se vorbește și de postmodernism, se trece rapid peste acest curent, fără aprofundarea pe care ar merita-o, iar despre literatura actuală este aproape o tăcere totală, atât în programă, cât și în manuale. Poate fi și un reflex al mai slabei vizibilități a criticii de specialitate și a revistelor literare, ce supraviețuiesc greu în societatea actuală, nemairealizând o cernere și o impunere a valorilor contemporane. Este o evidentă lipsă de teoreticieni și de universitari care să consacre valorile atât de mișcătoare și de volatile de astăzi.

Simpla înșiruire pe care v-am propus-o mai sus arată că în manualele școlare pentru gimnaziu au pătruns multe texte epice și lirice actuale, dar și o noutate absolută care este teatrul contemporan.

Problematica s-a diversificat, fiind impusă și de temele din programă și pentru că, uneori, scriitorii contemporani au acceptat chiar să scrie pentru manual pe o cerință dată. Progresele sunt categorice în manualele de gimnaziu, mai ales că editurile au înțeles să-și modernizeze produsele simțind nevoia de a apela direct la scriitorii contemporani.

Nu același lucru se poate constata la manualele pentru liceu. O primă cauză ar fi nevoia de a studia valorile literare consacrate, scriitorii clasici, care trebuie, în mod firesc și necesar, cunoscuți. O a doua cauză este atenția scăzută acordată studiului literaturii de după 1990 în programă, deși perioada de după 1944 este amplu studiată. Literatura după 1990 apare în clasa a XII-a doar într-un studiu de caz și acesta la alegere cu jurnalul și memoriile după 1990. Mai mult, doar un singur manual (de la Editura Corint) a abordat acest aspect, încât literatura ultimilor 30 și ceva de ani este ignorată de elevi. O a treia cauză este îngheșuirea studiului cronologic al întregii literaturi române în doi ani de liceu și nevoia de a apela la modele clasice în abordarea genurilor și speciilor literare în clasa a X-a pentru a putea trece ulterior la inovațiile literare actuale. Se pot adăuga rivalitățile și ostilitățile „grupurilor literare” care creează atmosfera balcanică atât de cunoscută societății românești și care nu se pot detașa în judecățile estetice de influența politicului.

Autorii contemporani ar trebui să apară în școală la orice nivel de studiu, în special la primar și la gimnaziu, unde arhaicitatea limbii și necunoașterea în profunzime a unor realități istorice trecute pot afecta înțelegerea textului literar clasic. Studiul sistematic al orientărilor literare actuale trebuie făcut însă la liceu, în anul terminal.

Mulți scriitori contemporani, postmoderniști sau chiar din orientările de după anul 2000, sunt deja în

manuale, așa cum dovedesc numele amintite mai sus, la care s-ar putea adăuga altele din manualele de liceu, precum Alexandru Mușina, Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, Răzvan Țupa, Marius Ianuș, Domnica Drumea, Elena Vlădăreanu. Alegerea acestora se face în funcție de tematica abordată în manual, de nivelul de vârstă a elevilor, de notorietatea obținută, de preferințele autorilor de manuale.

Întrebarea dacă există zone/autori importanți ai literaturii contemporane incompatibili cu mediul formativ preuniversitar este valabilă pentru orice operă literară, nu numai pentru producțiile literare contemporane, fiindcă introduce un criteriu extraliterar de care învățământul ține seamă din cauza vârstei elevilor. Nu cred că ar putea fi vorba de „zone sau autori”, pentru că se face deja o generalizare, ci de opere nerecomandabile la vârste mici. Pentru o înțelegere justă a unor scrieri este nevoie de maturitate și de acumulări culturale, pentru că numai astfel se poate forma o părere personală neinfluențată de ideologii diverse. De exemplu, limbajul licențios nu este de acceptat în școală, deși este întâlnit și în opere consacrate, așa cum sunt cele shakespeariene. Mediul preuniversitar le evită sau le împinge în studiu spre vârstele mari, când elevul poate pricepe funcționalitatea unui asemenea limbaj. De asemenea, propagarea unor ideologii de orice fel prin operele literare mi se pare dăunătoare la vârste mici, fiindcă accentul pe conținut și nu pe formă în literatură a fost de-a lungul timpului falimentar, fiind suficient să amintim perioada proletcultistă. Aceasta este și amenințarea abordării tematice bazate pe pragmatism în literatură, întrucât nespriținută pe opere a căror valoare este unanim recunoscută, poate duce la un eșec educațional. Astfel, apare ca o nevoie stringentă recâștigarea autorității universitare și implicarea acestui mediu în studiul literaturii în școală, mai ales pentru o justă ierarhizare a valorilor contemporane, dincolo de obișnuitele dispute ale diferitelor grupări.

Irina-Roxana GEORGESCU

În căutarea cititorului

Cercetările asupra lecturii literare au un punct comun: fundamentate de teoriile receptării, pun în prim-plan cititorul și redefinesc faptul literar, de la actualizarea singulară a textului în timpul lecturii, la rolul creativității cititorului ori cooperarea interpretativă: teoriile lui Jauss, Iser și Eco sunt invocate în lucrările didacticienilor atenți la conturarea imaginii cititorului virtual sau *model*. Teoria lecturii a lui Michel Picard nu este mai puțin ofertantă: analizează cititorul real, definește – în tripartiția instanței cititoare (*l'instance lectrice*) ce dă seama de raportul lector-text – prin „lectant” (*le lectant*), simbolizare a distanțării critice și reprezentare a orizontului de formare al lectorului. Astfel, „Lectura literară apare, în fapt, ca o practică extrem de complexă, distinctă de

lectura obișnuită, și ale cărei trăsături esențiale pot fi reduse la trei cuvinte: distanță, complexitate, plăcere (1) Distanțarea pretinsă în lectură se prezintă, în mod paradoxal, drept condiție a unei adevărate întâlniri cu textul. Conștiința lectorului rămâne trează pe parcursul actului lexical și menține dualitatea oricărei comunicări. Se produce o dedublare, întrucât distanțarea cititorului are loc mai degrabă relativ la sine însuși decât relativ la text. Ea repune în cauză „eul” citind într-o altă afirmare identitară. Mai mult, distanța creată nu este statică, ci fluctuează în funcție de momentele textului. E o distanță mobilă, fragilă și suplă, țesută din afecte.

Ritmul trecerii prin text condiționează calitatea condiției acordate atât conținutului, cât și formei și pregnanța sa în memorie. Atitudinea reflexivă permite reliefaarea rolului esențial jucat de lector și, mai mult, conturarea unui sentiment de putere. În plus, dacă pentru Barthes noțiunea de „primă lectură” se bazează, în mare parte, pe o iluzie, „(re)citirea critică recomandată de el nu va căuta neapărat să reconstruiască o presupusă primă lectură fenomenal-virginală, un soi de experiență «proaspătă», originală, pură, trăită la primul contact cu textul.” (2). Cu alte cuvinte, accentul nu va cădea pe aspecte ca originalitatea sau autenticitatea, ci pe noțiuni derivate din logica gândirii teoretice, cum ar fi presupoziiții și inferențe, așteptări confirmate sau infirmate. „Din această cauză, a propune, în liceu, lectura unor texte literare complexe – texte deschise, ce uimesc și deranjează prin întinderea *ne*-spusului – constituie un atu esențial pentru formarea intelectuală a elevului. Opțiunea pentru complexitate prezintă un triplu avantaj: favorizează obiectivarea textului, îi permite liceanului să conștientizeze activitatea de construcție a sensului, îl ajută să înțeleagă diferența dintre cunoaștere și certitudinea și faptul că natura unor texte se definește prin capacitatea de a-și păstra o anume opacitate și că este zadarnic să dorești să anulezi toate ambiguitățile.” (3) Totuși, lectura literară este sursa unei plăceri generate de activitatea de construcție a sensului. Este vorba de plăcerea pe care o definește Wolfgang Iser în *Actul lecturii*: „Lectura nu devine plăcere decât dacă intră în joc creativitatea, decât dacă textul ne oferă șansa de a ne pune aptitudinile la încercare.” Este de la sine înțeles, observă Annie Rouxel, că, „în situația școlară, această plăcere este aleatorie.” (4). Chiar dacă instituția școlară o vizează, evocând „efectele estetice” și „plăcerea creată de literatură și limbaje”, ea nu se va produce la comandă. În general vorbind, această plăcere a lecturii – activitate-creatoare – nu se substituie total emoției sau reacției prime, ci îi păstrează doar amprenta. Nu este vorba nici de anulare, nici de renegare, ci de un fapt ce decurge din „posibilitatea de a reînnoi propria percepție asupra lumii” (5).

În accepția lui Harold Bloom, operația însăși de „deschidere a canonului” este una „complet redundantă”,

deoarece „niciunul dintre canoanele laice nu e închis vreodată” (6). De ce, atunci, tot el ne spune că, în practica revizionistă, „extinderea canonului a însemnat distrugerea lui?” Explicația e simplă: „autorii predați acum în școli nu sunt în niciun caz scriitori dintre cei mai buni, care se întâmplă să fie și femei, africani, sud-americieni sau asiatici, ci mai degrabă scriitori care nu au de oferit decât resentimente crescute ca parte integrantă a felului în care își înțeleg ei propria identitate.” (7) E adevărat, Bloom avea în vedere cultura occidentală și ceea ce se petrecea mai ales în universitățile americane. Iar problema canonului rămâne totuși importantă pentru spațiul românesc. Deși istoriile literare au fost rareori și prilejul stabilirii ori restabilirii unui canon, își au relevanța în desemnarea unui canon critic, din care se va selecta, în timp, cel didactic. În sumarul monumentalei *Istории* a lui Călinescu numărăm câteva sute de nume, la fel în cazul *Istoriei critice a literaturii române* a lui Manolescu. Totuși, canonul didactic poate fi rezumat la o listă de autori, iar mecanismul includerii altora este destul de restrictiv. Tot Bloom notează: „Canonul, înțeles ca relația dintre cititor ca individualitate și scriitor cu ceea ce s-a păstrat din tot ce s-a scris, și nu ca listă de cărți obligatorii în școală, s-ar putea identifica doar cu Arta Memoriei în forma ei literară, nu și cu sensul religios al canonului. Memoria este întotdeauna o artă, chiar și atunci când funcționează involuntar.” (8) Totuși, ne putem întreba retorica, asemenea universitarului american: Cum poți învăța pe cineva solitudinea? – pentru că, în definitiv, „lectura autentică e o activitate sectară și nu te învață să devii un mai bun cetățean” (9).

Ideologia joacă un rol important în formarea canonului literar, dacă vrem să susținem că alegerea estetică este ea însăși o ideologie. (10) Cu toate acestea, „dacă este canonul literar doar un produs al intereselor de clasă, rasiale, de sex și naționale, aceasta ar trebui să se verifice și în cazul celorlalte tradiții estetice, printre care muzica sau artele vizuale. Matisse și Stravinski ar ieși atunci și ei, alături de Joyce și Proust, din canon, ca încă patru bărbați europeni, albi și morți.” (11) În definitiv, dintre marile poete, cele mai puternice femei sunt concurente și mai aprige decât bărbații. Și nu mă refer doar la Sappho ori Emily Dickinson, ci și la Anna Ahmatova ori Louise Glück, Ileana Mălăncioiu ori Angela Marinescu.

În acest sens, nu cred că se mai poate vorbi de o reticență a programelor/manualelor școlare față de literatura contemporană, dar este necesară o adecvare, pentru fiecare nivel de studiu, a textelor alese; totodată, adecvarea tematică, raportarea la valorile inculcate elevilor, interesele și preferințele generației actuale sunt esențiale. Este firească și o oarecare rezistență a programelor/manualelor față de fenomene literare contemporane, din simplul motiv al probei timpului și al „așezării” într-o paradigmă a unor autori.

Totuși, în ultimul deceniu, se poate observa o revizuire și, implicit, o flexibilizare a programelor școlare de gimnaziu, marcată de interesul pentru literatura postbelică și contemporană și de introducerea, în diverse manuale, a unor autori ca: Nina Cassian, Ștefan Popa/Ștefan Aug. Doinaș, Geo Dumitrescu, Ana Blandiana, Simona Popescu, Sanda Cordoș, Doina Ruști, Mircea Cărtărescu, Veronica D. Niculescu, Adina Popescu, Dan Coman și alții, dar și deschiderea spre texte continue și discontinue din domenii diverse, aparținând, de pildă, lui Yuval Noah Harari (*Când vei fi adult, e posibil să un ai loc de muncă* – traducere de Lucia Popovici). În egală măsură, la o simplă răsfoire a unor „caiete” destinate elevilor, care grupează exerciții cu grade diferite de dificultate, remarcăm traduceri ale unor texte scrise de Kimberly Brubaker Bradley, Holly Goldberg Sloan, Lois Lowry, ori texte aparținând lui Mircea Ivănescu, Alexandru Mușina, fragmente de interviuri publicate în *Dilema veche* ori pe scena9.ro, demonstrând, astfel, diversitatea alegerilor și orizontul tot mai larg de selecție a textelor.

De asemenea, la nivelul olimpiadelor școlare de limba și literatura română (faza națională) ori la olimpiada de lectură, mai ales la clasa a XII-a, când se studiază literatura postbelică, au fost introduse texte aparținând poeților contemporani, preponderent celor debutați în jurul anilor 2000, de pildă: Ștefan Manasia, Dan Coman, Alina Purcaru, Andrei Doboș și alții.

Sunt mulți scriitori contemporani (poeți și prozatori, deopotrivă) care ar merita citiți de către adolescenți, de la Raluca Nagy (*Un cal într-o mare de lebede*) la Radu Vancu, de la Corina Sabău (*Și se auzeau greierii*) la Elena Vlădăreanu (*spațiu privat*), Krista Szöcs (*berlin*), Anastasia Gavrilovici (*Industria liniștirii adulților*), lista rămânând deschisă.

Mediul formativ preuniversitar este destul de reticent la schimbare. Pe de o parte, este firesc să fie așa, pentru coerența unui demers didactic și pentru adecvarea la o viziune curriculară națională, pusă în relație cu un profil al absolventului. Pe de altă parte, cred că este importantă și raportarea la literatura contemporană, care aduce nu doar perspective noi asupra fenomenului literar, ci și o diversitate de reprezentări tematice, sociale etc. Militez pentru studiul literaturii clasice – Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale, Maiorescu – în afara cărora nu putem înțelege pe deplin resorturile literaturii contemporane, dar mi se pare esențială și deschiderea spre literatura mondială/literatura lumii și, cu precădere, deschiderea spre literatura contemporană, care încapsulează teme ale generației actuale. Depinde, în definitiv, de măiestria profesorului de literatură de a le propune lecturi atractive elevilor săi. Problematic este faptul că, de îndată ce un autor devine canonic (intrând într-o listă destul de restrictivă și, implicit, într-o rutină obligatorie a examenelor naționale), capătă o aură

sacra, fiind citit pentru că *trebuie*, nu pentru că opera sa dezvăluie aspecte necesare ale înțelegerii unui context socio-cultural mai larg.

Note:

(1) Annie Rouxel, „Progresele cercetării în didactica lecturii literare”, în *Perspective*, Revistă de didactica limbii și literaturii române, nr. 1 (12)/2006, p. 2-16.

(2) Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, ediția a II-a, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Iași, Editura Polirom, 2007, p. 65.

(3) Annie Rouxel, *art. cit.*, p. 3.

(4) *Ibidem*.

(5) Jauss, H.-R., *Petite anthologie de l'expérience esthétique*, în *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1978, p. 131.

(6) Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, ediția a II-a, într-o nouă versiune, traducere din limba engleză de Delia Ungureanu, prefată de Mircea Martin, București, Editura Art, p. 63.

(7) *Ibidem*.

(8) *Ibidem*, p. 44.

(9) *Ibidem*, p. 515.

(10) *Ibidem*, p. 522.

(11) *Ibidem*.

Daniela ANGHELESCU

Între teritorii vechi și teritorii noi

„Din perspectiva *PIRLS* și *PISA*, lectura înseamnă comprehensiune și interpretare, competențe care se construiesc treptat, de la simplu la complex, prin antrenarea a patru procese cognitive esențiale: *identificarea* de informații explicit formulate, *realizarea de deducții* simple, *integrarea* și *interpretarea* ideilor și a informațiilor, *evaluarea critică* a conținutului și a elementelor textuale. În demersurile focalizate pe formarea competențelor de lectură, profesorul va proiecta activități coerente pentru antrenarea treptată a celor patru procese, care să ducă la o înțelegere aprofundată a textelor, la evaluări critice, la formulare de răspunsuri personale cu privire la sens / sensuri, susținute cu elemente / cu exemple din textele scrise.” (*Programa școlară pentru disciplina Limba și literatura română, clasele a V-a – a VIII-a, 2017*)

În ceea ce privește programele și manualele școlare pentru gimnaziu, așa cum reiese din fragmentul citat anterior, în ultimii ani lucrurile s-au schimbat vizibil. Nu putem vorbi despre reticență, ci, dimpotrivă, despre un progres remarcabil atât la nivelul viziunii, al abordării autorilor de manuale, cât și la nivelul competențelor vizate, respectiv al conținuturilor. Introducerea textului continuu / discontinuu și/sau a textului multimodal în programele de gimnaziu permite abordarea unor exemple din literatura contemporană. O viziune fericită se poate remarca în manualele editurii Art, în care delimitarea conținuturilor în unități de învățare, corelate cu teme potrivite vârstei, este propice utilizării unor texte-suport aparținând scriitorilor contemporani îndrăgiți de copii, precum Adina Popescu, Veronica D. Niculescu, Ioana Pârvolescu, Mircea

Cărtărescu sau Horia Corcheș. Sigur că programele școlare vizează și literatura clasică, însă, așa cum se observă în cea de clasa a V-a, pentru narativul și descriptivul literar, „profesorii au libertatea să aleagă texte-suport în măsură să sprijine formarea competențelor specificate în programă. Textele selectate trebuie să respecte următoarele criterii: valoric, estetic, formativ și adecvare la vârsta elevilor”. De altfel, chiar apare sugestia alegerii de către profesor a unor texte din literatura contemporană pentru ilustrarea textului continuu, în versuri și în proză.

Abordarea unor specii literare, precum legenda, la clasele gimnaziale, poate fi realizată prin asociere cu texte din literatura clasică, dar și din cea contemporană, așa cum demonstrează introducerea fragmentului-suport aparținând lui Florin Bican, care repovestește legenda lui Tezeu și a Minotaurului. Un alt exemplu relevant este cel al narativului literar în proză, dar și al descriptivului literar, teritorii propice familiarizării elevului cu alți scriitori români ai zilelor noastre. Astfel, putem observa texte din operele Simonei Popescu sau ale Doinei Ruști.

Textul argumentativ a fost introdus în programa de clasa a VI-a și dă bătăi de cap elevilor până la încheierea ciclului liceal, făcând obiectul evaluărilor naționale atât la finalul studiilor gimnaziale, cât și al celor liceale. Sigur că profesorii pot alege texte variate pentru analiza sau exemplificarea acestui tipar textual, iar în acest sens, autorii de manuale au fost inspirați și generoși. De pildă, textul *Computerul fără baterii* al Sandei Cordoș, o adaptare a unui fragment apărut inițial în volumul *Ce rost are să mai citim literatură?*, este o reflectare potrivită și accesibilă a structurii și a particularităților discursului argumentativ.

Dacă programele școlare pentru gimnaziu au beneficiat de o actualizare substanțială, nu se poate spune același lucru despre programele de liceu. Acestea sunt învechite, dezechilibrate și într-o profundă neconcordanță cu cele de gimnaziu și, nu în ultimul rând, cu nevoile elevului secolului al XXI-lea.

Programele și, implicit, manualele de liceu sunt văduite de prezența scriitorilor contemporani. De zeci de ani se studiază aceeași literatură, dominant masculină – de fapt, exclusiv masculină, scriitori clasici și moderni și pe care, indubitabil, orice tânăr trebuie să-i cunoască. Însă concepțiile, principiile și modelele pe care le regăsim în operele acestora nu sunt conforme cu nevoile și așteptările elevului modern. Profilul acestuia s-a schimbat în epoca modernă și, dacă în gimnaziul ultimilor 4 ani elevului i s-a oferit o educație bazată pe valorile democrației, dacă a învățat să demonteze stereotipuri și prejudecăți, dezvoltându-și o gândire critică, programele de liceu nu oferă o continuitate în acest sens. Ce au câștigat programele de liceu, dar se află încă în faza de pionierat, e introducerea Educației media în disciplina Limba și literatura română. Proiectul, aflat la început de drum, a fost inițiat de Centrul pentru Jurnalism Independent și îmbrățișat de Ministerul Educației și se derulează în

școli pilot, permițând infuzarea unor noțiuni de educație media în ora de literatură. Dezvoltându-și competența de deconstrucție a mesajului și gândirea critică, tânărul începe să conștientizeze nevoia de schimbare la nivelul conținuturilor. Chiar dacă personajele din literatura clasică îi stârnesc interesul, totuși, el nu înțelege de ce e nevoie să le cunoască, atâta timp cât îi desparte mai mult sau mai puțin de un secol.

Personaje precum Ghiță din nuvela lui Slavici sau Ion din capodopera lui Liviu Rebreanu nu sunt dintre cele mai îndrăgite de elevi. Nu de puține ori mi s-a pus întrebarea *De ce trebuie să învățăm despre un individ atât de agresiv?* Elevul de liceu e reticent la vechi, pentru că în gimnaziu a fost obișnuit cu noul, cu scriitorul contemporan. Și iată nevoia unei linearități, a unei continuități a programelor de gimnaziu către nivelul liceal.

Absența autorilor contemporani din manualele și din programele de liceu nu cred că are neapărat legătură cu autorii de manuale, ci cu aparatul care aprobă programele școlare și, poate, cu obținerea drepturilor de autor sau cu interesele financiare. Există în generația nouă de autori o galerie bogată de nume ce ar putea fi introduse în manuale. La clasa a IX-a, cel puțin, unde profesorul are mai multă libertate de mișcare, putând jongla cu texte variate, pot fi exploatați prozatori din zona literaturii S.F. – la unitatea *Lumi fantastice*, autori precum Liviu Surugiu sau Marian Coman, care, deși se bucură de o oarecare popularitate în rândul publicului tânăr de la noi (Marian Coman) sau în spațiul literar american (Liviu Surugiu), totuși, nu sunt suficient promovați. În programa de clasa a IX-a se precizează că „cel puțin jumătate dintre textele literare propuse pentru studiu (minimum 4 texte literare la profilurile și specializările cu 3 ore pe săptămână / minimum 5 texte literare la profilurile care au curriculum diferentiat) vor fi selectate din opera scriitorilor canonici: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu.” Nici vorbă de scriitori contemporani. Totuși, apare o precizare ce permite profesorilor și autorilor de manuale să aleagă textele pe care le consideră potrivite cerințelor formulate. Programa de clasa a XII-a se apropie, prin conținuturile vizate, de literatura contemporană și oferă profesorului posibilitatea de a alege opere aparținând postmodernismului, sugerând, cu timiditate, studiul unor autori contemporani. Însă, atenția dascălilor și a elevilor, mai ales în ultimii doi ani pandemici, s-a deplasat, exclusiv, către scriitori cuprinși în programa de bacalaureat. Astfel, absolvenții nu iau contact cu ceea ce înseamnă literatura secolului al XXI-lea. E nevoie, deci, de o schimbare rapidă, pe care mult așteptatele programe o promite de ceva vreme.

Simona BUDÎI

Mai multă prospețime

I. Voi începe direct prin a spune că nu, „reticență” nu mai este un termen potrivit pentru a defini abordarea din programele actuale și din manualele școlare pentru gimnaziu. Dată fiind categoria de elevi cu care am lucrat până în prezent, pentru a fi onestă mă voi limita, pe cât posibil, la considerații cu privire acest ciclu. În programa din 2017 vorbim de schimbări, pe de o parte, în ceea ce privește gramatica limbii române și, pe de altă parte, literatura. În cazul literaturii române, din capul locului, spun că nu mai putem vorbi despre aceleași rezerve în fața literaturii contemporane și voi explica anecdotic de ce. Deschizând manualul de clasa a V-a, încă de la primele pagini, ne întâmpină textul *Prietenul meu* de Ioana Pârvulescu. În mersul firesc al lecției, le povestesc elevilor câte ceva despre autoare. Un moment important este cel în care copiii află că aceasta este profesor universitar la Facultatea de Litere a Universității din București. Prima lor întrebare, „mai trăiește?”, este urmată de un soi de entuziasm al copiilor obișnuiți ca autorul să îi privească de sus (la propriu și la figurat) și, tot de acolo, să le arunce un text scos, parcă, din timp. Urmează reacții simpatice în fața descoperirii unui imaginar apropiat de cotidianul elevilor, de interes pentru aceștia.

Ce ne facem însă când vrem să citim, de exemplu, Creangă? Din diverse motive (limbajul textului – arhaic sau regional –, aspecte ale unei realități nefamiliare copiilor și adolescenților de astăzi etc.), adesea, la catedră, ne lovim de bariere din partea elevilor la contactul cu unele texte ale clasicilor. Eliminarea acestora nu poate fi luată în calcul, dar obstacolul poate fi depășit. Soluția există și apare chiar sub formă de recomandare în programele de liceu. Este vorba despre o abordare mai prietenoasă (întâlnită și în manualele de gimnaziu actuale) dată de studierea respectivului text în cadrul unei secvențe mai largi, care include scrieri din același grupaj tematic, dar din perioade diferite (deci și din contemporaneitate). Un astfel de demers poate avea un impact pozitiv, conferind fluiditate orelor și contribuind la formarea unei imagini de ansamblu cu privire la o anumită temă.

Programele școlare pentru gimnaziu nu sunt restrictive din acest punct de vedere, ba chiar îndeamnă la diversitate, conferind tot mai multă libertate profesorilor și autorilor de manuale în alegerea textelor. Voi cita din ambele programe școlare (din 2009 și din 2017), pentru mai multă acuratețe și pentru evidențierea contrastului: „Se vor selecta 5-7 texte de bază, destinate studiului aprofundat. Între acestea vor fi incluse în mod obligatoriu și fragmente din operele scriitorilor clasici ai literaturii române. Ele pot fi însoțite de

scurte texte auxiliare (literare sau nonliterare, inclusiv contemporane)” – 2009; „Pentru textul epic, pentru textul liric și pentru textul dramatic, se vor selecta texte literare de bază, cu preponderență din operele scriitorilor clasici ai literaturii române” [subl. mea, S. B.] – 2017. Chiar dacă ideea este, în mare, aceeași, renunțarea la cuvântul „obligatoriu” și folosirea unor sintagme mai puțin restrictive încurajează noile abordări.

Deși profesorul are posibilitatea de a jongla cu materiale didactice diverse, manualele școlare pot deveni, totuși, un real sprijin. Manualele pentru ciclul gimnazial m-au surprins prin prospețime și, de la an la an (întrucât în anul școlar 2020-2021 s-au schimbat și cele pentru clasa a VIII-a) am putut remarca tot mai mult curaj din partea autorilor. Afirmând acestea, iau în calcul atât textele de bază și auxiliare (aparținând, pentru a selecta câteva nume, Simonei Popescu, Doinei Ruști, Veronicăi D. Niculescu, Anei Blandiana, Ioanei Pârvulescu, lui Florin Bican, lui Matei Vișniec etc.), cât și textele-suport pentru lecțiile de recapitulare și evaluare (Mircea Cărtărescu, Ioan Groșan, Alex Moldovan, Mircea Pricăjan, Călin Torsan, Mircea Opriță). De o importanță deosebită sunt, în opinia mea, și fragmentele de text selectate pentru lecțiile de comunicare și de gramatică, acestea reprezentând o șansă în plus pentru elevi de a intra în contact cu nume noi, cu imaginare scriitoricești noi, dar și o oportunitate pentru profesori. Îi amintesc aici pe: Mircea Dinescu, Ileana Mălăncioiu, Ioana Nicolaie, Cezar-Paul Bădescu, Sanda Cordoș. Am încercat, pe cât posibil, să evidențiez scriitori și scriitoare aparținând contemporaneității în cel mai strict sens – autori în viață (după cum se știe, există, în mediile de specialitate, dezbateri cu privire la ceea ce înțeleg, pe bună dreptate, prin contemporaneitate, E. Lovinescu, G. Călinescu, Nicolae Manolescu sau chiar, mult mai recent, Mihai Iovănel).

Referitor la genul literar în zona căruia par să se fi făcut progrese, acesta este, cel puțin din punct de vedere cantitativ, epicul. După cum spuneam anterior, există permisivitate în alegerea textelor, iar manualele actuale propun opere interesante, apropiate de gustul și de așteptările elevilor.

Nu am menționat nimic despre textele din literatura străină prezente în manuale și nici despre proporția acestora în comparație cu cele din literatura noastră. Echilibrul este asigurat, de multe ori, prin textele auxiliare, dar mai ales prin binevenitele sugestii de lectură din cadrul fiecărei unități de învățare. În general, o carte aparține literaturii române, iar cealaltă, literaturii universale. Astfel, cărți semnate de Radu Pavel Gheo, Horia Corcheș, Alex Moldovan, Mircea Cărtărescu, Matei Vișniec sau Gellu Naum fac pereche cu scrieri ale lui J. K. Rowling, R. J. Palacio, Jean-Claude Carrière și alții. Am avut surpriza de a întâlni, ca text de bază din literatura străină, *Fahrenheit 451* a

lui Ray Bradbury, carte care se număra printre sugestiile mele de lectură pentru elevi.

Aș spune, așadar, că primul pas s-a făcut și, chiar dacă mai sunt scriitori care ar merita scoși în prim-plan, ne îndepărtăm vizibil de conservatorismul vechilor manuale și programe școlare.

II. Astăzi se scrie și se publică mult, iar elevii merită să fie expuși actualității literare, pentru că și ei ne expun „noului” prin sugestiile propriilor lecturi (în cazul meu, sugestii de literatură străină tradusă – *Oscar și Tanti Roz*, *Copilul lui Noe* de Eric Emmanuel-Schmitt). Dacă ar fi să mă gândesc la nume de poeți români care ar putea fi studiați în școală, aș spune, de exemplu, Ștefan Manasia (cu texte din *Gustul cireșelor*, de pildă), a cărui lirică sunt convinsă că ar fi în deplină rezonanță cu sensibilitatea elevilor de liceu. În ceea ce privește epicul, o colecție care cuprinde multe texte demne de luat în seamă este EGOproza, apărută la editura Polirom. Prin această trimitere, răspund ultimelor două întrebări ale anchetei. Grupajul include scrieri variate, reunite de firul roșu al autenticității, texte cu și despre sine. Unele – precum *Sunt o babă comunistă!* de Dan Lungu sau *Copilăria lui Kaspar Hauser* de Bogdan-Alexandru Stănescu – pot fi incluse în bibliografiile elevilor (de liceu). Altele, deși bine scrise, actuale din punct de vedere tematic sau proaspete prin abordare (mă gândesc la Adrian Schiop cu *Soldații*, la Dan Alexe cu *Pantere parfumate* și lista poate continua), nu cred că ar putea trece ca recomandări în mediul preuniversitar, ci ar putea fi descoperite, eventual, de elevii curioși să cunoască, pe cont propriu, și celelalte titluri din cadrul colecției.

Elevii de astăzi sunt, cu siguranță, deschiși la mult mai mult decât le poate oferi școala. Cu toate acestea, uneori, demersurile didactice mai îndrăznețe sunt prost înțelese, așa încât profesorii trebuie să dea dovadă de multă chibzuință în alegeri, pentru a preîntâmpina ostilitatea și prejudecățile.

Ștefania IOJA

„Dar programa de ce zice așa?”

Știm că lectura ne formează ca oameni, că dezvoltă imaginația și empatia. Mai știm că suntem suma oamenilor de care ne înconjurăm și a cărților pe care le citim. Nu mai puțin cunoscut este și faptul că gustul pentru lectură se formează, de obicei, de la o vârstă fragedă sau deloc. Cum convingem copiii să citească (eventual, cu plăcere) cărți pe care noi le considerăm valoroase pentru formarea lor?

Să punem altfel problema: când erai în liceu, ai citit de plăcere cărțile din bibliografia obligatorie pentru examen (neschimbata de la părinții noștri și până la elevii din zilele noastre)? Mărturisesc că, deși pasionată

de lectură, majoritatea textelor epice „obligatorii” le-am citit, atunci, doar pentru că erau astfel: obligatorii. Simțeam că nu-mi „vorbesc” și căutam opere în rezonanță cu personalitatea și cu trăirile mele de atunci. Deciziile și comportamentul protagoniștilor lui Rebreanu sau ai lui Sadoveanu mi se păreau de neînțeles, iar limbajul lui Creangă, descifrabil doar cu un dicționar lângă. Devoram, în schimb, romanele lui Drumeș sau proza scurtă a lui Cărtărescu, de pildă. Că citeam cu drag volume întregi de poezie, de la cea romantică la cea neomodernistă, cred că țin de propria sensibilitate (pe care, din păcate, n-am reușit să o mai găsec și la elevii de azi; spun „din păcate”, deoarece această poezie constituie, încă, aproape jumătate din bibliografia obligatorie pentru examenul de bacalaureat).

Revenind la întrebarea de la care am pornit: avem autori valoroși printre contemporani, iar abordând textele acestora la clasă cred că am avea considerabil mai multe șanse de a-i face pe elevi să dezvolte pasiune pentru lectură, și nu aversiune față de aceasta. Intervine însă o nouă problemă: are profesorul de limba și literatura română timp pentru a face acest lucru? În ultimii ani, am avut ocazia de a preda la liceu și de a pregăti, astfel, elevii pentru așa-numitul „examen al maturității”. Din programa pentru examen, literatura contemporană lipsește cu desăvârșire. Mai mult, de-a lungul celor patru ani, profesorul are ocazia de a propune texte recent scrise doar în clasa a IX-a (nu foarte multe, deoarece există un număr minim de opere care trebuie să aparțină obligatoriu scriitorilor canonici). În primul an de liceu, programa școlară structurează literatura în funcție de *tema* abordată, și nu în funcție de *gen*, *specie* sau *perioada* în care a fost scrisă (este totuși recomandat să alegi opere din toate genurile literare și din epoci diferite). Mai mult, este singurul an în care poți alocă niște ore și pentru opere care nu aparțin unor autori români, câtă vreme se încadrează în temă. Am observat că elevii sunt mult mai receptivi față de textele scrise în același secol în care și ei s-au născut. Și ei, la fel ca mine la vârsta lor, manifestă aceeași dorință ca opera „să le vorbească”, să prezinte situații cu care ei sunt familiarizați. În plus, preferă să citească texte scrise „în limba lor”, într-un limbaj actual. Rugându-i să citească și *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă, și *Povestea lui Harap-Alb spusă de însuși calul său* (din volumul *Și v-am spus povestea așa*) de Florin Bican, am primit următoarea întrebare din partea lor: „De ce prima intră la examen, deși lectura a fost mult mai anevoioasă, iar cealaltă nu?”. Că așa zice programa. „Dar programa de ce zice așa?”. Greu de răspuns. Că, în situația dată, ambele scenarii narrative ar fi avut, ca efect, formarea unor valori și atitudini asemănătoare, doar că unul a fost citit ca lectură obligatorie, iar celălalt, ca lectură de plăcere. Și în privința textelor poetice sau dramatice preferința elevilor pentru literatura contemporană a fost

clară. La fel de clară ca dezamăgirea lor la aflarea veștii că cele mai „recente” texte din programa de examen au fost scrise în anii '60 (sau în anii '80, pentru elevii de la profil uman).

La gimnaziu lucrurile stau diferit. Programa școlară pentru învățământul gimnazial e din anul 2017, iar, în ceea ce privește literatura, accentul nu mai cade pe însușirea noțiunilor de teorie literară, ci pe *dezvoltarea personală* a elevului, inclusiv prin intermediul lecturii. Unele manuale urmează acest principiu prin actualizarea textelor propuse, care aparțin unor autori precum Ioana Pârvulescu, Ana Blandiana sau Florin Bican, dar nu lipsesc nici texte de-ale lui Caragiale, Slavici sau Eminescu. Totodată, manualele propun ca lecturi suplimentare mai ales texte aparținând unor autori contemporani, atât români, cât și străini. În plus, oarecum „în spiritul” programei de clasa a IX-a, și în cea de gimnaziu sunt propuse câteva *teme*, câte una diferită pentru fiecare an de studiu: *Eu și universul meu familiar*, *Eu și lumea din jurul meu*, *Orizonturile lumii și ale cunoașterii*, *Reflecții asupra lumii*. Niște teme, așadar, care ne oferă posibilitatea de a găsi numeroase opere literare ilustrative, dar care asigură și o dezvoltare armonioasă din punct de vedere cognitiv a elevilor. Nici examenul nu mai presupune reproducerea unor noțiuni învățate pe de rost, ci comprehensiunea unor texte la prima vedere (aparținând unor autori contemporani sau nu). Din acest punct de vedere, la acest nivel, consider că lucrurile s-au îndreptat și că suntem pe calea cea bună.

Totuși, mai e mult până departe. E evidentă reticența față de literatura contemporană a programelor școlare pentru învățământul liceal (și aici mă refer la programa „veche”, în vigoare; pe cea „nouă” o așteptăm cu nerăbdare și cu speranța unor schimbări pozitive). La gimnaziu, primii pași spre actualizarea programei și a manualelor, astfel încât acestea să corespundă nevoilor elevului de astăzi, au fost făcuți. Că în sistemul de învățământ există și voci „conservatoare”, care nu consideră aceste modificări în beneficiul elevului, e o realitate. De pildă, nu puțini au fost cei care, în urma Evaluării Naționale la Limba și Literatura Română din acest an, considerau unul dintre textele-suport alese (un fragment din *Pantera neagră* de Sorin Titel) un contraexemplu pentru elevii de azi, lipsit de valoare estetică, aparținând unui scriitor, pentru ei, anonim. În acest caz, o asemenea reacție are la bază doar ignoranța: e mult mai confortabil să rămâi în „cercul strâmt” al noțiunilor care deja îți sunt familiare. Orice schimbare ne sperie la început, dar asta nu justifică împotrivirea în lipsa unui filtru obiectiv și a unei documentări prealabile. În plus, am văzut că nu se urmărește excluderea scriitorilor canonici din noile programe școlare, ci doar introducerea unor autori contemporani, inițiativă care, personal, mi se pare lăudabilă și în beneficiul elevilor.

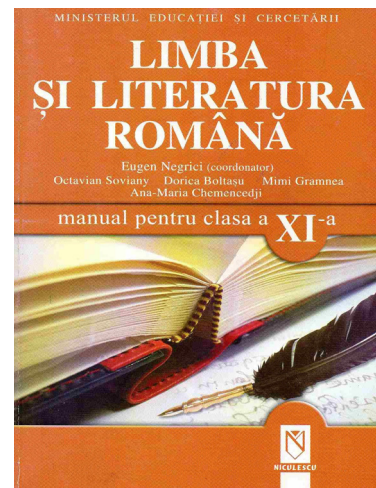
Nu-i ușor să anticipezi valoarea operei unui scriitor. Nu îți se poate garanta că aceasta va rămâne una de referință peste ani. Din acest punct de vedere, e, oarecum, de înțeles reticența față de scriitorii contemporani (și, mai ales, față de cei extremi contemporani). „Pariurile literare” necâștigătoare pot răni orgoliile critice, care le apreciază, poate, greșit valoarea estetică la un moment dat. Mi-ar plăcea, totuși, să găsesc în programele școlare autori precum Ioana Nicolaie, Ioana Pârvulescu, Adina Popescu, Florin Bican sau chiar Iv cel Naiv.

Dacă există zone sau autori importanți ai literaturii contemporane incompatibili cu mediul formativ preuniversitar? Cred că elevii ar trebui să descopere un tablou cât mai complex al literaturii scrise în zilele noastre, așadar, personal, nu aș exclude vreun autor anume. Sunt de acord că există și anumite zone mai dificil de abordat la clasă, tocmai din perspectiva noutății lor într-un astfel de cadru (și mă gândesc, aici, la mizerabilismul din opera unor scriitori precum Elena Vlădăreanu, Ioana Bradea sau Adrian Schiop). Noile începuturi ne sperie mereu, dar schimbările de substanță ar fi imposibile fără ele.

Alexandra BOTEZAN

Programele școlare și manualele – generozități și constrângeri

Discuția în privința programelor, respectiv manualelor școlare, față de literatura contemporană trebuie separată, din nefericire, încă de la început întrucât trebuie avut în vedere, într-o primă instanță, ciclul gimnazial, iar, mai apoi, cel liceal. Fluiditatea firească pe care ar fi trebuit să o țeasă sistemul în această direcție a rămas, pentru moment, la stadiul de proiect, propunere, deziderat. Astfel, putem vorbi de o programă resuscitată în privința ciclului gimnazial începând cu anul 2017, o



programă al cărei țel este acela de a urmări un profil al absolventului extins pe variate paliere și care prilejuiește familiarizarea elevilor atât cu o literatură bătătorită de-a lungul timpului, dar și cu una care poartă cu sine aerul indispensabil al contemporaneității, al universului cu care se poate rezona, al limbajului cu care se poate opera distinct. În privința liceului ne aflăm în expectativă, momentan.

O ancorare în prezent, așa cum stipulează și doamna Alina Pamfil în cartea *Didactica literaturii române. Reorientări*, presupune vizarea modelului dezvoltării personale în abordarea orelor de literatură. O astfel de poziționare înscrie textul-suport în orizontul de așteptare al cititorului prin faptul că orientează discuția spre interesele beneficiarului, uzând de metoda activă. Astfel, prelegerea fadă și impersonală pierde teren, incluzând, în schimb, momente, atent dozate, de circumscriere a textului într-o orientare tematică și într-un curent de gândire. Literatura este ipostaziată drept un discurs despre natura și condiția umană, iar elevii sunt încurajați, ca în urma etapei de comprehensiune a textului, să interpreteze, apelând la propriile cunoștințe, universul care s-a desfășurat înaintea lor. Aceștia sunt conștientizați pe tot parcursul procesului de existență și apariția unor efecte emoționale și cognitive în urma lecturării textului dezbătut. Chiar dacă actualizarea unor detalii despre epoca în care este scris textul și autorul acesteia rămân elemente de avut în vedere mereu, receptarea textului nu mai este structurată în mod prioritar de posedarea unor astfel de date.

Programa actuală de gimnaziu favorizează abordarea învățării din perspectivă *inter-* și *transdisciplinară*, respectând prevederile din Legea educației și cuprinde, într-o manieră integrată, componenta lingvistică, cea inter-relațională și cea estetică și culturală. Ea a apărut ca o consecință firească a noii paradigme educaționale, facilitând implementarea idealului educațional european. Acesta are în vedere învățarea pe tot parcursul vieții și inserția pe piața muncii a unor indivizi adaptabili, posesori ai competențelor-cheie recomandate de profilul absolventului aferent fiecărui final de ciclu școlar. La nivelul conținuturilor se remarcă următoarele teme generale propuse: *Eu și universul meu familiar* (clasa a V-a), *Eu și lumea din jurul meu* (clasa a VI-a), *Orizonturile lumii și ale cunoașterii* (clasa a VII-a), *Reflecții asupra lumii* (clasa a VIII-a). În schimb, de data aceasta, programa nu recomandă abordarea unor autori anume sau a unor texte anume, ci reclamă selectarea a opt texte de bază pentru clasele a V-a și a VI-a și a zece texte de bază pentru clasele a VII-a și a VIII-a în vederea studierii aprofundate. Pentru fiecare clasă, se ramifică o listă generoasă de categorii de texte care pot fi abordate în consonanță cu tematica dominantă: texte continue, ficționale și non-ficționale/texte literare și nonliterare (poezii, texte epice clasice și contemporane

din literatura pentru copii, postări online, instrucțiuni, prospecte; sms-uri), texte discontinue (tablă de materii/cuprins, liste, table, articole din DEX, DOOM 2, texte multimodale (manualul benzile desenate) – pentru clasa a V-a; texte continue, literare și nonliterare (fabule, poezii lirice; povestiri clasice și contemporane, romane aparținând literaturii pentru copii, jurnale, e-mailuri, reportaje de știri, recenzii web ale unei cărți/cronici de film etc.), texte discontinue (grafice, diagrame), texte multimodale (reclame, articole de ziar sau de revistă cu imagini) – pentru clasa a VI-a; texte continue, ficționale și non-ficționale/texte literare și nonliterare (poezii, piese de teatru, texte epice clasice și contemporane din literatura pentru copii, romane grafice, jurnale de călătorie etc.), texte discontinue (anunțuri, indexuri, glosare), texte multimodale (texte din enciclopedia ilustrate) – pentru clasa a VII-a; texte continue, literare și nonliterare (poezii, piese de teatru, maxime și proverb, povestiri, nuvele, romane, jurnale, memorii, articole de opinie, eseuri, recenzii web ale unei cărți/cronici de film), texte discontinue (cataloage, indexuri), texte multimodale (articole de ziare/reviste, ilustrate cu imagini) – pentru clasa a VIII-a.

Toate aceste direcționări își pot găsi aplicarea în texte extrem de variate, opțiunea pentru acestea aparținându-i profesorului, după cum specifică însăși programa. Deschiderea cea mai mare spre literatura actuală și înspre o abordare în acord cu expectanțele beneficiarilor mi se pare că o are manualul de la ArtKlett, conceput de Florentina Sânmihăian, Sofia Dobra, Monica Halaszi, Anca Davidoiu-Roman, Horia Corcheș. Printre autorii contemporani regăsiți în paginile acestuia sub forma unor fragmente sau sub forma unor recomandări suplimentare de lectură se regăsesc, în ordine aleatorie: Ioana Pârvulescu, Florin Bican, Ana Blandiana, R. J. Palacio, Alex Moldovan, Veronica D. Niculescu, Matei Vișniec, Doina Ruști etc. Astfel, elevii iau contact cu texte relevante contextului actual, texte născute din acesta.

În privința liceului, programele încă urmăresc, în primele două clase, analiza de text, fără a viza comprehensiunea și interpretarea, privilegiindu-le în ultimele două clase. Studiul diacronic al fenomenului literar se axează pe o perspectivă istorică focalizată pe istoria formelor.

În conformitate cu o serie de chestionare aplicate profesorilor, tot în cartea *Didactica literaturii. Reorientări*, autoarea remarcă o tendință în ceea ce privește abordarea literaturii în clasă: prevalența viziunii cadrului didactic în detrimentul discursului oficial. Profesorii validează ipoteze care corespund propriei viziuni și nu programei, fapt care naște inevitabile tensiuni între concepția acestora și cea a autorilor de programe. Alina Pamfil recomandă interogarea permanentă a propriei noastre viziuni în vederea înțelegerii *gradului de adecvare la tiparul structurat de instituția școlară*. Mă declar în

asentimentul acestei îndrumări. E foarte ușor să alunecăm într-o zonă a plafonării și rigidității interpretative. Astfel că, în vederea respectării textelor și elevilor în adevăratul sens al cuvântului, textul predat se reclamă relecturii frecvente – dacă este posibil, de fiecare dată înainte de a fi predat din nou la clasă. Nu facem decât să îi aprobăm valoarea și relevanța pentru actualitate citindu-l din prezent, aducându-l în fața elevilor pentru a-i ilustra însemnătatea și pentru contemporaneitate. Nu putem împrumuta la nesfârșit din acele interpretări dobândite în liceu fără a lăsa în urmă o formă incertă de idei prăfuite și adaptate, mai mult sau mai puțin (depinde de calitatea profesorilor pe care i-am avut fiecare), adolescenței noastre. Cred că trebuie să începem să credem în textele cu care am crescut și din alte motive decât cele care ne-au fost insufflate primele dați când pășeam în desișul fascinant al imaginației. Așadar, e destul de limpede faptul că atenția noastră rămâne strict asupra manierei de livrare a materialului, deloc neglijabilă și aceasta. Lista autorilor canonici a rămas aceeași și unicul mijloc de deschidere spre contemporaneitate al profesorului actual de limba și literatura română rămâne structurarea tematică a programei clasei a IX-a (*Adolescența* sau *Joc și joacă*; *Familia* sau *Școala*; *Iubirea* sau *Scene din viața de ieri și de azi*; *Aventura, călătorie* sau *Lumi fantastice, Confruntări etice și civice* sau *Personalități, exemple, modele*). Ea permite depășirea conținuturilor celorlalte clase și experimentarea unor texte provocatoare, dacă selectarea lor e dezbătată de lanțurile familiarului, confortabilului. De asemenea, propria dispoziție a profesorului de a crea conexiuni între textele stipulate în programe și cele care ar putea oferi repoziționări proaspete asupra tematicilor deja propuse e, indiscutabil, esențială.

Alegerile mai sus menționate în legătură cu textele aferente gimnaziului mi se par extrem de potrivite, cu atât mai mult cu cât deja am observat reacția directă a beneficiarilor. Autorii ale căror cărți au fost selectate spre a fi reprezentate printr-un fragment în manual au și alte cărți care se pot plia pe nivelul de vârstă al elevilor, iar, de cele mai multe ori, ele apar în rubrica romanelor recomandate în manualele școlare, însoțite de o prezentare minimală.

În privința claselor de liceu, lista autorilor contemporani valoroși este foarte generoasă. Ordinea celor pe care îi voi menționa este aleatorie și ratarea oricărui alte nume la fel de valoroase vine drept o consecință a unor liste de lectură încă nebiblate în bătaia tumultosului program al unui sistem care se reinventează frecvent, iar în momentele în care nu o face, îi reclamă celui aflat în vitrina sa, pe un ton jos, șoptit, să o facă el însuși, asta dacă dorește să evite poteca bătătorită a plafonării. Astfel că, o serie de autori care consider că ar putea rafina gustul pentru lectură al adolescenților sunt: Mircea Cărtărescu, Lavinia Braniște, Florina Ilis,

Ruxandra Cesereanu, Tatiana Țibuleac, Ana Blandiana, Bogdan Răileanu, Ioana Nicolaie, Dan Coman, Veronica D. Niculescu, Liliana Corobca, Gabriela Adameșteanu, Bogdan Suceavă, Filip Florian. Da, se regăsesc multe nume de autoare tocmai pentru că aceasta e una dintre marile carențe ale actualei viziuni.

De pildă, proza scurtă *Zburătoare de consum* de Ana Blandiana ar putea fi abordată în clasa a XII-a ca material ilustrativ de text postbelic. Ea oferă o mostră cu privire la ce poate însemna literatura în proza de factură neomodernistă, marcând respingerea formelor grave într-o manieră ludică, cu ușoare note nostalgice. Această formă nouă de existență a modernismului prilejuiește o rememorare a principiilor sale directive, dar și produce conștientizarea dinamismului literaturii, aflate mereu în consonanță cu necesitățile oamenilor motivate de fondul lor interior, profund afectat de contextul istoric și social. Pătrunderea în universul operei poate fi realizată prin analiza picturii lui Salvador Dalí, *Copilul geopolitic* în etapa prelecturii, facilitându-se un dialog despre semnificațiile pe care le aduce cu sine nașterea, spargerea unor norme, depășirea unor constrângeri care pot închista până la sufocare. În urma comprehensiunii textului, interpretările universului fragmentar al operei se deschid unei palete diverse de atitudini, fapt care suscită implicarea elevilor și îi angrenează în a-și susține un punct de vedere. Romanul *Cruciada copiilor* de Florina Ilis ar putea fi abordat în cadrul tematicii „Copilăria”, în concordanță cu organizarea actuală a programei de clasa a IX-a. Textul este un pretext excelent de largire a culturii elevilor, întrucât nu poate fi abordat fără o clarificare inițială a episodului din istorie care a fost inițial asociat cu titlul. *Cruciada copiilor* este denumirea dată unei varietăți de evenimente imagine sau reale din 1212, care împletesc elemente precum vedeniile unui băiat francez sau german, intenția convertirii pașnice la creștinism, mulțimile de copii vânduți ca sclavi. Aura de mister asupra subiectului se menține și în prezent, întrucât cercetarea istorică nu a furnizat niște date definitive. Sigur, demersurile profesorului sunt mult mai complexe odată ce se face intrarea în text și se adaptează în funcție de răspunsul primit prin întrebări bine ținute. Romanul oferă prilejul unei dezbateri interesante legate de caracterul inițiativ sau procesul de dezumanizare la care este expus lectorul. În acest sens, elevii pot fi ușor familiarizați și cu o afirmație critică, de data aceasta a scriitorului și profesorului Ștefan Borbely, în privința cărții Florinei Ilis („Romanul Florinei Ilis prezintă întreaga escală a acestor iraționalități conjugate, după logica bulgărelui de zăpadă rostogolit la vale pentru a-și mări volumul: copiii din tren se maturizează subit (inclusiv erotic) sub influența provocării «istorice» (o nouă bătălie la Posada...) care le-a ieșit în cale, adulții din jur se infantilizează spăimos, neputincioși în fața faliei de ireal care-i invită să iasă din habitudini, scenariul arătând, cu o

iscușință de romancier rar întâlnită în literatura noastră de azi, și cât de subțire este pojghița care separă virtualul de real în lumea postmodernă pe care o trăim.”). Răspunsul lor subiectiv în fața unei astfel de interpretări este de fapt o nouă oportunitate de sondare a propriei personalități, oportunitate pe care puține materii au bucuria de a o crea și favoriza.

La tema „Joc și joacă”, tot aferentă programei clasei a IX-a, s-ar putea aborda textul *REM* de Mircea Cărtărescu, din volumul „Nostalgia”. Cele șapte jocuri prezente corespund unor teme mitice care se constituie și în mari teme literare: nașterea, nunta, moartea, geneza Universului, ființele fantastice, timpul. La clasă se poate insista asupra unui singur joc, tocmai pentru a putea actualiza analiza de profunzime. Jocul „Reginele” poate crea pretextul unui dialog care să aibă în central său simbolistica numerelor, dar și de amprenta cromaticului asupra înțelesurilor.

Romanul *Văra în care mama a avut ochii verzi* de Valentina Țibuleac ar putea fi integrat în lista textelor propuse pentru tema „Familia”, aferentă programei clasei a IX-a. Cartea reipostiază relația mamă-fiu în tonuri dureroase, tranșante, dar duioase, spre final. Povestea bine încheată are din loc în loc noduri lirice, plutind parcă deasupra țesăturii epice și care rămân, întocmai cum o dictează exprimarea metaforică, în gât, prin forța imaginilor create: „piața de vechituri arăta de parcă Dumnezeu s-a împiedicat și și-a răsturnat geanta. Oameni peste lucruri, lucruri peste oameni – vestigii de vieți trecute împletite în rânduri multicolore, ca părul din pozele vechi ale bunicii.”, „ochii mamei plângeau înăuntru”. Stilul zguduitor, dar firesc în care se desfășoară tribulațiile protagonistului în fața absurdului existențial și maniera în care își găsește un pseudorefugiu în urma traumelor trăite pot da șansa unor adolescenți în formare de a se înfrupta din licoarea maturizării în doze mici, dar concentrate.

Dacă există zone/autori importanți ai literaturii contemporane incompatibili cu mediul formativ preuniversitar? Cu riscul de a da un răspuns cu un iz ipocrit, nu m-aș aventura în a oferi o asemenea generalizare, chiar dacă întreaga aplecare înspre problematica programelor poartă cu sine această pecete ingrată. Așa cum istoria a demonstrat-o până acum, omul de la catedră poate potența aspectele credibile și relevante ale unor texte prin felul în care coordonează discuția, prin felul în care mută atenția elevilor înspre aspectele care îi pot construi pe ei ca oameni în mod deplin. Gustul pe care profesorul și-l formează în privința abordării la clasă a anumitor texte poartă cu sine unele *riscuri*, însă printre ele se numără și cel mai frumos dintre toate, riscul de a nu mai putea trăi fără literatură, această prietenă fidelă care ne va trage de mână pe nesimțite ori de câte ori vom uita să ne mai cuibărim în universurile sale compensatorii.

Horia CORCHEȘ

Teren de joacă pentru contemporani

Pretextul de la care pornește ancheta, citatul din textul Sandei Cordoș, este o falsă premisă, dacă îl raportăm la nivelul gimnazial, dar una adevărată, dacă îl raportăm la nivelul liceal.

Programa actuală pentru gimnaziu, intrată în vigoare în 2017 și care a produs deja prima generație de absolvenți de ciclu gimnazial, a făcut un pas important înainte în privința abordării literaturii, chiar dacă păcătuiește prin multe neajunsuri din alte puncte de vedere, pe care nu le detaliez acum. Pasul înainte despre care vorbesc este o deschidere spre o altă paradigmă curriculară, pe de o parte, cea a dezvoltării personale, în termenii căreia abordarea textului literar nu se mai face preponderant din perspectivă analitică, accentuând studiul formalist. Accentul se mută, în abordarea textului literar, spre lectura de identificare, spre comprehensiune și situare a lumii textului în propriul univers de valori. Pe de altă parte, programa punctează și la capitolul deschiderii spre literatura contemporană, privilegiind-o chiar, pe alocuri. Fără a numi autori canonici (deși unele voci consideră că ar trebui să o facă), permite libertatea studiului unor texte alese de autorii de manual și de profesori, în măsura în care acestea se încadrează prin subiect în tema anului de studiu (fiecare an are câte o teamă alocată), respectându-se și o serie de criterii de selecție: accesibilitate, atractivitate, valoare, varietate.

Ca atare, autorii manualelor școlare și, pentru că mă număr printre aceștia, am să mă rezum la câteva observații generale, au avut deci libertatea de a apela la scriitori contemporani (folosesc termenul în cheia interpretativă a studiilor recente, semnate de un Andrei Terian sau Mihai Iovănel, deci aplicabil literaturii de după 1990) din plin. Paleta alegerilor este foarte diversă, mai dificil este când trebuie să găsești un text potrivit vârstei acestor copii între cele scrise de contemporani și să se mai și potrivească tematic. De aceea, unele texte sunt scrise special pentru manuale, de autori contemporani. Dosarul tematic anterior al *Vetrei* a evidențiat o deschidere a scriitorilor în ultimii ani față de literatura pentru copii, dar încă există multe zone de vid, așa că unii mari scriitori contemporani sunt greu de poziționat în manualele pentru ciclul gimnazial. Diversitate însă există, numele scriitorilor contemporani prezenți în aceste manuale sunt multe. Se respectă și un criteriu nerostit de programă, al echilibrului de gen, numele fiind chiar preponderent feminine. Nu le înșir, pentru că au făcut-o alți colegi care au răspuns anchetei. Mă bucur că am pus și eu umărul la efortul acesta de promovare a literaturii contemporane prin manualele

școlare pentru gimnaziu, mă bucur că avut șansa de a lucra pe texte ale unor scriitori sau scriitoare pe care îi sau le cunosc, cu care sunt mai mult sau mai puțin amic, e un sentiment extraordinar. Foarte pe scurt deci, rezumativ: la gimnaziu, contemporaneitatea este dominantă.

La liceu, programele nu s-au înnoit. Limitele programei vechi sunt evidente, dar problema este, mai ales, timpul și presiunea examenului de bacalaureat. Nu voi relua lucruri spuse și răs-spuse, decât pe scurt: clasa a IX-a, cea mai deschisă experimentării lecturii contemporanilor, clasele a X-a – a XII-a mai restrictive, axate pe studiul unui set de autori canonici, 17 la număr, dintre care cei postbelici (Preda, Sorescu, Stănescu) scoși de pe listă în anii pandemici. Deschiderile permise către optzecism, de care nimeni nu se mai prea sinchisește, pentru că nu fac subiect de examen. Bacalaureatul, supus unor rigori formale (pe care momentan le aprob, căci nu poți schimba modul de evaluare, fără să schimbi procesul), care împiedică promovarea literaturii contemporane.

Să ne înțelegem: nu am putea avea o deschidere reală spre contemporaneitate, decât:

1. Îmbogățind lista canonicilor cu alții. Cu care? Dar de ce nu cu ceilalți? Oamenii ăștia sunt vii, nu sunt nume adunate pe-o carte doar, ci sunt minți și suflete vii încă, au prietenii, orgolii, dorințe. Cum stabilești lista lor, în mod obiectiv? Doamne, sfinte!

Și, dintre cei existenți, vechii, pe care i-am putea scoate, ca să le facem unora noi loc?

2. Schimbând viziunea curriculară și pe cea de examen. Și aici ar trebui să ne concentrăm. Am să explic.

Că ai canonici, e normal, că ei sunt canonizați de autoritatea critică, de uz, de timp, e iar normal. Nu-i poți scoate! Ai nevoie de ei, cum orice sat are nevoie de bătrânii înțelepți. Ei îți delimitează patrimoniul identitar național.

Cum faci să lași spațiu de mișcare și celor tineri?

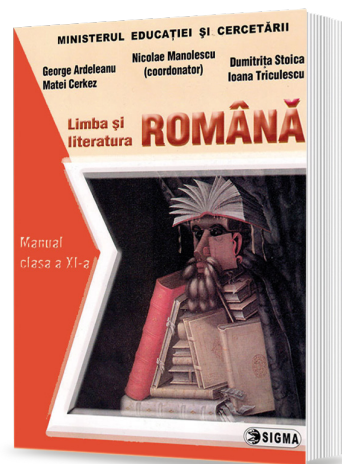
Nu neapărat canonizându-i. Ci oferindu-le teren de joacă. În termeni concreți: o programă școlară profund novatoare, cu dimensiune preponderent tematică, în care criteriul diacroniei și al contextualizării istorice să nu fie ordinator de credite sau, mai bine spus, să devină ordinator final de credite, la final de ciclul liceal, când într-un semestru s-ar putea face o hartă unificatoare din acest punct de vedere. Menționarea faptului că studiul literaturii trebuie să aibă alte obiective, nu doar cele culturale sau estetice, ci și unele care țin de dezvoltarea personală. Menționarea faptului că autorii contemporani trebuie să fie prezenți cu un număr de texte studiate, asociați (pe modelul de la gimnaziu, poate) unor teme și autorilor canonici, cu câteva direcții normative (de tipul: minimum x scriitoare). Furnizarea unei liste de autori contemporani, dintre care profesorii să poată alege, dar fără a-i canoniza, lista rămânând deschisă. Nu ar trebui să intereseze conceptualizări de teorie sau critică literară prin care să nuanțeze particularități ale unor direcții literare contemporane, nu la acest nivel. Aceasta e treaba

cercetării, a studiilor universitare și post, nu a maselor de elevi, a sutelor de mii. Ei trebuie să guste literatura contemporană, să o poată înțelege, să o poată valorifica în propriul proces de formare de sine.

Apoi, și nu în ultimul rând: un examen de bacalaureat în care să se reflecte nu preponderența canonicilor, ci preponderența competențelor, indiferent de textele pe care se lucrează, clasice sau contemporane. Nu mă hazardez să ofer exemple, pentru că aici e muncă de cercetare didactică serioasă. Aici e o mare problemă, însă, pentru că toți părinții ar sări la gâtul școlii: e mult mai ușor să obții note mari la examene prin învățarea mecanică a unui număr fix de texte și de autori. În orice caz, găsită o formulă de evaluare care să nu mai fie tributară strict învățării unor texte ale unor canonici, în număr fix. Dar în care oricând să poată fi valorificat un roman al unui contemporan, o poezie a unei contemporane. Am zis valorificat, nu cerut! Sunt lucruri greu de realizat acestea, mai ales pentru că există o inerție mare și ea nu este doar a sistemului de învățământ, ci a întregii societăți.

Personal, duc la clasă contemporani mereu. Îi amestec la fiecare pas cu clasicii, aleg să văd ochii dilatați ai elevilor când le citesc câte o poezie, câte o proză, câte un fragment de roman pe care le iau adesea ca pretexte pentru a ajunge la clasicul din planul zilei. Dar chiar și așa, contemporanii aceștia despre care ei aud la orele mele par mai puțin valoroși pe balanță, în raport cu canonicii, de vreme ce evaluările îi vizează pe cei din urmă.

Desigur, ca să mă mai raportează și la ultima chestiune aflată în dezbatere, și eschivându-mă de la înșiruirea unei liste de autori contemporani, cred că există și incompatibilități ale unor texte contemporane cu mediul școlar. Licențiozitatea, spre exemplu, nu poate face casă bună cu mediul formal al școlii. Dar, că tot n-am prea dat nume pe-aici, nici unele texte ale lui Eminescu, Creangă, Topârceanu sau ale altor clasici, n-ar face. Nu asta e marea tragedie.



LITERATURA CONTEMPORANĂ REINTERPRETATĂ

Vlad LUPESCU

Luminița, mon amour: mai mult decât o vendetă literară

Evocarea numelui Cezar Paul-Bădescu în spațiul cultural românesc pare să trimită la ideea de scandal. Două au fost scandalurile care, într-o anumită măsură, i-au asigurat prozatorului și publicistului notorietatea. Primul a fost *Cazul Eminescu*, volumul din 1999 coordonat de C P-B și rezultat în urma numărului dedicat mitului eminescian din revista „Dilema” în 1998, coordonat tot de C P-B. Ambele apariții au stârnit reacții violente în presă, acuzații de anti-patriotism în Parlament, chiar amenințări adresate lui C P-B. Aceste fapte, pe de-o parte, au oferit publicului dispus să o accepte, măsura în care imaginea lui Eminescu fusese gonflată și instrumentată de discursurile naționaliste, iar, pe de altă parte, i-au conferit lui C P-B un renume de demistificator, de spulberător de mituri și clișee. Al doilea scandal a avut parte pe tărâmul literaturii, cu ocazia publicării în 2006 a romanului autoficțional *Luminița, mon amour*, prin care C P-B oferă publicului o prelucrare literară a istoriei căsniciei sale ratate și a urmărilor acesteia. Punerea în discuție a moralității unui astfel de act nu a întârziat să vină din partea presei vremii, romanul „construindu-și, în paralel cu celebritatea literară, una, să spunem, mondenă, alimentată de aviditatea voyeuristică a unui public deprins până la dependență cu exhibiționismul de tabloid sau cu retorica intruzivă și deconspirativă a *reality-show*-urilor” (Chiper). Într-o primă fază, urmăresc să analizez mecanismele intra- și extra-textuale prin care romanul invită la suprapunerea ficțiunii peste realitatea biografică, precum și felul în care acest fapt a fost discutat din perspectivă morală în presă. De asemenea, încercând să punctez meritele pe care romanul le are independent de statutul de autoficțiune, vin cu câteva opinii și observații proprii.

Încă dinainte de a deschide romanul, știam că am de-a face cu un text care suspendă pactul ficțional (după cum presa culturală și cursurile de la facultate mi-au demonstrat-o), așa că l-am citit având în permanență în vedere acest fapt. Însă, în acord cu maxima derrideană „*Il n'y a pas de hors-texte*”, să încercăm să ne transpunem în pielea unui cititor din 2006 care nu a auzit în viața lui de C P-B, care nu a citit nimic despre *Luminița, mon amour* (nici măcar prefața lui Paul Cernat) și care citește pentru prima dată romanul, așadar fără a ști că are în față o autoficțiune. Constatăm că până și în acest

caz, indiciile strict textuale care să îl ghideze pe cititor înspre o astfel de pistă de lectură există și sunt suficient de convingătoare. Textul propriu-zis al romanului este însoțit de o notă preliminară, în care suntem preveniți că „din rațiuni obscure, numele reale ale unor personaje care apar în acest volum au fost modificate.” (Paul-Bădescu 9). Romanul debutează cu un e-mail de la cezarpaulbadescu@yahoo.com către elle1802@yahoo.com, în care Cezar (personaj-narator identificabil cu autorul de pe copertă, este sugerat) afirmă „Știi că mie nu-mi place să inventez povești din acelea și, oricum, nu-mi place să inventez. Cel mult îți voi povesti ceva foarte banal, din banalitatea mea cotidiană.” (13). Spre finalul aceluiași mesaj, se mai menționează „Iată cum decurge o seară cu Daniel Abagiu. Drept să-ți spun, m-am săturat de personajul acesta. Adică de mine.” (15). Alte indicii mai sunt apelativul „Domnu’ Bădescu” (72) folosit de amicul lui Cezar pentru a i se adresa tatălui acestuia, precum și scrisoarea Luminiței din epilog, care începe cu „Dragă Cezar” (223). Toate acestea sunt motive clare și suficiente pentru ca cititorul să recurgă la o lectură biografică și, prin urmare, să fie intrigat să caute în text detalii pe care să le decodeze și să le „traducă” în elemente reale.

În mod curios, există un mecanism de decodare a aluziilor similar cu cel din romanul obsedantului deceniu (mă refer la acea „complicitate” dintre autor și cititor), în ciuda faptului că prozatorii douămiiști în general critică romanele lui Țoiu, Buzura *et Co.* pentru hiatusul dintre statutul autorului (adesea un privilegiat) și cel al personajelor (opozanți marginali). Desigur, substanța aluziilor este cu totul alta în autoficțiuni (detalii reale despre viața autorului și a cunoscuților săi), dar tehnica este aceeași: scriitorul spune numai jumătate de adevăr, construind alături de cititor sensul – ilustrativ în acest sens este descrierea orașului natal al Luminiței, unde, în loc să spună direct că este vorba de Botoșani, naratorul oferă indicii tot mai clare care să îl conducă pe cititor la „decriptarea” numelui orașului: „nordul Moldovei [...] În orașul acela Iliescu și ai lui au avut întotdeauna cele mai mari scoruri electorale [...] leagăn al culturii românești, care a dat mari nume etc. etc.[...] opt ore de drum [cu trenul de la București]” (48-49). Decodabile (dar de această dată doar pentru cunoscătorii lumii literare bucureștene) sunt și identitatea Ralucăi Ionescu (85-88), numele profesorului de la Litere cu inițialele IMC, căruia Cezar îi cere ajutorul (117-119), precum și (cel mai important) identitatea Luminiței. Modelul real al acesteia din urmă este o poetă contemporană cu care C P-B a avut o căsnicie ratată.

Problema etică a romanului ar rezida tocmai în multitudinea de ipostaze stânjenitoare în care soția lui Cezar este prezentată în roman: pilozitatea corporală excesivă, traumele din copilărie datorate tatălui autoritar și violent, detalii incomode despre urmările afecțiunilor ei neurologice și despre degradarea ei

psihică progresivă. Apare, firește, întrebarea: în ce măsură este etică punerea la dispoziția publicului a unor detalii stânjenitoare despre viața personală a fostului partener? Filozofia de viață a lui C P-B pare a fi una a transparenței totale, a lipsei măștilor sociale, pe care, din păcate, i-o impune și fostei soții. Sau cel puțin așa reiese din roman (dacă acceptăm pista autoficțiunii), pentru că, în mod paradoxal, în interviurile pe care le-a oferit, C P-B respinge orice suprapunere între personaje din roman și oameni reali: „Eu n-am scris de fapt despre fosta mea soție. Personajul este Luminița, pe fosta mea soție o chemă altfel, era altfel” (*apud* Pârjol). Într-un interviu ceva mai recent, prozatorul afirmă că romanul a fost greșit înțeles drept reproducere fidelă a istoriei relației sale reale cu fosta soție din cauza prefeței semnate de Paul Cernat, pe care o demonizează: „bate câmpii [...] probabil, nu aș mai fi publicat această prefață dacă aș fi luat în calcul efectul pervers pe care l-a avut asupra cărții mele” (Banciu). C P-B insistă să precizeze și că *Luminița, mon amour* „este literatură, nu este realitate [...] Este ficțiune, e literatură, normal că pleacă de la fapte reale. Orice carte pe lumea asta nu este scrisă din nimic, pleacă de la fapte reale, iar personajele au fost întâlnite în viață, sub o formă sau alta”. Autorul pare așadar să se pună la adăpost îndărătul etichetei de ficțiune, clamându-și inocența. Această inocență este însă invalidată de trei aspecte. 1) După cum am demonstrat, nu este necesar ca cititorul să parcurgă în prealabil prefața lui Paul Cernat pentru a citi textul în cheie biografistă, acesta conținând suficiente indicii în acest sens. 2) Paul Cernat nu îndeamnă în prefață în mod absolut la suprapunerea faptelor și personajelor din roman peste unele reale, ci (doar) pune în discuție greutatea pe care o are dimensiunea autoficțională în judecarea valorii romanului:

„Ar fi, de aceea, o eroare să vedem în demersul acestui prozator o ieșire în afara literarului: dimpotrivă, nonliterarul și nonfictivul sînt folosite pentru a-i restitui prozei întreaga greutate existențială. Ațita cîta e, ficționalizarea stă în relevanța decupajului, în expresivitatea punerilor în cadru, în directetea fără fașoane, în umorul conținut sau coroziv al relatării albe, cvasi-reportericești, în exercițiul ironic al distanței față de sine și față de propriul text.” (6)

3) După cum o demonstrează Florina Pîrjol, toate aceste dezvinovățiri publice ale lui C P-B par să funcționeze antiflastic, sporind interesul *voyeurist* al cititorilor, și sunt o modalitate de autopromovare excelentă pe o piață literară precum cea românească:

„Retorica denegării [...] pe care C.P-B. o adoptă programatic în toate ocaziile în care ar trebui să prefere discreția și tăcerea (interviuri, debateri publice etc.) funcționează perfect antiflastic: efectul e că lumea va citi textul ca pe o autobiografie, voyeurismul aduce vînzări. Nu mă grăbesc să calific acest exemplu în nici un fel,

constat o schemă valabilă și atît. Singura observație pe care o pot face e că procesul de autopromovare (neinocent, să fim bine înțeleși) a fost o idee bună, efectele se văd, dar pe termen lung el nu funcționează; mai mult, cred că textul ar fi avut de cîștigat fără aceste elemente „referențiale” menite să (dez)orienteze cititorul pe un drum închis. E o vulgarizare inutilă (qui s’excuse s’accuse).”

Florina Pîrjol are dreptate, până la ultima idee. Dimensiunea autoficțională a romanului – care, pe bună dreptate, contribuie la succesul de librărie al acestuia – nu îi știrbește în vreun fel valoarea literară. Consider că această pistă biografistă de lectură pe care C P-B i-o servește publicului are tocmai rolul de a face ca romanul să fie prizat și de cititorii nespecialiști, mai puțini interesați de „finețuri” postmoderniste precum comentariul metafictional, demitizările de toate felurile, jocurile intertextuale și aluziile culturale. *Luminița mon amour* este un roman complex, pentru toate gusturile.

Pe lângă pledoariile *pro domo* amintite, C P-B a mai vorbit în interviuri „despre valoarea terapeutică posttraumatică a cărții”, fapt ce „a alimentat, uneori, resentimentele unor comentatori (și comentatoare)” (Chiper). Este cazul Adinei Dinițoiu, care (fără a putea trece peste dimensiunea autoficțională a romanului) îl psihanalizează pe autor în următorii termeni:

„(Re)sentimentele sînt confuze, amestecate, iar ceea ce pare a fi răfuială s-ar putea să nu fie decît una din complicațiile (lingvistice, retorice) ale traumei de care suferă, declarat (după doi ani de la divorț!), autorul. După cum se vede, miza terapeutică e miza principală, dar foarte posibil și aceea perdantă a romanului, pentru că dezvăluie un narator umoral, fără detașare, adesea vehement și resentimentar.”

Aș spune mai curînd că în roman există doi Cezar. Doar cel din timpul relației cu Luminița, care reacționează „la cald”, este resentimentar și nedetașat. Cel care revine în trecut pentru a-și analiza relația și urmările ei este detașat, cinic, autoironic și autocritic: o dovedesc remarcile malițioase despre felul în care se comportase în trecut, naratorul avînd o plăcere de-a dreptul masochistă de a-și face autocritica în special pentru machismul de care dăduse dovadă : „Și a mai fost ceva în seara aceea. Postura eroică pe care mi-am întrevăzut-o. Cum să te porți tu, bărbatul, lângă o femeie neajutorată, aflată la ananghie? O salvezi, o ajuți, o ocrotești! Mă și vedeam eroul ei, călare pe un cal alb și îmbrăcat în armură strălucitoare.” (22).

Au existat însă în presa culturală și voci care au afirmat că, odată pusă deoparte chestiunea autoficțiunii, romanul își dezvăluie meritele estetice autonome. Ovidiu Șimonca, Daniel Cristea-Enache, Grigore Chiper, Dumitru-Mircea Buda și Mihai Iovănel sunt printre cei care au afirmat în articolele pe care le-au semnat că *Luminița, mon amour* este mai mult decît

o simplă spălare a rufelor în public și că problema morală pe care romanul o pune ar putea fi depășită (ca în cazul oricărei autoficțiuni) adoptând o perspectivă pur estetică. Fiecare critic a identificat o anumită dimensiune a romanului care îi conferă acestuia valoare ca obiect literar. Șimonca consideră că „Cezar Paul-Bădescu atinge o problemă gravă pentru lumea noastră: de ce se poate destrăma un cuplu?” și că „*Luminița, mon amour* are meritul de a vorbi (în literatură) despre credința estropiată, credința «de la firul ierbii», despre prea puținul ajutor pe care îl dau cei din jur unor cupluri aflate în dificultate. [...] Este un roman al măștilor care cad una după alta.”. Cristea-Enache vede romanul ca „o poveste înveninată și amară” care aspiră „la o anumită condiție de generalitate”, verdictul său fiind:

„Cezar Paul-Bădescu știe să profite de ceea ce i s-a oferit (inclusiv de pumnii și palmele vieții), obținând nu puține efecte artistice. Deși pledează pentru transparența textului, pentru micșorarea dozei de literaritate administrate lectorului, el reușește să facă, indiscutabil, literatură autentică din toate aceste mizerii, deviații și nebunii etajate”.

Chiper notează că „pe lângă povestea despre înfripirea lentă și dezintegrarea fulminantă a unui cuplu, romanul surprinde degingolada unei Români pitorești aflate în plină tranziție.”, punând în același timp și o problemă „extrem de actuală”, anume „competiția acerbă pentru a obține succes în societate, competiție care pătrunde până în sânul familiei”. Buda remarcă virulența cu care romanul deconstruiește clișeele legate de relațiile romantice sau de Biserică și conchide „până la urmă, citim, printre rândurile unui roman despre dezamăgire, eșec și inutilitate, romanul unei crize și al înfruntării acesteia, o poveste post-traumatică, a propriului trecut, care e, dincolo de unele stridente meta-textuale (care, mie cel puțin, mi se par căderi de nivel în construcția cărții) scrisă absolut remarcabil”. În fine, pentru Iovănel, valoarea cărții provine din „dilatarea grotescă a banalului prin hiperprocesare mentală în condiții de maximă răceală emoțională și de austeritate stilistică” și din faptul că romanul „atacă [...] așteptările privind autobiografiile”, care „ne-au obișnuit cu selfiuri trase prin enșpe filtre” (*Selfie...*).

În ceea ce mă privește, cu riscul de a relua anumite merite ale romanului menționate de criticii amintiți, consider și eu că *Luminița, mon amour* este mai mult decât o răzbunare literară a lui C P-B pe fosta soție. În cele ce urmează, voi trata, pe rând, alte dimensiuni pe lângă cea autoficțională, care fac, cred eu, romanul lui C P-B un *must read*.

După cum remarcă și Dumitru-Mircea Buda, romanul ia peste picior constant, cu intenții demitizante, imaginarul boem-romantic-bovaric și viziunea asupra vieții pe care acesta a generat-o. Reprezentările stereotipice și locurile comune care au „virusat”

creierile atâtor tineri îndrăgostiți, creându-le așteptări nerealiste în ceea ce privește iubirea, sunt deconstruite unul după celălalt: cultul literaturii (19), echivalarea nebuniei cu genialitatea artistică (22), prima partidă de sex „ca în filme” (34), sexul pe plajă sau în apă (40), sărutul sub apă (43), iluziile legate de căsătorie (183), căminul familial ca spațiu protector (215), mitul familiei fericite (219). Însuși sentimentul iubirii este demitizat: „ce altceva să fie marea și neprețuita dragoste, cîntată de poeți, menestreli și maneliști, decît o răbufnire a hormonilor?” (48). Romanul lui C P-B este așadar un duș rece care ne amintește că viața și iubirea nu sunt așa cum le reprezintă filmele hollywood-iene sau literatura erotică de consum.

Apetitul demistificator al autorului *Tinereților lui Daniel Abagiu* nu se rezumă doar la clișeele amintite mai sus, ci, așa cum sesiza și Grigore Chiper, sunt demascate inclusiv stereotipurile legate de rolurile de gen și idealurile *gender* toxice alimentate de societate: *macho man*-ul, respectiv femeia *Cosmopolitan*. Privindu-se retrospectiv, Cezar își constată atitudinea machistă de care a dat dovadă uneori în timpul relației cu Luminița, fapt pe care nu și-l trece cu vederea, autoironizându-se cu fiecare ocazie: „[...] iar eu am îmbrățișat-o protector. «Lasă, că va fi bine, îți spun eu!» - îi ziceam în timp ce o mîngîiam părintește pe cap. Ea se aciuase la pieptul meu, iar eu aveam grijă să-mi încordez pectoralii din cînd în cînd, ca din întîmplare, să simtă și ea că stă lîngă un bărbat adevărat.” (28), „Acum, în plus, era și un subiect care îmi dădea ocazia să mă arăt protector față de «sexul frumos» [...], așa cum se înfoaie cerbul pe lîngă ciutele din turma sa. În asemenea ocazii, ai sentimentul că toate femelele fac parte din turma ta.” (30), „Se deșteptase în mine bărbatul care trebuie să-și apere femeia. Sau, cel puțin, așa se impunea să mă arăt” (62). Nici Luminița nu reușește să scape de puterea de seducție a tiparului femeii *Cosmopolitan*. Aceasta scapă de frici odată ce începe să meargă la psihoterapeut, însă acest lucru vine la pachet cu transformarea ei într-o „femeie independentă și dinamică”, după modelul promovat de „presa vulgarizatoare a ideilor feministe” (216-217). Treptat, Luminița devine tot mai autoritară, individualistă și mai radicală în proiectul său de emancipare, atât la locul de muncă, cât și acasă. Cezar nu înțelege de ce este tratat astfel, de vreme ce nu fusese nicidecum „bărbatul acela tradițional cu care se luptă feministe” (218). În cele din urmă, Luminița îl părăsește pe Cezar, acest fapt fiind perceput de el ca și cum aceasta „și-a aruncat cărjele” (82) după ce nu a mai avut nevoie de ele, iar de aici încep depresia și însingurarea naratorului. Pe post de epilog al cărții stă un e-mail trimis de Luminița lui Cezar, în care este revizitat trecutul relației lor dintr-o nouă perspectivă, mai detașată și mai echidistantă. Concluzia la care ajunge este că relația lor a eșuat din cauză lipsei de empatie și de acceptare reciprocă

(fiecare având așteptări nerealiste de la celălalt, dorind să fie alături de un supererou) – atitudini alimentate, așa adăuga, de cultul individualismului omniprezent în societatea capitalistă actuală.

Luminița, mon amour este pentru Paul Cernat un „roman psihedelic al nevrozelor lumii de azi”, precum și, așa completa eu, o panoramă a junglei societății tranziției, cu toate mizeriile, dezorientările și (dez)iluziile ei. Degringolada lumii în care trăiește este surprinsă de C P-B prin descrierea cu lux de amănunt a unor situații extrem grotești – ceea ce, la nivel metafictional, se traduce într-un *statement* recurent în programul prozatorilor douămiiști: gata cu literatura care disimulează aspectele negative ale existenței, prezentându-i doar latura roz! Realitatea este prezentată fără urmă de reținere sau pudibonderie, cu o doză zdravănă de umor negru. Amintesc aici poveștile despre labagii din Parcul Operei, de lângă căminul de fete din „6Martie” (27), scenele grotești cu yoghiniu lui Gregorian Bivolaru (38-40), personajele sinistre din trenul care îi aducea pe îndrăgostiți de la mare înapoi la București (45-46), descrierea mizeriei Botoșaniului (48-49), scenele de la Spitalul 9 (care pot fi citite ca o reproducere la nivel micro a atmosferei României tranziției), viața în blocul sordid din Berceni (214-215).

Tot în ceea ce privește dimensiunea socială a romanului, consider că acesta poate fi perceput și ca o palmă dată societății pentru modul în care sunt stigmatizate și neluate în serios afecțiunile nervoase (cazul Luminiței fiind unul ilustrativ pentru problemele cu care se confruntă pacienții cu afecțiuni neurologice în România). Perceput la nivelul societății ca „ultimul om, un paria, un tarat” (93), căci boala sa „nu era «în nomenclator»” (112), bolnavul psihic se izbește de indiferența sau chiar de disprețul celorlalți, întocmai cum i se întâmplă Luminiței. Mai întâi, în căminul-spital pentru studenții cu probleme neurologice în care condițiile sunt mizerabile, iar perspectivele de vindecare cvasi-inexistente în care stă un timp (94-95), apoi în cazul interacțiunii cu doctorița de la Salvare, care o tratează cu superficialitate, iar la final îi aruncă cu superioritate verdictul „Le mai apucă pe fete chestii de-ăstea. Mărită-te și să vezi că-ți trece!” (116), Luminița are parte de experiențe care o conving de faptul că în cazul afecțiunilor psihice, pacientul trebuie să ducă lupta pe cont propriu. Singurul ei sprijin rămâne Cezar, care îi rămâne alături, în ciuda înrăutățirii progresive a condiției ei. Când aproape și-au pierdut orice speranță, cei doi apelează ca ultimă formă de tratament la religie. Însă Biserica Ortodoxă pe care o idealizează la început se dovedește, în cazul lor, a fi o instituție retrogradă, cu preoți care dorm în timpul spovedaniei și canoane absurde, croite după realități sociale de mult depășite. Acest fapt nu face decât să întărească ideea de abandonare cu care se confruntă bolnavii psihici în

România.

La nivel tipologic, romanul îmi apare ca o parodie postmodernă a genului autobiografic. C P-B demonstrează că povestea propriei vieți se poate scrie (ba chiar mai bine) fără a-și scrie singur panegirice, ci folosind ca material biografic experiențele cele mai derizorii și penibile, instituindu-te ca antierou al propriei povești. Autorul reușește astfel să ofere un model de „extrem de crudă autoparodie existențială” (Cernat 8). Dintre ipostazele incomode în care Cezar se pune de unul singur amintesc visul despre „bilele” tatălui Luminiței (70-71), momentul penibil „Doamne, iată femeia mea!” (73-74), bătaia cu Raluca Ionescu (87-88), reacția ce anunța un suicid al tatălui lui Cezar de după bătaia cu acesta – aka „perioada neagră” (106-108), viziunea lui Cezar cu *buna*-extraterestră din timpul sesiunii de terapie mistică a Luminiței (124-125), criza de spasmofilie pe scaunul dentistului și metoda neortodoxă la care acesta recurge pentru a-i salva lui Cezar viața (209-211).

Imaginea lui Cezar capătă, în mod paradoxal, un aer de grandoare tocmai datorită asumării până la capăt a penibilul și a vinei pentru propriul eșec: „Mai rău e că nu pot da vina pe nimeni pentru ce s-a întâmplat [...] Eu sînt cel mai eficient în a-mi face rău. [...] Și nostim e că de cele mai multe ori nu din rea-voință, ci din prostie.” (18-19), „eu fusesem singurul vinovat pentru povestea pe care o trăisem. [...] Acum ceea ce mă copleșește este doar un imens sentiment de rușine. Asta e: cred că la sfîrșitul vieții o să fiu un umil colecționar de rușini și de amintiri penibile” (221). Naratorul își recunoaște autoiluzionarea de care a dat dovadă și își face constant autocritica, alimentată din belșug cu autoironie. C P-B se joacă însă cu convențiile autobiografiei, introducând numeroase pasaje metafictionale, în spirit postmodernist. Memorabile mi se par două astfel de pasaje. Primul este cel în care cuplul se află la Cinemateca de la Eforie, iar Liza Minnelli (actrița din filmul care rula) i se adresează lui Cezar, spunându-i, printre altele, „Și să-ți mai spun ceva: chestia asta, cu relația dintre personajele de pe ecran cu cele din sală, e fumată rău de tot. A făcut-o, de exemplu, acum multă vreme, și Woody Allen în *Trandafirul roșu din Cairo* și a făcut-o mult mai bine...”, după care urmează imediat comentariul auctorial: „(Ce v-am spus? V-am zis eu că trebuie să vă amintiți de undeva scena asta!...)” (24). Pasajul edifică în privința conștiinței postmoderne a lui C P-B și a plăcerii jocului intertextual ce decurge din aceasta. Al doilea pasaj memorabil se află la finalul diatribei împotriva bisericii (când, ca cititor, recunosc că am ajuns să mă plictisesc și să consider că romanul pierde considerabil prin acel pasaj nefericit), unde autorul își dovedește încă o dată luciditatea și simțul autocritic, introducând o paranteză metafictională (178-179) cuprinzând mai întâi o discuție între el și un potențial cititor care are aceleași obiecții

pe care le-am avut la rândul meu la adresa pasajului (autorul recunoaște că „l-a luat valul” și că reacția lui e una de „pacient” al BOR), urmată de o intervenție direct adresată cititorului în care i se explică faptul că dialogul de mai înainte nu era decât o transcriere a vocilor pe care a ajuns autorul să le audă din cauza singurătății. În privința acestui gen de pasaje, Luminița Marcu aprecia „felul în care ele se inserează în poveste, tăind ca o lămâie eventuala greață produsă de maioneza confesiunii”.

Cunoscând faptul că prozatorul s-a format la Cenaclul Litere condus de figura centrală a postmodernismului românesc, Mircea Cărtărescu, nu ar trebui să ne mire prezența, alături de inserțiile metafictionale autoironice, unei priviri asupra trecutului îmbogățite de diverse filtre culturale. Referințele la cultura înaltă se amestecă cu cea de masă, înscriind faptele trăite de Cezar în niște tipare livrești/culturale: serialul *Clanul Soprano*, Tina Turner, *Madame Bovary*, filmul *Cabaret*, filmele lui Woody Allen, *Păsările* lui Hitchcock, *O scrisoare pierdută*, *Titanic*, *Străinul*, Bacovia, AC-DC, Gauguin, *Coranul* și altele. Și ca orice postmodern care se respectă, C P-B este conștient de ritualul povestirii (și de faptul că scrie pentru un public voyeurist și amator de scene *hard*), așa că nu ratează nicio ocazie de a-i anticipa obiecțiile și de a-i ironiza așteptările (21, 34, 41, 74-75, 151, 152).

În fine, *Luminița mon amour* este un roman psihologic, despre o experiență traumatică și urmările ei, precum și un roman-autoterapie. Constanța dublei perspective asupra evenimentelor (cea din prezentul scrierii textului și cea de „pe vremea aceea”, când Cezar nici nu își închipuia ce îl așteaptă) dovedește faptul că divorțul a însemnat pentru Cezar un moment de cotitură în existența sa, după care nimic nu a mai fost la fel. De asemenea, romanul ilustrează prin evoluția vieții psihice a lui Cezar și a Luminiței modul în care evenimentele sunt internalizate psihologic diferit odată cu scurgerea timpului. Aș aminti aici discrepanța dintre atitudinea Luminiței față de Cezar în ultimele momente ale căsniciei lor și cea din scrisoarea care încheie romanul, precum și schimbarea stărilor lui Cezar post-divorț de la ușurare, la disperare și depresie, iar în final la rușine și resemnare.

După ce am explorat toate aceste dimensiuni ale romanului (adeseori ocultate din păcate de cea autoficțională), consider că se poate trage concluzia că *Luminița, mon amour* este un roman care merită să rămână în istoriile literare inclusiv pentru meritele sale estetic-literare, nu numai pentru faptul de a fi unul dintre „cele mai radicale experimente făcute în literatura română pe seama raportului dintre ficțiune și realitate” (Iovănel, *Istoria* 430), cu atât mai puțin pentru notorietatea mondenă și reputația de scandal literar pe care și le-a acumulat.

Referințe bibliografice

Cezar Paul-Bădescu, *Luminița, mon amour*, prefată de Paul Cernat, Iași, Polirom, 2006.

***, „Luminița, mon amour – cum se face succesul literar”, *Observator cultural*, Nr. 347, 16.11.2006, disponibil la URL: <https://www.observatorcultural.ro/articol/luminita-mon-amour-cum-se-face-succesul-literar-2/>.

Andreea Banciu, „(II) De vorbă cu Cezar Paul-Bădescu: Scrisul este cea mai bună formă de comunicare de care sunt capabil”, <https://semnebune.ro>, 20 octombrie 2014, disponibil la URL: <https://semnebune.ro/2014/ii-de-vorba-cu-cezar-paul-badescu-scrisul-este-cea-mai-buna-forma-de-comunicare-de-care-sunt-capabil/#axzz6wjO9mDeD>.

Dumitru-Mircea Buda, „Reabilitarea prozei în literatura română a ultimilor ani. Câteva studii de caz”, *Limba română*, Nr. 11-12, anul XIX, 2009, disponibil la URL: <https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=790>.

Grigore Chiper, „Proza între (auto)ficțiune și document”, *Contrafort*, Nr. 1-2 (159-160), ianuarie-februarie 2008, disponibil la URL: <http://www.contrafort.md/old/2008/159-160/1379.html>.

Daniel Cristea-Enache, „Rufe murdare”, *Ziarul financiar*, 12.10.2007, disponibil la URL: [https://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/rufe-murdare-3065261AdinaDinițoiu, „O chestiune de principiu”, *Observator cultural*, Nr. 347, 16.11.2006, disponibil la URL: <https://www.observatorcultural.ro/articol/o-chestiune-de-principiu-2/>.](https://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/rufe-murdare-3065261AdinaDinițoiu, „O chestiune de principiu”, Observator cultural, Nr. 347, 16.11.2006, disponibil la URL: https://www.observatorcultural.ro/articol/o-chestiune-de-principiu-2/)

Mihai Iovănel, „Selfie fără filtru”, <https://www.scena9.ro/>, 27 februarie 2017, disponibil la URL: <https://www.scena9.ro/article/cronica-luminita-mon-amour-cezar-paul-badescu>.

Idem, *Istoria literaturii române contemporane (1990-2020)*, Iași, Polirom, 2021.

Luminița Marcu, „Cezar Paul-Bădescu: «Ce-am tras eu însumi încă-mi dă cuvânt/ De chinul căsniciei să vă spui...»”, *Suplimentul de cultură*, Nr. 92, f.a., disponibil la URL: <http://suplimentuldecultura.ro/242/cezar-paul-badescu-ce-am-tras-eu-insumi-inca-mi-da-cuvint-de-chinul-casniciei-sa-va-spui/>.

Florina Pîrjol, „Pliciul de muște al autoficționarilor”, *Observator cultural*, Nr. 347, 16.11.2006, disponibil la URL: <https://www.observatorcultural.ro/articol/pliciul-de-muste-al-autoficționarilor-2/>.

Ovidiu Șimonca, „Să povestești cu orice riscuri”, *Observator cultural*, Nr. 347, 16.11.2006, disponibil la URL: <https://www.observatorcultural.ro/articol/sa-povestesti-cu-orice-riscuri-2/>.

Ioana TOLOARGĂ

**Problema generațională în
dramaturgie. Douămiismul hiperrealist,
politic și deteatralizarea teatrului –
Stop the Tempo! – Gianina Cărbunariu**

În special odată cu postdecembrismul românesc, s-a produs o reală ruptură între literatură și felul cum era ea tratată în manifeste sau programe generaționale și ceea ce se întâmpla în cazul dramaturgiei. Ea este, treptat, eliminată din zona literarului și aproape redusă la problema scenică. Astfel, miza unei clasificări cronologice (generaționale), atât de dezbătută în cazul poeziei și al prozei, este atinsă în cazul teatrului mai degrabă la nivelul esteticilor spectaculare mai tranșant diferite de la o generație regizorală la alta decât în cazul explicit al dramaturgiei, unde mutațiile paradigmatică și de sensibilitate, dar și o formă de permeabilitate stilistică și de imaginar între optzecism, nouăzecism și douămiism nu au fost clar stabilite.

După căderea comunismului, dramaturgia postdecembristă incipientă se construiește, fără temelie, într-un elan al scriitorilor de a se exprima, odată ce libertatea cuvântului a fost (re)cucerită. Ea funcționează însă ca un mecanism în gol, cu formule desuete, fără a putea inova, în primul rând fiindcă nu are tradiție (așa cum susține Alina Nelega, raportându-se la hiatusul pe care îl produce perioada comunismului românesc). De asemenea, problematică este lipsa legăturii cu literatura dramatică a lumii (contemporană, proaspătă), relația cu Occidentul fiind întreruptă de perioada totalitară. Recristalizarea acestui dialog începe abia în odată cu tranziția românească și durează până aproape de contemporaneitate, când am putea vorbi despre sincronizarea unor nișe din teatrul românesc cu direcțiile străine. Un gol care trebuie menționat este și cel lăsat de absența literaturii de sertar (motivată sub diverse forme), în contrast cu volumele de dramaturgie realist-socialistă publicate și montate cu scop propagandist. Cert este că cele trei aduc un retard cultural României postrevoluționare, care se resimte și în politicile dramaturgice, într-un elan de reînnoare a literaturii dramatice cu filonul interbelic, liber și în plin avânt, retezat brutal de cenzura totalitarismului.

Astfel, teoretician și dramaturg ea însăși, Alina Nelega, într-o analiză lucidă, acuză primul val nouăzecist de perpetuarea unor forme îmbătrânite (specifice anilor '70), de lipsă de curaj în alegerea sau atacarea temelor de actualitate (paradoxal, în ciuda implicării în arena politică a unora dintre numele pe care le citează, precum Alina Mungiu-Pippidi, Vlad Zografi) și, mai ales, de o asumată intelectualitate (chiar

elitism), specifice *background*-ului cultural și literar al acestora.

Există și se perpetuează însă nevoia revendicării de la o figură tutelară, de actualitate, care să redea sensul termenului „contemporan”, iar aceasta este, cu siguranță, cea a lui Matei Vișniec. El se configurează însă, în ciuda trecutului românesc și a debutului timpuriu în spațiul natal (ca poet și eseist, mai întâi), ca personalitate parțial de import (căci „adopția” pe care România o face prin readucerea pieselor lui în atenția regizorilor și a publicului vine abia după recunoașterea valorii sale ca dramaturg în noul spațiu de creație, cel francez și, implicit, în cel vast, occidental). Subliniez, totodată că, deși el este asumat de generația nouăzecistă, face parte, din punct de vedere literar, mai degrabă din cea optzecistă (alături de Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Alexandru Mușina, ș.a.), atât cronologic, cât și prin debutul poetic. Scriitura sa se definește, în primul rând, drept una parabolică (chiar și în formula de teatru *descompus*, fragmentele se circumscriu logicii simbolice), actualizează intertextualități interesante, la nivel dramaturgic, cu mari figuri universale – Ioana D’Arc, Iisus, Iov, (imaginarul religios este semnificativ, iar personajele biblice sunt recurente), din panoplia livrescă – Cehov, Shakespeare, Cioran, dar, mai ales, Ionesco (modelul prim al dramaturgiei sale, definită drept *post-absurdă*). Vișniec rămâne, prin simbioza de comic și tragic, prin nucleele „moștenite” de la Ionesco, prin relația între parabolă, absurd și istorie, dar și prin intertextualități, un caz interesant, care se decupează clar din peisajul dramaturgiei postdecembriste, suspendată între optzecism și nouăzecism, spațiul românesc și cel de expresie franceză.

Pornind de la „post-absurdul tematic și stilistic”, pe care Alina Nelega îl situa ca punct prim în clasificarea vârstelor dramaturgiei postdecembriste, Eugen Radu Wohl, în *Direcții în noua dramaturgie*, statuează o separație foarte clară între nouăzeciști și douămiști. Pe cei dintâi îi numește „dramaturgii-scriitori” – Matei Vișniec, Saviana Stănescu, Radu Macrinici, Ion Mircea, Vlad Zografi, Iosif Naghiu, Horia Gîrbea, Alina Mungiu-Pippidi, Petre Barbu, Valentin Nicolau. Pe cei din urmă îi plasează în relație cu Europa. Aduă însă, între cele două generații, un grup de dramaturgi pe care îi postulează drept „furioși” (Ștefan Caraman, Petre Barbu, Cristian Juncu), permițând transferul de la „post-absurd” la totala democratizare lingvistică și tematică operantă în douămiism. Pasul intermediar este necesar însă și pentru a integra tendințe și dramaturgi care, din punct de vedere cronologic, nu pot fi incluși în „noua dramaturgie”, dar care depășesc și așa-zisele granițe ale nouăzecismului.

Peca Ștefan este influențat vădit de această direcție, Caraman însuși considerându-l cel mai promițător dramaturg al generației sale. Moștenitor este

și teatrul asumat politic, unde invectivele se transferă în fața frondei (teatrul ca opoziție, ca „nouă putere în stat), în douămiism.

Dacă teatrul nouăzecist de prim val este elitist și privilegiază figura scriitorului, Alina Nelega privilegiază și descrie tipul de teatru al viitoarei generații (douămiiste), printr-un articol din *Observator cultural* (în care hiperrealismul douămiist e semnificativ, destabilizând clasificarea mai sus creionată, în care ea s-ar încadra finalmente în nouăzecismul post-absurd). Ea descrie emergența românească a unui teatru „brutalist”, a hiperrealismului, în linia unei direcții europene mai largi:

„Vom vorbi atunci despre deteatralizare – direcție europeană de scriere și construcție a spectacolului care pune în valoare textele numite *brutaliste*, reprezentări hiperreale ale unei realități interioare de acum. Scena se modifică, opulența scenografică lasă loc sobrietății și, eventual, resurselor multimedia, semn al invaziei realității virtuale în imageria de azi. Pe linia Sade-Artaud, dramaturgul hiperrealist dezvoltă adevăratul teatru al cruzimii, redescoperind tragicul în texte nemiloase ca cele menționate mai sus (se raportează la Marius von Mayenburg și Sarah Kane). Hiperrealismul pare a fi stadiul final al postmodernismului” (1).

Încheierea articolului are structura unui manifest în 10 subpuncte și dezvoltă viziunea autoarei asupra deteatralizării, ea corespunde, ca în toate manifestele constituirii unei generații, unei reale rupturi față de ethosul predecesorilor:

„Deteatralizarea permite accesul direct, nemediat al spectatorului de azi, viu, la cuvântul viu, nemortificat de lecturi scenice. Deteatralizarea este vulgară, brutală, nu reală, ci hiperreală. Deteatralizarea este un cult neoprotestant în biserica seculară și ecumenică a teatrului. Deteatralizarea se aplică numai la textele noi. Nu există extra-text, nu există metatext. Există doar text. Deteatralizarea este împotriva interpretării. Deteatralizarea este împotriva canonului.” (2)

La nivelul construcției, această listă de definiții împrumută aerul manifestelor avangardiste, ridicând, atât prin aspectul formal, cât și prin radicalitate și aer protestatar, ori prin elementele mai sus menționate de prioritizare a limbajului frust și de transpunere hiperrealistă, problema similitudinii cu neoavangardismul poetic (generația minimalist-mizerabilistă ori fracturistă, deschisă de Marius Ianuș și Dumitru Crudu). Mențiunea autoarei cu privire la hiperrealism ca stadiu final al postmodernismului pare, însă, împotriva autodefinirii pe care douămiiștii și-o fac, în raport cu postmodernismul românesc, circumscris generației optzeciste, de care se dezic, în cazul prozei și al poeziei).

Paradoxul fundamental este însă acela că Alina Nelega pune totodată bazele programului care naște,

propriu-zis, generația „noului teatru”, Dramafestul, în 1997 (proiect din care fac parte Saviana Stănescu, Ștefan Caraman, Dumitru Crudu, ca dramaturgi și Radu Afrim, Theodor-Cristian Popescu, Teodora Herghelegiu, ca regizori și al cărui succes deplin este oglindit de Andreea Vălean, cu *Eu când vreau să fluier, fluier* – reprezentând România la Bonner Biennale și urmând o rezidență la Royal Court Theatre). Semnificativă este, în situația celei din urmă, bidimensionalitatea care o caracterizează – se dezvoltă atât ca dramaturg (și ajută la construirea dramAcum-ului), dar și ca scenarist, dovedind existența unui teren comun în care germinează atât „noul teatru”, cât și „noul val cinematografic” românesc (imaginea, personajele stereotipe, detabuizarea tematică și a limbajului, predilecția pentru imagini violente și fiorul tragic fiind comune).

Douămiismul literar înseamnă ruptura fățișă de optzecism și revendicarea de la modele alternative, paroxismul autenticismului, minimalismul-mizerabilist, neo-expresionismul – în poezie, scriitură obiectivă care să analizeze lumea românească post-tranziție ori autoficțiune, în proză. Sunt semnificative totodată: o formă de anarhism pe care o promovează, mutația paradigmatică de la gratuitatea actului estetic la politizarea literaturii, implicate social acum. Scriitura lor, adesea exortativă, definită fie de fracturi și explozii (diatribă împotriva societății, a politicii, violență – fracturism), fie de fisuri și implozii (neo-expresionism, cu o sensibilitate mai retractilă), promovează un biografism radical, exhibiționist – intimismul – care transformă cititorul în *voyeur*. Autorul-narator-personaj-eu vorbește adesea din postura marginalului, a exclusului, a celui lipsit de identitate socială, a alienatului depozat de sine, cu o sensibilitate ultragiată, pe care o expune ca pe un act irepresibil de frondă. Se deconstruiește ideea literaturocentrismului prin recunoașterea angrenării într-un mediu al democratizării informației, al TV-ului, al muzicii pop, al entertainment-ului și al culturii de consum, care permează literatura.

Scriitura sinceră, antiliterară și anticalofilă, promovează un limbaj tranzitiv (în relație cu șocul pe care îl caută și cu hiperautenticismul). Cu un imaginar inavuabil, marcat de corporalitate și sexualitate (și ele politizate, dincolo de sfera eroticului, instrumentate în acord cu postumanismul, feminismul, etc.), cu noi zone de depozitare a poeticului, permeate de sensibilitatea epocii de tranziție românești (depresia post-revoluționară a României), literatura noii generații șterge granițele ficțiune-realitate, autor-text și prioritizează caracterul politic și social. Sensul etic, moral sunt cele care iau locul calofilului în noua estetică.

În acest context foarte clar definit, dramaturgia, care făcuse deja pași spre desprinderea de literar, își creează un parcurs distinct și definește generația douămiistă printr-un nou program – dramAcum. După

participarea încununată de succes la Dramafest și la un stagiu la Royal Court, Andreea Vălean, împreună cu Gianina Cărbunariu, Radu Apostol și Alexandru Berceanu, susținuți de profesorul Nicolae Manda, creează, în 2002, *dramAcum*. Având la bază o idee „utopică, lipsită de pragmatism, antipatic-simpatică, obraznică și destabilizatoare” (3), proiectul are rolul de a crea o relație vie între regizor și dramaturg, cu scopul reconfigurării teatrului contemporan românesc. Cele două direcții pe care se dezvoltă sunt: concursul de scriere dramatică, dedicat tinerilor sub 26 de ani și, pe de altă parte, traducerile din dramaturgia recentă, în special din limbi de circulație restrânsă (islandeză, macedoneană, sârbă, etc.). Cuvintele și ideile-cheie în *dramAcum* sunt: „teatralitate”, „actualitate”, „echipă de creație”, „teatrul nu e literatură”, „implicarea artei în social este chiar măsura autonomiei sale” (4).

Noua generație care se coagulează în jurul acestui proiect dovedește numeroase similitudini cu programul literar douămiist (în ciuda mai sus menționatei idei-cheie – „teatrul nu e literatură”). Cristina Moreanu punctează că:

„generația lor a produs o schimbare profundă în planul alegerilor de repertoriu, care se învâneau numai în jurul clasicii și a provocat, direct sau indirect, un interes pentru ceea ce se scrie în lumea de azi. Li se reproșează de către unii critici că favorizează violența de limbaj și teme tabu, copiind în acest sens dramaturgia contemporană a lumii în loc să producă *opere cu specific*, dar reproșul este generat de nostalgia celor care nu mai pot ține pasul cu schimbările din jur. În realitate, generația *dramAcum* a conectat teatrul românesc la teatrul lumii, pe filiera textelor pentru teatru.” (5)

Mihaela Michailov pune accentul pe „dramaturgia prezentului”, care să răspundă „potențialului de teatralitate al evenimentelor cu care ne confruntăm”, „decojită de metaforă și cârlige politice”, dar și pe colaborarea în dezvoltare dintre regizor și dramaturg, căci „textul nu mai este un manuscris închis, ci devine act performativ maleabil, constituind împreună cu spectacolul o comunitate actanțială.” (6)

Există, la începutul anilor 2000, o prevalență a regizorilor-dramaturgi, creatori unici ai spectacolului, pe care Alina Nelega o considera o consecință pozitivă a deteatralizării. Douămiismul aduce și instanța de autor de spectacole, creată prin bivalența dramaturg-regizor în persoana celui din urmă, care își pune în scenă propriile texte.

Cazul Gianinei Cărbunariu e semnificativ pentru trăsăturile noii dramaturgii. Ea este absolventă a Facultății de Litere, apoi a secției de regie de la UNATC, a Masteratului de Scriere dramatică din cadrul aceleiași universități, participantă la o rezidență în cadrul Royal Court Theatre. Este promotore a teatrului de autor, în acord cu statutul de regizor-dramaturg (care a constituit

și subiectul tezei sale de doctorat). În prezent predând cursuri de scriere în cadrul masteratului pe care ea însăși l-a absolvit și fiind directoarea Teatrului Tineretului din orașul natal, Piatra-Neamț, „se consideră (în continuare) în primul rând regizoare, nu scriitoare. O atitudine emblematică pentru ceea ce are – sau nu – de oferit teatrul românesc autorului dramatic.” (7)

Pentru ethosul generației douămiiste emblematic este textul (dar și spectacolul realizat la Teatrul Luni de la Green Hours) *Stop the Tempo!*, al Gianinei Cărbunariu (2004, publicat în volum online la editura LiterNet). Nicolae Manda îl caracterizează drept „un text care vorbea direct în perioada de maximă intimidare a discursului public după 2000, asumând un punct de vedere radical, dar și o stilistică radicală: un spectacol construit cu un minim de resurse scenice (câteva lanterne), un spectacol în care actorii își citeau datele de identitate reale din buletinele personale.”

Trebuie să punctăm, pe de o parte, relația de imediatețe cu realitatea pe care criticul o sublinia mai sus și pe care însăși autoarea o denunță în varianta volumului digital: „Maria, Paula și Rolando sunt numele actorilor pentru care am scris acest text. Personajele pe care le interpretează au fiecare nume, însă nu și-l cunosc unul altuia. Am păstrat totuși numele actorilor pentru a diferenția cele trei voci, poate și pentru că multe lucruri mi-au fost inspirate chiar de ei, de problemele și gândurile lor la un moment dat” (8). Se operează, astfel, cu o formă de autenticitate douămiistă, care vine însă din miezul echipei de lucru, nu numai din fibra biografică a autoarei. Pe de altă parte, Gianina Cărbunariu realizează o dramatizare a unor fragmente poetice aparținându-i lui Marius Ianuș (din volumele *Manifestul anarhist* și *Ursul din container*), poetul fanion al douămiismului.

Piesa, în acord cu sensibilitatea poetului citat, asumă o poziție de frondă în raport cu cerințele pe care societatea le impune tinerilor: de la statutul profesional, la cel financiar, până la implicarea politică a statului, a campaniilor publicitare, prin cadrele pe care le operează, în intimitatea cea mai profundă a ființei. Logica hipertrofiată a capitalismului, care ajunge să domine toate nivelurile existenței în epoca de tranziție românească, prin instrumentele publicității, consumerismul și mass-media, nevoia schimbării rapide impun un ritm amețitor. Omul e antrenat în goana după ținte care îi sunt induse artificial, prin exacerbarea mecanismelor dorinței (urmând ideologia capitalistă a consumerismului și a economiei de piață). Nimic nu este suficient și nimic nu este autentic, iar atingerea țelurilor conduce la crearea altora, care devorează orice intimitate cu sinele și orice formă de fericire (înlocuită brutal cu satisfacția). Timpul devine un inamic pentru personajele Gianinei Cărbunariu, care accelerează angrenajul dureros stat (termen prin care înțelegem orice formă de putere care atacă sau se impune din afară) -

individ. Soluția – „Stop the Tempo!” – se dovedește, în fapt, un act de frondă, aproape o formă de anarhism, care se naște din aceeași fibră cu ideile poetice ale lui Marius Ianuș (cu care autoarea manifestă o similitudine de sensibilitate, astfel că „adopția” poetică funcționează natural în macrostructura textuală).

Autenticitatea pe care o punctam încă de la început nu anulează – în acord cu decizia dramaturgică de a nu construi decât eboșe cu trăsături semnificative (foarte particulare), nu identități definite – universalitatea tipurilor. Maria, Paula și Rolando sunt reprezentanții unei generații. Cităm, spre exemplificare, două fragmente monologale de auto-prezentare:

„Maria: Trei *job*-uri. Și speranța că o să am o casă numai a mea. O garsonieră rezonabilă. O mașină rezonabilă. Un bărbat rezonabil. Un copil rezonabil. Un câțel rezonabil. Un căcat rezonabil. (...) Am 27 de ani și trei *job*-uri. Fostele mele colege de facultate mă invidiau îngrozitor. Singura chestie care nu mi se întâmpla prea des era chestia asta cu fututul. Dar ăsta era micul meu secret.”

„Rolando: Am 23 de ani și viața mea e deja futută. (...) Am 23 de ani și n-am făcut nimic. Și nici nu cred că o să fac vreodată. Ceva care să-mi placă.”

Eugen Wohn, discutând textul, îl numește „strigăt al noii generații” (9):

„Problemele tinerilor contemporani, care suferă acut drama sufocării în timp, este tratată de autoare cu finețe, dând dovadă de o elaborată cunoaștere a subiectului. Trei tineri care nu se cunosc de la început, trei vieți diferite, trei individualități distincte se unesc într-un țel comun: acela de a opri timpul care le macină inutil existența și le distruge visele. Un timp artificial, un construct uman, un timp social al cărui motor este curentul electric. Marea dramă a personajelor se referă la pierderea în mulțime, la imposibilitatea de a-și manifesta liber propriile individualități.”

Dezideratul pe care tinerii îl internalizează, în raport cu societatea, poate fi circumscris simplu prin replica laitmotiv „Trebuie să fii *cool*.” Pentru a-i răspunde, cei trei se reconstruiesc identitar – au trei slujbe în același timp (pentru a răspunde nevoilor financiare și, mai ales, politicilor dorințelor, pe care mediul consumerist le acutizează atât în cazul lor, cât și al familiilor lor), se îmbracă „... *supercool*.../... ca o doamnă.../ ... *extremely west*.../ ... *sexy* și rafinat totodată.../ Ca un căcat.” (pentru că „atunci când voiam, puteam să arăt...”), merg în cluburi (toposul real al *Space*-ului bucureștean este prezent și în alte opere douămiiste, mai ales în autoficțiuni, de exemplu în romanul *Interior zero*, al Laviniei Braniște), practică sexul ocazional cu necunoscuți (aventuri pe care și le induc drept false forme de evadare, dovadă că încercarea eșuată din mașină îi face pe toți cei trei să plângă). În subsidiar, în cronotropul tranziției românești, textul

atinge și subteme precum problema sexualității (Maria este singură și își propune să practice sexul liber cu ginecologul ei, probabil căsătorit, Paula este lesbiană și tocmai a ieșit dintr-o relație, iar Rolando a fost părăsit de iubita de „13 ani care arăta de 23” pentru un DJ mai cunoscut), dar și a migrației românești și a inadaptării în străinătate (cazul fostei iubite a Paulei). Așa cum sugera Wohl, ei se pierd în mulțime, se depersonalizează prin actele lipsite de motivație reală, menite să îi ducă la o viață care, privită din exterior și în raport cu standardele, să pară „rezonabilă”.

Poziția politică a textului se creionează însă cel mai puternic în relație cu mediul consumerist, instrumentat prin logica publicității, dar și prin dezvoltarea haotică, propulsia sistemului privat. Revenirea la cele trei job-uri ale Mariei, care ajung să îi acapareze întreaga viață, la nevoia tot mai crescută a părinților ei de alte lucruri, de bani (versus idealul ei de viață rezonabilă, cu o casă, o mașină și o familie). Climaxul este însă atins în monologul Paulei:

„Paula: Păi, peste tot, oriunde te învârti, vezi și auzi numai asta: «Conectează-te!», «Abonează-te!», «Vino și tu!», «Click here!», «Trimite un sms!», «Join the big fucking party!» (...). În cele din urmă am rămas *copywriter*. Eu asta-mi doream. Era perfect, banii mergeau, contractele se înmulțeau și, acum două luni, mi-am dat demisia. Pentru că dimineața, șeful a intrat în birou și ne-a spus că trebuie să vindem un nou produs, un laxativ minune (...): «Luăm o mamă... generoasă, voluptoasă, chiar mămoasă, exaltată până la isterie, dar cu un zâmbet blajin, care să împartă la micul dejun laxative întregii familii care cântă fericită.» Nu mai puteam. De trei ani «vindeam»: mama mai curată, mai uscată, (...) mama cu sânii mai fermi, mama cu pensiuine, mama în rate, cu dobânda zero, fără girant, (...), mama care și-o trage cu Mister Proper, la la la la la la la! MAMA SE VINDE BINE!”

Actul deconectării curentului de la panoul de siguranță în cluburi și la teatru sau la concertul din scena finală, care echivalează cu oprirea timpului pentru câteva secunde de liniște și întuneric, în care eul este redat lui însuși, este explicat în interiorul textului, așa cum sugerează fragmentul de mai sus, ca punere *ad-litteram* în act a expresiei devenită clișeu „a te conecta”. Angajarea socială pe care volumele lui Ianuș o presupun, prin pașărea și răsturnarea structurii și sensibilității operelor pașoptiste (*România* fiind un anti-poem patriotic) dublează valoarea acestui act de frondă și validează statutul de voluntari *outsideri*, de anarhiști, de alienați și lipsiți de identitate socială a celor trei (care nici măcar nu își cunosc, unul altuia, numele). Ei sunt excluși care suferă trezirea în raport cu acea capcană finală care li se întindea (și accidentul, respectiv asurzirea lui Rolando pot fi interpretate în aceeași cheie, ca un act care îi unește, le deturneză viețile și le redă luciditatea

și scopul existențial). Anarhiștii care provoacă, în întineric și liniște, panica în rândul „kinderilor”, a „supercoolilor Made in Europe”, devin noii profeți, în timp ce România este ipostaziată ca femeia-prostituată: „Sunt ceva care a murit/ din start, fără nicio discuție./ Sunt ursul din container./ Și filmarea de la revoluție.”, „Ți se vedeau chiloții, ROMÂNIA/ (...) Numai că nu-i aveai, ROMÂNIA”, „Rolando: Însă în sticlele de coca-cola am spermat./ Ca să rămân în burta ta, ROMÂNIA/ Copilul tău etern și cretin, ROMÂNIA// Paula: Sper că ești satisfăcută, ROMÂNIA”.

Finalul poate fi interpretat în mai multe chei: pe de o parte în sensul denotativ, drept eșuare a planului de a nu fi prinși în timpul concertului, Paula și Rolando electrocutându-se accidental și murind. Pe de altă parte, există și o posibilă interpretare simbolică, drept sucombare a proiectului lor utopic (de a răsturna ordinea socială, de a nu fi prinși, de a opri timpul) în fața ordinii politice a societății, căreia nimeni nu reușește să îi scape. Ultima didascalie permite și o viziune optimistă asupra operei dramaturgice – la finalul replicii Mariei, care refuză să creadă versiunea oficială cu privire la dispariția celor doi (așa că îi caută în cluburi și îi așteaptă) se stinge brusc muzica și se face heblu, ca și cum altcineva ar fi declanșat un moment de „Stop the Tempo!”. Astfel, poate că elanul lor a creat răspunsuri din partea altor tineri și noua generație se va coagula prin atitudinea de frondă față de sistem, de autoritate, ieșind din anonim.

Nu numai limbajul tranzitiv, ci, mai ales, anarhismul de fond și sensibilitatea comună a textului cu cele ale douămiștilor mizerabiliști restatuează relația clară între dramaturgie și câmpul vast al literaturii (căreia încerca să i se sustragă). Douămiismul Gianinei Cărbunariu este consubstanțial celui al lui Ianuș și al congenerilor acestuia, fără a exclude posibilitățile interpretativ-scenice vaste. Singura problemă reală rămâne ruptura asumată între tabăra literaturii și cea a dramaturgiei (devenită scenariu) relevantă, mai ales, la nivelul politicilor editoriale și de publicare (textele dramatice sunt adesea inaccesibile, în douămiism, circulând numai în mediul teatral restrâns sau în volume exclusiv online).

Note:

Alina Nelega, „Agatha Christie, ochiul pineal și teatrul sau Stanislavski is dead, man”, în *Observator cultural*, nr. 9, 2000, accesat în data de 20 iunie 2021, la URL: <https://www.observatorcultural.ro/articol/agatha-christie/>.

Ibidem.

Nicolae Manda, „«dramAcum» – o istorie”, în *Dilema veche*, nr. 123, 1 iunie 2006, accesat online în data de 20 iunie, la URL: <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/dramacum-o-istorie>.

Nicolae Manda, „Concepte dramAcum”, în *Teatrul azi*, nr. 9-10, 2005, p. 127.

Irinia Woolf, interviu cu criticul de teatru Cristina Modreanu, Cristina Modreanu: „Wir haben geniale Ideen,

wissen aber nicht, was wir damit anfangen sollen”, în *Das rumanische Theatre nach 1989. Sein Beziehungen zum deutschsprachigen Raum*, p. 54, p. 174.

Mihaela Michailov, *Theater als Eingriff in den Alltag*, în *Das rumanische Theatre nach 1989. Sein Beziehungen zum deutschsprachigen Raum*, pp. 110-111.

Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010, p. 186.

Gianina Cărbunariu, *Stop the Tempo!*, Editura LiterNet, 2004, p. 3.

Eugen Radu Wohl, *loc. cit.*, p. 340.

Emanuel LUPAȘCU-DOBOȘ

(De)cuplarea (de) la social în poezia lui Dan Sociu

Dan Sociu este considerat de către critica literară contemporană drept unul dintre poezii-fanion ai generației 2000, precum și unul dintre cei mai importanți exponenți ai minimalismului biografist. Citită în filigran, poetica sa complexă ascunde o relație strânsă între actul artistic și dimensiunea sociopolitică a persoanei biografice, precum și a problemelor identitare, care traversează axa eu individual – eu social. Voi urmări în acest eseu mecanismele prin care probleme legate de *gender*, sexualitate, poziție socială, capitalism etc. sunt transpuse în discursul poetic al lui Dan Sociu din antologia *Vino cu mine știu exact unde mergem* (2014). Am ales această mică antologie a poetului pentru a putea observa, mai pe larg, fracturile psihologice, politice și sociale ale României din postcomunism, pe de o parte, și pentru a vedea o omogenitatea a relației cu socialul în lirica lui Sociu, strâns legată de categoriile biografismului, mizerabilismului și ale postironiei, pe de altă parte.

Nu e nicio distanță între ceea ce scriu și ceea ce sunt

În *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*, Mihai Iovănel îl poziționează pe Dan Sociu în siajul minimalismului biografist, remarcând faptul că poezia lui „cultivă un descriptivism autobiografic *terre-à-terre*, lansând sondaje în existența de suprafață a unui reprezentant al precariatului care primește din partea mediului social o variantă de șah-mat sufocat” (Iovănel, 2021, 583). Odată cu literatura anilor 2000, dezideratul suprapunerii dintre persoana biografică și cea abstractă este împins până la accentele sale paroxiste. Pentru Dan Sociu, nu doar că există o intruziune brutală a ochiului poetic în viața sordidă și în biografia hiper-personală a autorului, dar poezia este un loc de „spovedanie”, un spațiu al relatării intimismelor din viața cotidiană fără

a fi escamotate în vreun fel. De aici și mefiența cu care poetul tratează cuvântul „transfigurare” în legătură cu scrierile sale. Într-un interviu acordat Mirelei Nagăț, prilejuit de apariția volumului *uau* din 2019, Dan Sociu îi impută jurnalistei utilizarea verbului „a transfigura”:

„Dan Sociu: Riscul e ca lumea să creadă că e tot o invenție [volumul *uau* - n.m. E.L.D.], cum au spus și alți critici, că e tot o ficțiune, că e literatură. E problema fiecăruia dacă crede sau nu. Eu doar am spus ce am trăit.

Mirela Nagăț: Adică e un miez autobiografic transfigurat într-o...

Dan Sociu: Nu e transfigurat. E relatat. Total [...]

Iar când se pune problema unui „erou” care străbate calea către iluminare, poetul afirmă visceral că: „Eroul sunt eu; nu e nicio distanță între ceea ce scriu și ceea ce sunt”.

Pentru mulți teoreticieni ai artei secolului al XX-lea (cu precădere pentru cea de a doua jumătate a veacului), există o adevărată branșare a actului artistic la realitatea cotidiană și la dimensiunea socială și politică a individului. Pictorul de origine rusă, exponent de seamă al expresionismului abstract, Wassily Kandinsky afirmă că „orice operă de artă este copilul vremurilor sale și, de cele mai multe ori, mama emoțiilor noastre” (Kandinsky, 2008, 22). Această atitudine a mișcărilor estetice ca reacție la *establishment*-ul abstracționist și ultra-academic din primele decenii de după Primul Război Mondial nu a putut fi asimilată și de către literatura română postbelică. Importul unor astfel de modele din spațiul european și din gândirea teoretică și practică a mutațiilor paradigmatică (dinspre centrul cultural/literar care era Parisul înspre mișcările avangardiste de la New York, cu epicentru în Muzeul de Artă Modernă) a fost iremediabil blocat de către mecanismele de control (cenzura comunistă) ale organelor totalitare. Generația optzecistă visa la o dezrobire din lanțurile aparatului opresiv și își dorea să impună un „nou antropocentrism”, fundamentat în autenticitate, „coborâre” în stradă și în personism / biografism. Or, cum bine se știe, ea nu a reușit să se conecteze fără rest la viața socială și la cea politică. Tertipurile de (auto)cenzură ale autorilor dau seama de faptul că autenticitatea generației trebuie luată *cum grano salis*. E motivul pentru care douămiiștii îi acuză pe predecesorii săi de nereușita / eșecul proiectului biografist-autenticist. Poetica emergentă a anilor 2000, atât în poezie, cât și în proză, se vedea drept o continuare a mizelor optzeciste (renunțând totuși la gesticulațiile intertextuale, la armătura simili-filosofică și la substratul livresc), în măsura în care „coboară” și mai mult poezia de pe pedestalul academismului, aducând-o în culisele biografiei personale. Dar una dintre consecințele unei apropieri dintre poezie și viața intimă, hiper-subiectivă a „poetului” constă în intruziunea dimensiunii sociopolitice. Acest lucru îl evidențiază și Kandinsky când spune că arta este un

produs al propriei istorii. Ea nu este redevabilă doar „istoriei” personale a autorului, ci se vede a da mâna și cu *backgroundul* societal în care artistul s-a format.

Când poezia se uită la tine „cum te plimbi prin casă-n chiloți”

Simptomatic este *Manifestul fracturist* al lui Marius Ianuș și al lui Dumitru Crudu în „Monitorul de Brașov” din 1998. În ceea ce privește latura politică, ei propun pentru poezie o atitudine anarhistă și virulentă la adresa stabilimentului instituțional: „În plan politic este reprezentat prin anarhism. Anarhia noastră este revolta unor mai mult sau mai puțin falși marxiști care văd cum niște fasciști nenorociți ca Fukuyama pledează pentru o lume care distruge valorile spirituale ale umanității. Mai bine să distrugem noi lumea” (Ianuș & Crudu, 1998). Aderența lui Dan Sociu la dimensiunea politică a poeziei este mai mult decât evidentă: „am 35 de ani și mă simt terminat / iliescu are 75 / și zâmbește” (*Nici măcar un haiku*). Diferența specifică a poeziei lui Sociu este că pariază pe procedeul postironiei pentru a-și vărsa frustrările personale. Nu e ca în cazul limbajului violent, contondent, și hiper-sexualizat al lui Marius Ianuș din *Manifest anarhist și alte fracturi*: „tu ești o fată ca o țară / și eu spermez în creierul tău / pentru 400.000, România / dragostea costă, România / ții tu minte ce spunea Petru Ilieșu, România? / nu știa cine-mi ești...” (*Manifest anarhist II România*, în Ianuș, 2000, 11).

Postironia se definește printr-o tensiune estetică între atitudinea net ironică și indeterminarea înțelesului discursiv, adică jocul permanent între tonalitatea bufă și cea gravă/serioasă (Duncan, 2018). Aceeași atitudine poetică o folosește Dan Sociu în poemele sale. El nu apelează la o voce poetică „tare” și la un fond lexical *hardcore* pentru a-și refuza nevrozele cauzate de tarele societății românești. „Punctele de criză” din poezia lui circumscriu o atitudine anti-*establishment*, propagată la mai multe niveluri: social, politic, erotic, literar etc. Subtilitatea cu care Dan Sociu înfierează gândirea sedentară, maladivă, „complexată” a literaturii române se regăsește în poemul *Vodcă sau vin*, din volumul său de debut *borcane bine legate, bani pentru încă o săptămână*:

„ești talentat mi-a spus ai vână
mi se strângea pielea pe spate așteptam o
pedeapsă ceva îmi zicea aoleu știe că mă masturbez
știe că fumez
[...]
și noaptea când mă apuca foamea stăteam în chiloți
în bucătărie și mâncam borș cu ceapă hop
anxietatea dacă ar intra acum cititorii pe ușă
și te-ar vedea

așa că n-am scris până acum mai nimic
 pentru că știu eu cum e cu poezia
 și cum se uită la tine când te plimbi prin casă-n
 chiloți”

Afrontul poetului se concentrează pe „instituția literaturii române” și asupra modului în care hegemonia „canonului” naște o anxietate pentru tinerii scriitori (o anxietate care nu are nimic de a face cu *anxietatea influenței* a lui Harold Bloom). Versurile lui Dan Sociu reprezintă o flagelare a modului în care, în epoca pre-douămiiistă, era înțeleasă literatura: o poezie nu beneficia de eticheta ca atare decât dacă era înaltă, pleca la luptă cu ideile filosofice (cu o formulare apreciată de Radu Vancu) și se „purta” la costum prin mediile academice. De aici și anxietatea, dublată de tonalitatea virulentă inhibată, față de o concepție eterală, puristă a poeziei. Mai mult decât atât, în filigranul textului se poate citi și o frondă la adresa snobismului cititorilor, care-și imaginau că poetul este un trimis al zeilor, un receptacul al ideilor platoniciene etc., eludând din ecuație figura biografică a autorului. Or, versurile lui Sociu din *vodcă sau vin* deconstruiesc mitologia autorului intangibil, impenetrabil, intransigent, pentru că aceeași persoană care produce stihuri este și „bucata de carne” care se „masturbează”, care fumează și care se plimbă în chiloți prin apartament. Aceeași atitudine transpare și în poezia *România literară*, o ironizare subtilă și serioasă, totodată, la adresa Uniunii Scriitorilor din România, pentru care „valoarea” unui autor se măsoară după finanțările funerare post-mortem: „era aproape unu / și femeia cu laptele / încă nu venise / mi-am amintit / că uniunea plătește / înmormântările membrilor / și cum eu / nu am / decât o carte / m-am ridicat vitejește / de pe bancă / m-am dus în parc / și am scris”. Atitudinea anticanonică a lui Dan Sociu transpare și în versurile „m-am dus în parc / și am scris”, acestea fiind o diatribă la adresa poeziei de „cabinet”, de „laborator” alchimie, așa cum era ea pentru lirica modernistă și neomodernistă. Vârfurile „tăioase”, contondente ale poeziei lui Dan Sociu nu sunt atât de evidente ca în poeziile violent-exhibiționiste ale fracturiștilor – ele sunt atent „escamotate” de către ceea ce critica literară a etichetat drept postironie.

„diferențe prea mari nu-s / între bărbați și
 femei”

Tot prin „mandatul” retorico-stilistic al postironiei, Dan Sociu face o critică a sexualității și a felului în care ea este înțeleasă. De exemplu, în poezia xxx *[îmi apăs gura peste gura ta]*, vocea poetică așază toate mecanismele erotice sub *mantra* „cum se face”, delimitând o viziune inautentică asupra relațiilor sexuale dintre doi inși. Cu o formulare pretențioasă, Dan Sociu

realizează în această poezie e descriere minimalistă a impersonalului *se* al lui Heidegger cu arsenalul unei sintaxe recursive, repetitive, pe alocuri robotizată, pentru a sublinia un sentiment al reificării relațiilor interpersonale. Tot în subtext, se urmărește cum relația erotică este un „consum” corporal *nec plus ultra*:

„îmi apăs gura peste gura ta
 cum se face
 cu o palmă îți presez un sân cum se face
 îți presez și celălalt sân cum se face
 te ridic puțin cât să-ți scot chiloții cum se face
 îmi apăs gura pe gura ta cum se face
 îți desfac picioarele cum se face
 mă înghesui în tine cât să intru cum se face
 mă mișc înainte și înapoi
 cu grijă să nu iasă de tot cum se face”

Chiar dacă în aparență fibra textuală nu este sarcastic-ironică, la un nivel de adâncime lectorul poate identifica tonul malițios al lui Dan Sociu. Nu doar modul în care ne raportăm la corporalitatea celuilalt, pentru satisfacerea „nevoilor” animale și hormonale îl sublimează poemul xxx, dar și o anume fatigabilitate și reținere față de această meschinărie animalieră, dovadă fiind și versul „refren” așezat sistematic la finalul (aproape a) fiecărui vers în parte. O altă dimensiune a sexualității o excavează Dan Sociu expeditiv, dar profund în poemul *Facem o pauză cât să ne umplem paharele*: „cu el însă bucuros mă vreau a fi de acord / când spune că inima e o boală de inimă / că diferențe prea mari nu-s / între bărbați și femei / atât doar că numai bărbații / pot crăpa de cancer la testicule / atât doar că numai femeile / pot crăpa de cancer uterin”. „Protestul” social transpare în versurile lui Dan Sociu, iar el circumscrie o deconstruire a stereotipurilor de *gen* și, bineînțeles, a prejudecăților sexiste. În acest poem, diferența dintre „bărbați” și „femei” există numai la nivelul aparatului reproducător (bărbații pot suferi de cancer testicular, iar femeile, de cel ovarian). Există, deci, o de structurare a diferențelor dintre mascul și femelă, dar și o nuanțare pe care o aduce poetul: nu se poate pune semnul egalității între sex și gen! Cu toate că limbajul nu este, repet, scintilant sau brutal, poziția lui Dan Sociu este evident sarcastică și împotriva structurilor metastazate ale României postcomuniste. Lirismul din *Vino cu mine știu exact unde mergem* și, în general, din tot opul scriitorului botoșănean are accente nevrotice, dar implozive, catastrofa nu se citește decât în filigran, în adâncime, în fisură (mai degrabă decât în fractură).

Un alt punct de pe harta relației dintre poezie și social îl reprezintă ierarhiile și, implicit, discriminările cauzate de acestea, pe de o parte, în sisteme transnaționale, și, pe de altă parte, la nivelul societății

românești. O poezie de o intensitate incandescentă, transcrisă printr-un limbaj poetic hiper-tranzitiv și condensat, *Shanghai truelove ltd.* se prezintă ca o notă fulgurantă dintr-un „jurnal”:

„14:30, fiica mea doarme.
Fetițele care i-au fabricat pijamalele
sforăie ușor
la celălalt capăt al lumii”

În cazul acestui text, postironia sau sarcasmul sunt aproape inexistente. Dar transparența și nuditatea limbajului suscită din partea cititorului un „efort” pentru a descifra acel *intentio auctoris*. Notația subtilă despre propriul copil care doarme naște o meditație fulgurantă despre ipostaza/statutul unor copii din țările subdezvoltate, al căror capital este dependent de export. Tematicile grave, moderniste (moartea, cunoașterea, esențele sau ideile) au fost abandonate în teme literare „mici”, dar de o tensiune la fel de importantă. Dan Sociu, în această poezie, chestionează ideologia capitalistă, care maschează nivelul de trai precar al unor societăți, care furnizează materiile prime pentru cele *puternice*. Faptul că alte fetițe „care i-au fabricat pijamalele” propriului copil „sforăie” undeva în „țările calde” este un punct de rezistență în poezia lui Dan Sociu. Apetența lui pentru figura marginalului, a non-centralului și a celui abuzat de sistemele imperialiste iese deseori la suprafață în volumul antologic, dar și în celelalte scrieri ale sale. Figura drogatului, a „boschetarului”, a lumpenului, care sunt problematice și ascunse „sub preș” de către ideologia dominantă, sunt parte integrantă a „cosmologiei” poetului douămiist. Pentru el, nu intelectualul rasat face obiectul actului liric, ci vocea tremurândă și timorată a perifericilor. El însuși se erijează într-un paria al societății în *Imagista de la Urgențe*: „Sunt nimeni/ și niciodată imagista blondă/ de la Urgențe/ n-o să mă atingă/ ca pe un bărbat sănătos”. Nevroza și tonul depresiv al poetului se naște tocmai din cauza diferențelor, discriminărilor aplicate la nivelul societății. Există, în viziune darwiniană, anumite specii care supraviețuiesc naturii, pentru că sunt rezistente. Nu e și cazul poetului cu „ficatul mărit dureros”, împătimit al aburilor etilice, care se simte condamnat din cauza structurii sale biologice fragile. Există în poezia supusă demersului interpretativ, pe de o parte, o tensiune socială, între „imagista de la Urgențe” și proletarul-poet „slăbănog și bolnav” și, pe de altă parte, o tensiune sexuală, generată tot de „relațiile de putere” în siajul concurenței „speciilor” lui Charles Darwin („n-o să mă atingă/ ca pe un bărbat sănătos”). Discriminarea ierarhică împachetată în „staniolul” postironiei este un „mesaj subliminal” și în cazul poemei *Femeia*

bătută: „care privește în gol/ pe fereastră/ la etajul 8/ o invidiază/ pe femeia bătută/ care privește în gol/ pe fereastră/ la etajul 1:/ pe cea dintâi n-o compătimesc/ decât eventualii pescăruși/ flămânzi, rățăciți.” Apelând la un mecanism textual de evidențiere-prin-ascundere, textul pune în centrul meditației poetice, în primul rând, violența domestică din familiile din România și, în al doilea rând, „distanța” dintre două figuri ale minoratului. Ambele femei abuzate fizic și psihic din poem, despre care nu ni se oferă deloc informații, fac obiectul unei discriminări, de data aceasta, de ordin geografic/topologic. Subtextual, poezia este, după părerea mea, o diatribă la adresa societății, a *mass-mediei* care decupează, cadrează realitatea după propriile interese și după proximitatea cazurilor (e mai vizibilă „femeia bătută” de la etajul 1, care e demnă de compătimirea și mila apropiatilor, în timp ce femeia de la etajul 8, pentru că este „mai-marginală”, face imposibilă descoperirea ei).

Poezia lui Dan Sociu, așa cum apare omogen în volumul antologic din 2014, *Vino cu mine știu exact unde mergem*, coagulează, pe lângă o tranzitivitate a limbajului funciară poeticii douămiiste, o tensiune estetică între viața privată a eului biografic, care apare nemijlocit în text, și dimensiunea sa sociopolitică „filtrată” prin dispozitivul retoric al postironiei. Așa cum am încercat să identic în acest eseu, poezia lui Dan Sociu este un „receptacol” (folosind în sens blasfemator un nominal preferat adeseori de modernismul sacrosanct) pentru probleme critice ale societății, precum *gender equality*, natura discriminatoare a rețelelor mentale, care introduc reglaje, parcelări, diferențe etc., precum și gradul de mecanizare/reificare a ființei umane din „epoca reproducerii tehnice”.

Bibliografie

DUNCAN, Alasdair, *Post-Ironic Humour*, 2018, preluat de pe site-ul *The Lacanian Review Online* la data de 2 iunie 2021 . Adresă site: <https://www.thelacanianreviews.com/post-ironic-humour/>

IANUȘ, Marius, Crudu, Dumitru, *Manifestul fracturist*, în „Monitorul de Brașov”, octombrie 1998, preluat de pe site-ul *Observator* de Constanța la data de 2 iunie 2021 . Adresă site: https://asalt.tripod.com/a_086.htm

IOVĂNEL, Mihai, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*, Iași, Polirom, 2021, p. 583.

KANDINSKY, Wassily, *Concerning the Spiritual in Art*, The Floating Press, 2008

SOCIU, Dan, *Vino cu mine știu exact unde mergem*, postf. de Bogdan-Alexandru Stănescu, il. de Felix Aftene, Iași, Polirom, 2014.

Mihai-Andrei LAZĂR

Când copiii încearcă să cucerească lumea

Odată cu căderea regimului comunist, România intra într-o etapă de renegociere identitară, pe parcursul așa-numitei „perioade de tranziție”, ce ocupă, aproximativ, intervalul 1990-2007. Pe acest fundal, o serie de romancieri urmăresc să radiografeze memoria colectivă, abordând problemele acute ale societății românești postrevoluționare, cu o atenție deosebită acordată vieții comunitare. Preocuparea centrală o reprezintă provocările aduse de trecerea de la regimul dictatorial ceaușist la guvernarea de tip democratic, caracterizată de prefaceri sociale, ceea ce impune și o serie de re poziționări identitare. Potrivit Sandei Cordoș, autori precum Dumitru Țepeneag, Petre Barbu, Adrian Oțoiu, Petre Cimpoeșu, Dan Lungu, Bogdan Suceavă, Gabriela Adameșteanu sau Florina Ilis ilustrează, prin scrierile lor, ceea ce exegeta numește fenomenul de „de-tabuizare a României”, „o Românie de astăzi, debusolată, terifiantă, în multe feluri insuportabilă. Prin destinul unor personaje, cărțile acestor romancieri reinventează narativ o țară, scuturând-o de clișee și de tabuuri, făcând-o – ceea ce stă în puterea artei – dacă nu suportabilă, atunci inteligibilă și accesibilă.” (Cordoș, 2012:133).

În aceeași direcție se înscrie și romanul *Cruciada copiilor*, de Florina Ilis (2005), fundamental pentru înțelegerea fenomenului literar românesc de după anul 2000, întrucât, pe de o parte, reflectă parabolic imaginea unei Românie postrevoluționare, confruntând clișeele mentalitare privitoare la noua noastră identitate, iar, pe de altă parte, compune portretul unei lumi asaltate atât de mass-media, cât și de mediul virtual, care ajung să manipuleze realitatea.

În evidențierea tranziției de la comunism la regimul democratic, romanciera orchestrează vocile narative și perspectivele asupra situației României postrevoluționare, într-un discurs polifonic. Punctele de vedere divergente exprimate de diverse personaje alcătuiesc fundalul ideatic pe care se construiește intriga: un grup de copii aflați în vacanța de vară ajung să deturneze trenul care urma să îi ducă la mare, după ce își închid profesorii în compartiment.

În naivitatea și în inocența lor, dar și într-un gest de maturizare precoce, aceștia plănuiesc o revoluție, gândită ca o provocare lansată lumii adulților. Printr-o acumulare progresivă a tensiunii narative, evenimentul capătă proporții tot mai mari, până la a ajunge să mobilizeze nu doar personalul trenului, ci și părinții, autoritățile locale, presa, forțele armate și oamenii aflați la conducerea statului. Inițial mediatizată ca atac terorist,

întrucât nimeni nu crede că a fost condusă într-adevăr de copiii îndrumați de Calman, „cruciada” degenerază în violență, soldându-se cu un număr de morți și de răniți. Romanciera construiește imaginea unei lumi ieșite din țâțâni, care cade în anarhie. Pentru a sugera ritmul trepidant cu care se desfășoară evenimentele, Florina Ilis renunță la utilizarea punctului la sfârșitul enunțurilor asertive, substituindu-l prin virgulă.

Revenind la discursul polifonic, o primă obsesie postrevoluționară adusă în discuție de romanciera este visul occidental: „Sabina va încerca să convingă ambasada Canadei de legitimitatea intențiilor ei cu privire la țara visată de atâția români, fratele ei reușind să-și construiască acolo o viață foarte bună, bucurându-se de toate avantajele materiale ale unei țări dezvoltate și, în virtutea aceluși succes, se gândise Sabina să se implice în visul canadian al românilor,” (Ilis, 2011:19).

Este deconstruit clișeul care idealizează imaginea Occidentului și adusă în discuție problema emigrării, ca fenomen demografic semnificativ pentru România postrevoluționară. De asemenea, prin figura lui Pavel Caloianu, ziarist specializat în sociologie, se evidențiază tranziția dificilă de la dictatură la democrație: „Pentru Pavel [...] pragul temporal înălțat de istorie între timpul de dinainte și cel de după revoluție nu era decât o inscripție care grava sfârșitul unui regim totalitar, în esență însă, sfârșitul unui singur om, Ceaușescu, cel care-l crease, Regimurile post-revoluționare, așa-zis democratice, având în structurile de bază mentalitățile comuniste care supraviețuiseră căderii făuritorului lor, erau extrem de alunecoase și periculoase în noua și perversa lor înfățișare democratică,” (Ilis, 2011:35-36).

Personajul este sceptic cu privire la funcționarea eficientă a unui regim democratic în absența responsabilității politice, însă se aliază, indubitabil, regimului democratic, în timp ce tatăl său, fost mecanic de întreținere la o hidrocentrală, ilustrează, ca și pensionara Emilia Apostoae din romanul *Sunt o babă comunistă!*, al lui Dan Lungu, tipologia nostalgicului după comunism, care crede în continuare în proiectele utopice ale socialismului: „tatăl lui rămăsese un comunist convins [...] obținuse medalii de erou al muncii socialiste și purta încă o vie credință celui care concepușe fața nouă a României, Nicolae Ceaușescu ne-a adunat pe toți de pe drumuri și ne-a pus la casele noastre, a fost un adevărat vizionar pentru poporul român! obișnuia tatăl lui să spună, [...] De ce vrei tu acum să mă convingi că toată viața mea a fost o minciună? Eu am crezut și cred în continuare în comunism!” (Ilis, 2011: 86). Dată fiind această mentalitate, fiul își privește tatăl ca pe un „produs ideologic cu față umană”.

De altfel, Pavel reflectează explicit la problema identității postrevoluționare: „Era convins că, dacă fiecare român ar trebui să răspundă la două întrebări fundamentale legate de identitatea personală și de cea

națională, ce înseamnă tatăl? și ce înseamnă România? și dacă aceste întrebări și-ar primi răspunsurile cerute, s-ar putea porni cu un start mai bun în crezul spiritual de descoperire și de afirmare a identității naționale, clarificări, de altfel, esențiale și indispensabile chiar în raportul cu civilizațiile lumii actuale, altfel România risca să devină un conglomerat de identități locale, marginale și insuficient pregătite pentru contemporaneitate,” (Ilis, 2011:88), fragment emblematic pentru tatonările identitare postdecembriste.

Nu este ocolită nici problema corupției generalizate de după '89: „Fură atât de mult ăia importanți, din guvern și din parlament, și șefii mari, că nouă, la restul nu ne mai rămâne nimic! [...] Înainte ne furam unii la alții căciula, acum unii umblă cu câte zece căciuli pe cap și altul cu nici una!” (Ilis, 2011:95), opinează șeful de tren. Nu în ultimul rând, este dezbătută problema libertății și a înțelegerii ei după revenirea la democrație, care nu trebuie să degenereze în anarhie: doamna Constantinescu, profesoara de română cu o mentalitate inflexibilă, obsedată de disciplină și de control, afirmă: „Eu una văd în manifestarea necontrolată a libertății primul pas înspre dezordine! Vedeți ce se întâmplă și în societatea românească!” (Ilis, 2011:216), în timp ce doamna Domide, profesoară de istorie, consideră că „anii de comunism ne-au făcut să uităm cu totul ce înseamnă libertatea, [...] patruzeci de ani am trăit în întuneric și când în '89 am ieșit la lumină, lumina prea puternică ne-a orbit, încă nu ne-am adaptat simțul văzului pentru lumină!” (Ilis, 2011:216).

În altă ordine de idei, relevantă este reflectarea imaginii unei societăți consumeriste, odată cu dezvoltarea capitalismului: pentru deținutul Dick, „inocența e ucisă din cea mai fragedă copilărie, de nimeni altcineva, considera condamnatul, decât de centrele comerciale, adevărații dușmani ai inocenței din om care cumpără sufletul unui copil chiar și cu o bătă de baseball, făcându-l să-și dorească din ce în ce mai mult, societatea de consum punând mâna pe sufletul omului încă din primii ani, dominându-l toată viața prin propriile lui dorințe, un calculator, un telefon mobil, o casă, o mașină mai bună, un teren de golf, un elicopter, o armă nucleară!” (Ilis, 2011:300).

Această polifonie a discursului o îndreptățește pe Sanda Cordoș să conchidă faptul că „Florina Ilis realizează în *Cruciada copiilor* o Româniadă, o epopee a României, deoarece romanul impune, peste toate, imaginea unei țări debusolate și paradoxale: vitală și sinucigașă, împietrită în propriile spaime și doldora de proiecte și fantasmе, încă palidă de construcții prinse și plină de inventivitate, o țară tragică și plină de umor.” (Cordoș, 2012:145). Despre fantasmеle legate de viitor, dezvoltate pe fondul perioadei de tranziție, vorbește și Adina Dințoiu, care punctează faptul că „suntem încă în perioada «inaugurală» a democrației românești și, chiar

dacă ambiguu, chiar dacă neliniștitor, viitorul poate fi întrezărit, include promisiuni și speranțe.” (Dințoiu, 2015:51).

Romanul ilustrează impactul filtrelor mediatice și al lumii virtuale asupra înțelegerii și a interpretării realității. Calificând *Cruciada copiilor* drept o „amplă metaficțiune a memoriei colective în perioada anilor '90 și 2000”, Andreea Mironescu susține că Florina Ilis creează o „narațiune care deconstruiește, printr-un exces de mediatizări, reprezentările istoriei naționale și ale identității colective” (Mironescu, 2015:72), astfel încât identitatea noastră postrevoluționară este cu atât mai dificil de stabilit, cu cât riscă să fie falsificată ori distorsionată de noile canale de informare.

În acest sens, mai multe personaje își pun problema strategiilor utilizate de mass-media în societatea postdecembristă. Spre exemplu, domnul Bratu, sociolog, își alege ca subiect al tezei de doctorat rolul mass-media în societatea contemporană, iar unul dintre cursurile sale universitare abordează rolul comercial al reclamei. La un moment dat, într-o discuție purtată cu doamna Cristea, profesorul susține că „între acest nivel elementar care se raportează strict la arealul simțurilor, defazat însă din starea sa naturală de către tehnologie, și cel superior al situării conștiente a omului ca ființă rațională în lume, dar dez-ontologizat prin raportare la lumea virtuală, se interpune cu propriile ei jocuri puterea mass-media!” (Ilis, 2011:58), încât mediatizarea excesivă sfârșește prin a construi o realitate.

Un fragment semnificativ pentru surprinderea manipulării exercitate de mass-media deconstruiește ironic strategiile mediatice falsificatoare de real: „Astfel, din momentul în care realitatea evenimentelor din Valea Prahovei intrase sub monopolul aparatelor de fotografiat, al celor de filmat, al reporterilor transmițând de la fața locului și, mai ales, al celor direct implicați în desfășurarea lor, nimeni nu mai era în stare să ofere o măsură exactă a realității, poate doar Dumnezeu din înaltul cerului, din care, din păcate pentru mass-media, nu oferă conferințe de presă.” (Ilis, 2011:298).

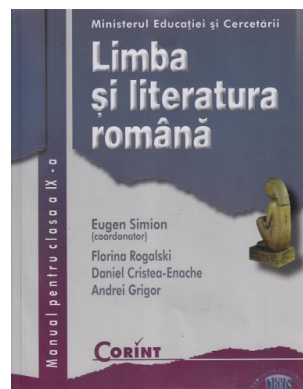
După cum observă Andreea Mironescu, problema majoră care se pune, în asemenea condiții, este cea a interpretării realității: „romanul reprezintă o meditație asupra percepției mediate a realității. De la jocurile video care formează conștiința despre lume a copiilor ce se pregătesc să devină adulți, [...] până la hipertextul găzduit de o pagină web omonimă cu titlul romanului, opera Florinei Ilis explorează moduri diferite de «lectură» a lumii înconjurătoare și reprezentările failibile pe care acestea le formează.” (Mironescu, 2015:173), încât lectura operei „presupune participarea la o memorie comunicativă, generațională, care să asigure identificarea cu amintirile colective ale epocii și reprezentările lor mediatice.” (Mironescu, 2015:74).

Importanța romanului rezidă și în dialogul

întreținut cu Revoluția Română din decembrie '89. Două studii recente confirmă această ipoteză: astfel, în articolul intitulat „Traumă și memorie în literatura română postdecembristă”, Alex Goldiș consideră că „fără ca problematica revoluției să fie direct reflectată (romanul e mai degrabă o parabolă cu sensuri suprapuse), totuși aluziile la decembrie '89 sunt destul de evidente la mai multe etaje ale poveștii. Copiii se organizează în «fronturi ale salvării» în fața agresiunilor de zi cu zi ale școlii și ale părinților, alcătuind liste lungi de revendicări. Bătrâna prezicătoare și mama adoptivă a personajului central, un orfan, «copil al străzii» și el, identifică «aceeași aliniere de cărți... ca la revoluție». Dacă e o parodie a Revoluției Române, cartea Florinei Ilis e mai degrabă o parodie amară, un roman al învălmășirii instinctelor și al așteptărilor înșelate.” (Goldiș, 2020:388). De asemenea, în a sa *Istorie a literaturii române contemporane. 1990-2020*, Mihai Iovănel notează că „paralele cu revoluția anticomunistă sunt evidente, începând cu revendicările alimentare (în romanul lui Ilis, copiii încep prin a cere ciocolată).” (Iovănel, 2021:295).

Motivele care îi determină pe copii să se răzvrătească sunt simptomatice pentru o societate în care nu își mai găsesc modelele și reperele valorice. Înfierbântarea revoluționară este alimentată de un entuziasm naiv, dar vine și ca o consecință a maturizării forțate, precocă, indusă de societate și de noile realități mediatice. Revolta împotriva lumii adulților este catalizată de încrederea oarbă în puterea lor de a schimba lumea, dar și de tendința lor de a se raporta la realitate prin filtrul lumii virtuale. Copiii sfârșesc prin a se hrăni cu iluzii, proiectându-se, fantasmagoric, în ipostaza unor eroi care să răstoarne ordinea impură a lumii. Totuși, fără să-și dea seama, prin actele lor de violență, ei înșiși reproduc în miniatură o lume adultă, împotriva căreia se revoltaseră inițial.

Astfel, ca Mircea Cărtărescu în povestirea *Mendibilul*, cuprinsă în volumul *Nostalgia*, Florina Ilis își propune să demistifice figura copilului ca reprezentant al candorii absolute și al purității morale, pe care o construieste, printre alții, Ion Creangă în celebrele sale *Amintiri din copilărie*. Departă de o astfel de viziune edulcorată, romanciera prezintă pierderea acestei inocențe originare, pe fondul asumării unor prea mari libertăți: „Pasiunea intensă cu care Bogdan și Octavian se devotară noii operațiuni îi conduse imperceptibil înspre abolirea oricărei granițe dintre joc și realitate, credința în logica infailibilă a închipuirilor copilărești scuturând realitatea de lucrurile neplăcute, lucruri care, conținând un noian de nu-uri, proveneau, în general, din lumea oamenilor mari, înzestrând-o cu o serie de plusuri, necesare acoperirii distanței dintre ceea ce puteau și ceea ce-și doreau copiii, un plus firesc de forță fizică, un plus convingător de puteri mentale, un plus de frumusețe, ca o cerință a tuturor fetelor, pretenția unui



plus de van damme, a unui plus actualizat de *cyborg* sau a unui plus de Harry Potter, adică un plus suficient de mare cât să țină la respect până și lumea adulților, Conștiința fragilă a unor lucruri a căror integrare în categorii precum cele de-este-voie sau nu-este-voie-să-le-faci, în cele mai multe dintre cazuri, selecția acestora fiind dictată de către cei mari, se stinse treptat în mintea copiilor, cucerirea trenului demonstrând faptul că ceea ce era posibil devenea, în mod automat, permis!” (Ilis, 2011:245), fragment edificator pentru a surprinde autoiluzionarea copiilor.

De altfel, și unii adulți se iluzionează cu posibilitatea instituirii, de către copii, a unei ordini pure a lumii: „De ce n-ar veni și vremea copiilor la putere?! Se întrebă extaziat Ilarie, *Could innocence save the world? Da! Yes! Oui! Ja! Si!*” (Ilis, 2011:316). Însă, pe măsură ce „cruciada” ia amploare, devine evident faptul că aceștia au dorit să înfrunte prematur provocările lumii adulte, concluzie la care ajunge și Pavel Caloianu: „în fond, ei nu fac decât să dea aparență de maturitate unei mentalități copilărești, cruzimea lor fiind uneori mai crudă decât a celor mari, tocmai fiindcă se ia în serios și nu e conștientă de anumite consecințe!” (Ilis, 2011:383). După cum observă Alex Goldiș, „sub conducerea cvasitiranică a lui Calman, «copiii revoluționari» devin fie victime, fie mici agresori și sunt condamnați la o îmbătrânire prematură, în absența orizontului moral al maturizării firești. Pe măsură ce copiii preiau puterea, se instalează haosul, iar din așa-zisa Revoluție nu mai rămâne decât bomba mediatică.” (Goldiș, 2020:388).

Prin urmare, romanul *Cruciada copiilor* reprezintă una dintre cele mai consistente radiografii ale perioadei de tranziție, oferind, prin instrumentarea polifonică a discursului narativ, o imagine caleidoscopică, pluristratificată, a României postrevoluționare, silită să își renegocieze identitatea. Meritul cel mai mare al Florinei Ilis rezidă în deconstruirea unor clișee mentale referitoare la România, intrate în memoria colectivă, nuanțând provocările aduse de trecerea de la dictatura cEAUȘISTĂ la democrație, dar și de canalele mediatice care dirijează construirea, înțelegerea și interpretarea imaginii societății românești postdecembriste.

Bibliografie:

Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte*, Editura Cartea Românească, București, 2012.

Dinițoiu, Adina, *Evoluția și direcțiile prozei românești după 1990*, Editura Muzeul literaturii române, București, 2015.

Goldiș, Alex, „Traumă și memorie în literatura română postdecembristă”, în Corin Braga (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România*, Editura Polirom, Iași, 2020.

Ilis, Florina, *Cruciada copiilor*, Editura Polirom, Iași, 2011.

Iovănel, Mihai, *Istoria literaturii române contemporane. 1990-2020*, Editura Polirom, Iași, 2021.

Mironescu, Andreea, „Romanul tranziției ca hipertext”, în *Anuar de Lingvistică și Istorie Literară*, LV, Editura Academiei, București, 2015, p. 167-175.

Mironescu, Andreea, *Textul literar și construcția memoriei culturale. Forme ale rememorării în literatura română din postcomunism*, Editura Muzeului literaturii române, București, 2015.

Veronica ISAILĂ**Mitul exportabil al „babei comuniste”**

Unul dintre romanele cele mai cunoscute ale anilor 2000, fie prin traducerile succesive în lumea occidentală, fie prin posibilitatea pătrunderii sale în canonul literar specific mediului preuniversitar, este „produsul de piață” al lui Dan Lungu *Sînt o babă comunistă!*, un roman care a pătruns în spațiul occidental, dar care în mediul literar românesc nu a părut să convingă îndeajuns pentru a fi așezat în raftul întâi al literaturii recente. Este vorba de un roman douămiist scris, într-o mare măsură, pentru publicul occidental, încă fascinat de problematica totalitarismului comunist. Prin conturarea unui personaj captiv în discurs și într-un trecut mitizat, romanul cade în propria capcană, și anume monopolizarea întregii problematice de către dezbateră comunistului, în care personajele nu sunt nici pe deplin angrenate în nostalgia față de trecut, nici simpatizante ale noii lumi capitaliste. Aceeași idee este susținută, în contextul receptării romanului, de către Mirela Șăran, care face referire la faptul că mitul comunismului încă reprezintă o atracție pentru publicul străin:

„Dacă, pentru marea majoritate a străinilor (probabil doar cu excepția istoricilor), răscoala de la 1907 nu trezește nicio asociere de idei, comunismul și Ceaușescu sunt două dintre reperele cele mai clare

și mai răspândite, prin intermediul cărora străinii își configurează harta mentală a acestei țări.” (Șăran 2017)

Așadar, în romanul lui Dan Lungu nu este prezentat regimul opresiv, crimele, mărturiile din lagărele de muncă forțată, ci societatea „micului om”, ale cărui experiențe sunt ușor recognoscibile atât de cititorii spațiului românesc, cât și de publicul străin, pentru ca, după epuizarea posibilității de idealizare a trecutului „glorios”, romanul să implanteze îndoiala și să suscite chestionarea trecutului într-un stil care se dorește a fi prudent în contextul anilor 2000 și care nu mai oferă o poziție ideologică explicită, ci doar o imagine a ratării în lumea de tranziție, după cum menționează Alex Goldiș într-un interviu: romanul „pune sub reflector figura învinsului tranziției, neaderent la progresismul pro-capitalist și pro-european” (Teodorescu 2019).

Ipoteza de la care pornim este aceea că romanul lui Dan Lungu reprezintă o rețetă de bune practici în abordarea perioadei de tranziție de la regimul comunist la democrație, creând astfel imaginea ratării sociale pe baza unui personaj destul de puțin realist – nici comunist, nici liberal asumat. Emilia Apostoaie este o „figură prudentă”, care dobândește un rol esențial în conturarea imaginii societății aflate în tranziție, fiind un personaj mereu lăsat „între”, pentru a asigura permeabilitatea acceptării și a receptării sale în contextul fragil al anilor 2000, în care nostalgia comunismului este încă pregnantă și în care noul mediu capitalist își dezvăluie deja neajunsurile. Jocul cu cenzura din perioada regimului comunist devine, în literatura lui Dan Lungu, jocul cu tranziția, în care nu mai recunoaștem același „zgomot de fond” cu puternice mize și cu ecouri în interiorul literaturii subversive, ci în care avem parte de reclama mitului postcomunist, construită pentru „a prinde”, miza sa fiind fundamental legată de componenta socială și de



negocierea cu noile valori democratice. *Sînt o babă comunistă!* este, astfel, un roman care, vânzând o lume a estului în occident, reușește să se vîndă, de fapt, pe sine. În acest context al lumii de tranziție, romanul propune o aplicare concretă a tuturor contradicțiilor și, mai ales, a viziunii politice limitate, prin personajul central Emilia Apostoae, care, într-o formulă narativă cu ușoare fisuri, devine un personaj necredibil. Avem de a face, așadar, cu un personaj artificial, construit într-o oarecare „pseudotipologie” realistă, căci este traversat de numeroase alunecări de construcție psihologică și narativă, care nu îi mai oferă alternativa încadrării în tipologie, ci într-un mit propriu, prin intermediul căruia personajul deservește funcția de instrument nu al construcției narative, ci al realității sociale aflate în stagnare.

Pentru demonstrarea supralicitării unui roman cu miză „de export”, ce propune un protagonist neverosimil și mediocru, aducem în discuție anumite secvențe semnificative, cea mai puternică dintre acestea fiind discuția Emiliei cu Alice despre alegeri, în care atitudinea fetei devine similară opresiunii regimului comunist. Sub aparența explicației cu privire la „ce e bine”, îi poruncește mamei, prin telefon, cum să voteze la următoarele alegeri, fără a îi prezenta acesteia opțiunile posibile, ceea ce contravine oricărei libertăți democratice: „(...) fiecare trebuie să-i vorbească unei persoane, două, trei, cîte cunoaște, și să le convingă să voteze pentru democrație...” (Lungu, 2013: 118-119). Dacă regimul propunea un candidat unic din partea partidului, după cum se specifică și în roman, Alice ajunge să facă același lucru, însă sub altă formă, cea a manipulării sub masca libertății, limitându-i mamei opțiunea și dreptul de a alege. Această conversație la telefon expune o relație rece și ușor cinică dintre mamă și fiică prin faptul că singura grijă a lui Alice când sună din Canada este de a se asigura că mama sa votează „cu cine trebuie”, argumentul suprem pentru această atitudine fiind nevoia fetei de a nu se face de rîs în fața asociației „democratice” din care făcea parte: „Ce le spun eu celor de la asociație?” (127). În acest caz, până și democrația apare conturată sub o ipostază similară unui partid cu sarcini și cu tendințe de manipulare socială.

Introspecția bruscă și nerealistă a Emiliei, scena care poate fi considerată primul sîmbure al chestionării „binelui” comunist, urmează, în mod firesc, după dialogul în care pozițiile celor doi interlocutori, mama și fiica, nu erau de egalitate. Prin impunerea și prin suspendarea, pe bază de șantaj emoțional, a dreptului mamei de a alege, Alice se poziționează pe o poziție de dominare intenționată, dorind ca mama să se simtă în inferioritate și să reflecteze cu privire la constructul ideii de bine. În acest context, este important de precizat faptul că Emilia Apostoae este, încă de la început, construită drept tipul personajului nostalgic după

„vremurile bune”, dovedindu-se a fi, de la un capăt la altul, produsul exemplar al manipulării partidului. Ea își justifică poziția prin argumente precum angajarea ca muncitor într-o fabrică, câștigul decent, chiar mai mare decât cel obișnuit, spațiul locativ oferit de întreprinderea muncitorească, avantajele calității de membru de partid. Toate aceste clișee construiesc produsul comunist pentru export.

Un astfel de personaj este, așadar, nostalgic după perioada comunistă pe baza unor amintiri idilice raportate la ideea de bine de atunci și de acolo: „Și liniștită... și cu frigiderul plin, zău!” (Lungu, 2013: 446). În momentul în care, pe baza unei scurte discuții manipulative la telefon, Emilia are parte de o introspecție profundă cu privire la propriile valori sociale, morale și, mai ales, politice, personajul începe să devină necredibil în planul construcției: „Dacă aceia erau comuniștii, atunci însemna că eu vreau un comunism fără comuniști?” (130). Pierderea credibilității personajului principal este susținută și de Mirela Șăran, care afirmă că, pentru cititorul spațiului românesc, Emilia Apostoae nu mai este un personaj de forță: „în interiorul țării, baba comunistă este redimensionată, pierzându-și atât din haz, cât și din credibilitate.” (Șăran 2017). Prin autoproclamarea drept „babă comunistă”, personajul nu se identifică neapărat cu valorile socialiste, pe care nu le deține și nu le cunoaște, ci se complăce într-o etichetă identitară, după cum susține Alex Goldiș: „Exclamația din titlu e rostită într-unul dintre momentele-cheie ale cărții, când aceasta «își dă arama pe față». Doar că orice personaj care afirmă atât de deschis «Sunt o babă comunistă!», rămâne doar o «babă teoretic comunistă»” (Goldiș 2007). Emilia Apostoae devine, așadar, exponentul lumii incerte a tranziției, în care, simptomatic pentru acest subgen literar, apare criza identitară și incapacitatea personajelor de a se mai (re) cunoaște pe sine.

În ceea ce privește expresia enunțată de Alex Goldiș în portretizarea personajului, „babă teoretic comunistă”, se distinge faptul că valorile morale și orientarea politică a protagonistei sunt limitate, introspecția acesteia scoțând în evidență incapacitatea de poziționare a valorilor personale în raport cu statul și chestionarea propriei aderări la ideologia comunistă, care a survenit doar pe baza mecanismelor de control ale partidului, nu din convingere proprie, ceea ce subliniază și Maria Birtocan într-un articol dedicat receptării romanului din perspectiva World Literature: „Personajul trăiește o criză existențială încercând să se salveze rememorând trecutul și căutându-și justificări, în ochii ei și ai fiicei, pentru propriile nostalgii.” (Birtocan 2016). Miza ideologică este dezvăluită, astfel, prin întrebările retorice ale Emiliei, produse de discuția la telefon, care nu doar că prezintă criza

interioară a omului dominat încă de limitele rămase din timpul regimului, ci compun chiar un discurs al ratării în contextul social și politic al anilor 2000.

În acest sens, romanul încearcă o prezentare neutră a contextului social instabil, motiv pentru care o plasează pe Emilia în fața dilemelor capitaliste. Personajul, care păruse a fi captiv pentru totdeauna în timpurile ocupației socialiste, își creează o idee entuziastă de afacere, care nu este, însă, fezabilă în noua societate, pentru că este gândită prin intermediul mecanismelor și al cererii de piață din timpul comunismului. Este vorba de un atelier de produs confecții metalice: „Am putea lucra pentru export. Ce, nu mai e nevoie nicăieri în lumea asta largă de cutii de scule? Dar de colțare? Doar confecțiile metalice n-au murit cu totul.” (Lungu, 2013: 265). Această idee de aducere, în prezentul capitalist, a unui atelier din regimul comunist pare a fi o încercare de recuperare nu atât a producției „bune” de sub regim, cât a universului în care atelierul unde lucra Emilia era considerat „privilegiat” pe baza câștigurilor substanțiale primite în urma exportului. Înființarea unei afaceri cu o producție fără cerere în lumea consumatorului capitalist poate fi considerată o subtilă pledoarie pentru depășirea, odată pentru totdeauna, a nostalgiei comuniste.

O altă secvență simptomatică pentru capacitatea lui Dan Lungu de a surprinde contradicții politice este mica lume burgheză inserată brutal în sânul fabricii comuniste și reprezentată de categoria „muncitorilor boieri”, adică a angajaților din atelierul de confecții metalice pentru export, în care lucrează și Emilia Apostoaie. Așa cum am amintit deja, Emilia nu mai reprezintă o tipologie clară, deoarece romanul nu creează un personaj realist, ci un construct neverosimil al simpatizantului față de regim, incapabil să perceapă chiar și nivelul minim al manipulării politice. Miza ideologică, în cazul acestei secvențe narative este,

probabil, cea mai vizibilă din roman, observându-se, pe de o parte, ipostaza idilică a atelierului-familie din amintirea Emiliei, care se spulberă în final, iar, pe de altă parte, prezența liberalismului chiar și într-un produs al socialismului, prin „boierii” fabricii: „«Boierii», așa ne spuneau toți. Atelierul nostru lucra pentru export și aduceam valută.” (348). Inclusiv termenul utilizat pentru denumirea atelierului, „boierii”, ilustrează unul dintre cuvintele interzise ale regimului, care denumește dușmanii de clasă, cu scopul de a sugera, în mod ironic și paradoxal, că aceștia sunt prezenți perpetuu în interiorul sistemului, putând fi ușor identificați chiar și în echipa Emiliei, total opusă valorilor muncitorești și regulilor socialiste: „Luam dublu față de ceilalți. În ziua de salariu, când venea contabilă cu banii, ne încuiam în atelier ca să-i luăm, să nu afle ceilalți din întreprindere. Ciocu’ mic, ne zicea șefu’.” (349). Totuși, „familia” atelierului de confecții metalice reprezintă și un punct de referință în construcția narativă, deoarece, prin tehnica intertextuală tot mai proeminentă în romanele de tranziție, ea face trimitere la celebrul episod din poiana lui Iocan, care apare, de data aceasta, pervertit prin inserția politicului și prin înlocuirea ziarului cu bârfa de consum, după cum remarcă Laurențiu Malomfălean:

„«Tractorul șifonat» – ombilicul unei lumi în care Dumnezeu deghizat în Dan Lungu toarnă rachiu cu nemiluita – refăce cumva poiana lui Iocan, dar dacă Moromete și ai lui discutau politică, Mitu și ai noștri delirează bancuri și povești extraordinare cu Ceașcă și Elenușa. (...) Mitomania rasată i-ar putea permite să devină memorabil dacă miturile sale n-ar avea consistența zvonului și-a bârfei de prost gust.” (Malomfălean 2010)

Această lume a atelierului în aparență unit se dovedește a fi contaminată cu turnători politici, cu spălare de bani și chiar cu tentative de abuz, dezvăluirea mizeriei survenind abia în finalul romanului, prin amintirile Aureliei, personaj ancorat total în noua lume capitalistă: „Știi cum e hazul de necaz? Tu n-ai nici un chef, dar vine cineva și te gâdilă cu forța. Tu rîzi, că n-ai încotro, dar asta nu înseamnă că nu mai poți de fericire...” (Lungu, 2013: 456). Întâlnirea cu Aurelia se produce abia la final, cu scopul fățiș de a crea impact asupra unui posibil cititor prins în incertitudinile tranziției și care, prin grila unor amintiri idilice spulberate, este îndemnat spre meditația asupra posibilei ratări sociale a spațiului românesc străjuit de simpatizanți comuniști și de mici proprietari, pentru care nimic nu pare a fi fost sau a mai fi bine.

Apogeul ideologic al romanului, care încearcă să prezinte multiplele eșecuri ale tranziției este atins prin discursul pro liberalism al Rozaliei, o femeie



mereu admirată de Emilia și mereu detașată de realitatea convențională a regimului comunist. Povestea acesteia reprezintă o încercare de dezvăluire a opresiunii comuniste din perspectiva unei familii înstărite, adusă în pragul sărăciei prin confiscarea bunurilor. Destinul ratat al Rozaliei, căreia regimul comunist nu îi mai oferă nicio șansă de afirmare personală, dobândește sens doar prin alegerea liberalilor și, implicit, prin asumarea unei noi șanse de refacere a stabilității de dinaintea celui de-Al Doilea Război Mondial: „Liberalii promisesea restituirea imobilelor confiscate. Din când în când, doamna Rozalia trecea prin centrul vechi, intra în sala de jocuri mecanice și aranja din ochi cele zece mașini de cusut.” (405). Povestea Rozaliei este clișeizată și ridicolă în încercarea de a înduioșa, prin pierderea afacerii, un public printre care se află urmașii sau chiar victimele crimelor comunismului. Prin inserarea acestei povești, romanul lui Dan Lungu transmite mult prea subtil și prudent ideea că, deși s-a produs eliberarea de sub regim, nici noul context social nu oferă alternative sau stabilitate, ci doar iluzii și proiecte fără garanția succesului, precum dorința Rozaliei de a reînființa atelierul de croitorie al tatălui său. Mai mult decât atât, dacă în timpul dominației regimului viziunea politică era limitată doar la ordinele de partid, nici lumea capitalistă nu pare a furniza mai multă informație unor alegători precum Emilia Apostoae, discursul pro liberalist fiind produs prin mecanisme manipulative similare.

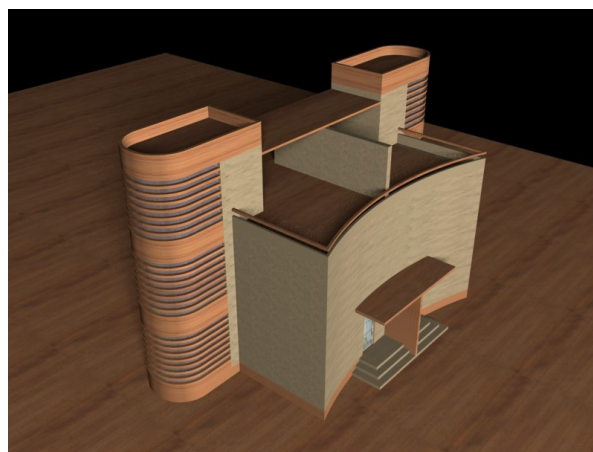
Refuzul din finalul romanului de a participa la alegeri, când Emilia Apostoae nu este convinsă de niciuna dintre părți cu privire la cine merită votat, complăcându-se în poziția cetățeanului pasiv, se proiectează asupra întregii societăți românești și face trimitere la incapacitatea depășirii tranziției. „Baba comunistă” nu dobândește, așadar, o poziție nici până în final, lăsând lumea romanului în neutralitate și în incertitudine, în care până și elementele menite să producă o critică a sistemului ajung să fie asimilate de mitul nostalgicului postcomunist sau să nu fie observate de lumea occidentală. De aici provine interesul cu privire la roman din lumea occidentală, care, în lipsa trăirii autentice a limitelor regimului comunist, a opresiunilor și a controlului inconștient, nu caută să perceapă mizele discursive și nici măcar mecanismele de control dezvăluite în roman. Faptul este remarcat și de Mirela Șăran: „Un alt lucru care poate fi desprins din receptarea în străinătate a creației este accentul deosebit pus pe conținut și pe discurs, în detrimentul tehnicilor de construcție angajate.” (Șăran 2017). În acest context, cititorul „privilegiat” în filtrarea critică a romanului este cel care aparține în mod real lumii de tranziție și care, prin conștientizarea limitărilor produse de puterea politică, devine capabil să deschidă ochii în fața mitului postcomunist vândut de „baba” lui Dan Lungu pentru Occident și să perceapă discursul critic cu privire la

spațiul românesc al anilor 2000.

În concluzie, se poate observa faptul că romanul lui Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă!*, deși se bucură de circulație internațională, fiind unul dintre cele mai traduse romane românești recente, nu reușește să transpună în toată complexitatea ei problematica ratării din societatea românească a tranziției, ci devine un produs al consumatorului de literatură, așezat, în termenii lui Mihai Iovănel, într-un „agreabil format de tip *digested read* pentru uzul mici burghezii intelectuale din care autorul face parte.” (Iovănel, 2021: 409). Valoarea de circulație a romanului provine din diferențele fundamentale dintre mentalitatea receptorilor din lumea occidentală și a celor din lumea românească, aflată încă în reconstrucție după eliberarea de sub regimul comunist. Deși contextul social instabil al lumii de tranziție din spațiul românesc este valorificat, fără îndoială, acesta nu reprezintă centrul de greutate al romanului, ci doar masca unui mit al estului construit pentru export.

Bibliografie

- Birtocan, Maria, *Receptarea traducerilor romanului „Sînt o babă comunistă!” în perspectiva World Literature*, în „Vatra”, 26 mai 2016.
- Goldiș, Alex, *Proza la export*, în „Vatra”, nr. 8/2007, pp. 64-65.
- Malomfălean, Laurențiu, *Not(it)e la un fals roman*, în „Echinox”, 9 octombrie 2010.
- Goldiș, Alex, *Traumă și memorie în literatura postdecembristă*, în Corin Braga (Ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România*, vol. I, Iași, Editura Polirom, 2020.
- Iovănel, Mihai, *Istoria literaturii române contemporane - 1990-2020*, Iași, Editura Polirom, 2021.
- Lungu, Dan, *Sînt o babă comunistă!*, București, Editura Polirom, 2013.
- Șăran, Mirela, *World Literature și „romanul pașaport”*: *‘Sînt o babă comunistă!’*, în „Vatra”, nr. 11-12/2017, pp. 137-140.



Ruxandra CESEREANU



Comunismul din noi în postcomunismul din noi

Mai ales iarna îmi aduc aminte de comunism
când privesc cartierele de blocuri igrasioase, văruiate pe sponci
și văd ferestrele cu găvanele lor uscate de om bătrân.
Peisajul înghețat te reînvață ce e frigul și spaima,
chiar dacă foamea nu mai există acum
decât la periferiile orașelor, în azilurile delabrate
sau prin autogările cu copii ai străzii și homleși,
acolo unde timpul nu mai are o numărătoare obișnuită.
O călărire în zori, așa cum îmbia poetul național
acum vreo sută cincizeci de ani?
Pixelii galopanți ai computerului fac parte din postcomunism
și totuși cu ajutorul lor scriu acum despre viața de dinainte,
pe când am fost pionieră, utecistă, membră de partid.
Dar viața-de-dinainte nu e doar o rochie de mireasă,
uitată în dulap, cu pastile de naftalină,
ci ar putea fi și viața-de-dinapoi, descovrigată din viitorul ei lucitor.
Când mănânc supă, șterg cu pâinea și ultima urmă de zeamă,
dar când mi se rup ciorapii, nu îi mai cârpesc,
ci îi arunc glorioasă în punga de gunoi.
Acesta să fie comunismul din mine în postcomunismul de-acum?
De la peisaj la limbaj, iată următoarea rundă în care sap după șist.
Râdeam odinioară de limba de lemn,
dar ea și-a găsit epigoni în postcomunism:
acum e o strașnică limbă de tinichea.
Demagogii *d'antan* rosteau consoane
în care se scufundau vocale ca la circ,
blocate pe o platformă mahmură,
dar demagogii de acum cunosc cavitatea bucală ca pe o fișă de pontaj.
Nu mai există țâșnitori pe stradă de unde apa să curgă pe bărbia copiilor,
lichidele de azi sunt plastifiate ca o saltea plutitoare a lui Marx
pe un ocean de șmirghel.

Tot românul plânsu-mi-s-a, sărac în țară săracă,

mânca-i-ar inima câinii, mânca-i-ar casa pustia.

Înstrăinarea e altfel acum, cu pseudopode pe internet,
cenușiurile sunt oglinjoare la purtător în care îți încovoi chipul,
boțit dinainte de vreme.

Îmi sorb proustianismul de poetă dintr-o ceașcă de cafea
și îmi aduc aminte de jocurile din copilărie,
Hoții și vardiștii, V-ați ascunselea, Piticot, Marocco, Baba Oarba,

Șotron, Țară, țară, vrem ostași, Flori-fete-sau-băieți, Omul negru.
Degeaba era foamete, spiridușii se jucau în jurul blocurilor,
chiar dacă nopțile erau tăiate de coșmaruri cu hitleriști și lupi.
La televizor doar lucrurile astea erau arătate și macerate.
Despre sărăcie am învățat stând la coadă, la alimentara,
pe un scăunel de copil, alături de *maman* și de vecinii din bloc,
acum cozile sunt la băncile care au dat faliment,
la societățile secrete care au înșelat muritorii
ori la vaccinarea anti-coronavirus.
Cloroform, ar fi nevoie poate de cloroform să ne dezinfectăm
de comunismul abrogat în care mormântul Ceaușeștilor e încă vizitat
de credincioși cu pioșenia înfiptă în piuneze.
Există un comunism în afară și unul înăuntru
la fel ca toate lucrurile peste care cade funinginea,
avem destule truse de machiaj ca să cosmetizăm realitatea.
Dar poate nu există doar comunism, anti- și post-comunism,
ci și meta ori para-comunism.
*Noi în anul 2000 când nu vom mai fi copii
vom face ce-am văzut cândva
toate visele-ndrăznețe în fapte le vom preschimba.*
E 2021 sau 2022 acum, soarele lăptos, cu ace de cuarț, ne curge pe creștet,
nu mai suntem în 2000 când le juram părinților vestiți
că vor fi meșteri iscusiți,
nu mai suntem nici adolescenți turbulenți de-ai lui Dostoievski,
nici juni hipioți visători după festivalul de rock de la Woodstock,
iar bătrâni încă nu am ajuns să fim de-a binelea,
Parkinson e acum o lecție a celor decadenți.
Incendii deslușite pe ecran în care intubații pier în paturi cu reglaj,
ambulanțele miros a frică, ziariștii fotografiază tot ce înhață,
lucruri vii ori moarte, boarfe deșarte.
Ne înstrăinăm la început
ca porumbeii care zboară fluturatici
când paznicul aruncă fărâmele de pâine uscată
pe jos, lângă barieră.
Mai mulți locuitori vin să-i aducă paznicului
felii verde petrol de la putregai
sau macaroane întărite ori margini de pizza.
Nu mai vorbim unii cu alții decât prin computer,
nu mai dăm telefoane, doar niște sms-uri concise
(e prea multă energie de consumat pentru prietenie) ,
pe chat e cel mai ușor să trăiești stricto sensu,
prescurtezi cuvintele potrivite în imperiul Fast Food,
arunci emoticoanele cu fărâșul
într-o paranteză a viețuirii digitale
și gata, porumbeii pot să uguie cât vor,
inima e doar o poveste,
o istorie a lumii once upon a time.
Vagabonzii sunt de-acum o utopie.
Ne mișcăm între paranteze drepte, paravanele au căzut.
Departate sunt de mântuirea mea cuvintele greșelilor mele.
Adio, soro lume, și pe curând !

Angela FURTUNĂ



Dimineți de Carantină în Atelierul Cobaiului Ganzfeld

IV.

așa cum a ajuns ea până la mine,
apocaliptic și cataclismic
în *Lombardia României*,
pandemia a devenit o operă de artă de război
prin toate constrângerile ce duc la libertăți interioare
sufocante, su-fo-can-te-su-fo-can-te
moștenire a unei estetici
ce urcă din primul șamanism chinezesc
când virușii mascați, ghiftuiți cu muzică și costume,
se așează pe câmpiile noastre alveolare și
le colonizează cu clovni ce pantomimează și
ne hipnotizează, apoi ne preschimbă
oxigenul în strigăt de odă și şuier de eunuci -
din mijocul aplauzelor mele generoase
pentru arta actorilor și din miezul crizelor mele nocturne
de dispnee și venerație,
am fost un spectator uluit, în permanență treaz
și îngrozit, dar mereu lucid și atotputernic,
am avut certitudinea că cineva s-a amuzat
de mine, de omenire, într-o reprezentare de filigrane
sonore,
unic dialect în limba chineză și figurine de teatru de
umbre
la fel ca în Dansul Marelui Războinic
sau Dansul Dawu chinezesc, relatat de Confucius:

- *când dansează în două rânduri și se aruncă*

*în toate direcțiile cu armele lor,
ei răspândesc uimirea puterii sale militare
în toate statele centrale.*

- *când se împart și avansează în două,*

*indică faptul că întreprinderea
a fost acum realizată cu succes.*

- *când stau mult timp în pozițiile lor de dans,*

așteaptă sosirea conducătorilor diferitelor state –

artă, virus și încheștare,
a fost semantica unei declarații de război
cu caligrafie pulmonară direct pe specia umană,
în timp ce maladia estetică a fost tratată
la urgență cu instrumentar medical, farmaceutic,
spiritual și etic -
cu antibiotice, anti-inflamatoare, antivirale și
binecunoscutul vaccin mut Tatăl Nostru

supraviețuitorii pandemiei vor învăța
să fie întotdeauna pregătiți pentru
un nou curent teatral planetar:
frumusețea concretă și frumusețea abstractă
împreună
într-un eroism al elitelor de a reduce gloata
la un public spectator imunizat

V.

captiv în miracol, om anihilat în toposul despotismului,
ostatic în cataracta dintre accident și libertate,
obligat să audă cum se deschid tranșeele
ca o frontieră în jurul copilăriei
când virusul și doctorii
se lipesc
de casă
de grădină
de pianul alb în care cresc crini
și acum
bucură-te
cu adevărat singur
atâta timp cât gândești că prezența ta
este infinită
pentru că
ușa rămâne închisă
fereastra rămâne ermetic închisă
inima rămâne etanș și definitiv închisă
abis între trecut și viitor -
e vremea informațiilor despre angoase
ce domesticesc răzvrătirile biblice,
e vremea evadărilor dintr-un prezent ce dinamitează
experiențele eului tău reflexiv
și te transformă în scutul de anticorpi
al speciei –

VI.

ca să poți trăi,
ai nevoie să deschizi această carte
în singurătate
în capsula ta de infinit

și să fii călăuza tuturor cuvintelor
 ce te traversează
 șir de nostalgii
 păsări migratoare
 scriind pe cer, în timpul ascensiunii
 testamentul pentru ucenici:
 să nu ne răzbunați
 dar să nu ne uitați
 nu are sens să urmați voi la rând
 în temnița atotcuprinzătoare
 a războaielor submicroscopice
 și totuși veți fi obligați să vă botezați
 și voi
 în harul vindecător al fatalității

Julien CARAGEA



Zăpezile depărtate sunt ușor de rănit

VII.

în unele zile din carantină,
 poate de la hipoxie, poate de la lipsa de stimuli
 sau poate de la obezitatea *in statu nascendi*
 dobândită pe divanul de înstrăinare,
 traversam secvențe de depersonalizare
 prin care mintea mea se debarasa de mine
 - ai poftă de viitor?

- ai răbdare să înțelegi de ce lumina
 vine din același loc cu întunericul?
 - ai timp să rămâi vie, un

protocol de ființe și de apariții?
 - ai timp să asculți cum fiecare cuvânt

luptă să-și conserve impulsul
 prin tine?
 - ai nevoie de mai multă neliniște

năvod
 pentru a atrage pacea de partea ta și
 convoiul de apatii ce duce la nirvana?
 - ai chef să răzbuni prin supraviețuire

morțile fără sens dictate din laborator?

cărăușii demonici nu se pot bate
 cu pumnul în piept,
 drumul lor se oprește acolo unde
 bate o inimă
 viață de poet
 caligrafia cicatricilor
 pe cuvinte cu terminații nervoase

O pată de sânge pe asfalt, Din adânc neapipiată de a
 izvorului dește, Nici de rumoarea ce înaltul nu-și contenește.
 Nu o anină oblânc, nu înfiripă aripă. Chiar, La ce servă un
 om mutilat? Iar piața ajunsă de soare, devreme, Pare o felie
 de pâine unsă cu lene.

(Bont, neștiind să desfac o conservă)

La margini de grădini, învecinate C-o sihlă tare,
 bântuită de gadini, Cu muntele albiu și laș – cum cei deprinși
 cu traiul de oraș, învinși de așteptare, Ori cu un iarmaroc
 săptămânal de spini, Șed țâncii surdomuți, din loc în loc. Au
 nasul în fulare subțiri, tenișii rupți.

(Răzor fără ghiocel)

Nu mai vine nimeni, Noaptea, în fața cortului,
 păpușa de cârpă își lipește o ureche de pământ, cealaltă
 ureche şuierând mocnit ieșirea din tunel... Dimineața, lutul
 își îndeamnă tăunii, roi de copii îngălați, să plece în căutarea
 cailor de rasă. Ploile nu poposesc aici, însă ar avea obor larg,
 fuste colorate, cabine de probă, gropi cu buzunare pline de
 semințe. Și e o limpezime – ca-ntr-o palmă întinsă.

(Lângă cei ce nu ajung)

Vin dintr-o țară unde sărbătorile Domnului sunt
 ținute de diavoli. Lângă streășina de flăcăruie strabică
 a lumânării, ritmând kaki, ceșos-acvatic zile cu buze
 mulțumite, în lentile neșlefuite totul este permis. Complexe
 detensionate. În sticlutele de plastic destinate iodului, sunt
 păstrate la îndemână pe noptieră, pentru mahmureli și zilele
 fără umanitate din restul anului, inflorescențe firoase de
 trestie, uzitate ca sprâncene – pretins busuioc. Și rimelul de
 clau... Iar afară, capotat într-o băltoacă, își ridică râțul roz-
 sângeriu, fraged coală, un automobil învelit în piele de porc.

(Petarde în picaj)

Aici e multă lume fericită... S-așterne luna subsoari – furou Nou, Desvelind frunte, burtă, ou... Însă mai sus cu un etaj, pe-ngust platou, câtă umbră cade din leghioane de stane șoimane Reci De munte Ca din parâng de iurtă, Liniștită nuntă... – Aici e extraordinar cât de multe peșteri sunt! Vocea își trimite lupii la plimbare: Alt ecou, Alt ecou, Alt ecou, Alt ecou, Alt ecou...

(E, eu am pregătită minciuna)

Clește de rufe prins de o surcică, Ciorchine vise pe bagheta de sticlă, Clește de rufe, baban și sângieru, Muiat în cântec stins, în soarele târziu, Și în cămări pe care nu le știu. Spre alt, năstrușnic, areal, Mă-mbie, rânchezat de cal. Cămașa mea, a cu scilipici de brume, E aninată pe firava culme.

(Trăsură veche, abandonată lângă piață)

Arderea să-ți fie dreaptă, Lumânarea tunsă militărește, Flacăra steag, Simțirile integre... Pe urmă, lasă obada căruței Să-ți traverseze cerbicea, șerpește. Zdrobindu-ți vertebre. Hurducând a doină, cu drag.

(Scrumelniță pentru creion)

Era o fată oarbă Ca o ninsoare noaptea – Până la urmă cumințenia ei ajunge să ilumineze pământul.

(Zarea cu munți eficace)

Se auzeau obloane, De neputință, De morfină administrată pentru grea suferință, De ajutoare pentru handicapați, Pădurea foșnită-n de pensii cupoane, Salutare intervenții a unor frați, Aproximare, ființă, uitare... La înalte fereste, la etaje celeste, pe care nimenea nu le are. Poate doar, sfânt strugur, pocnit a floare mugur, Acela nesingur, ce-n lumină plutește, Și lumină mustește... Ce nu este nu este, ce este e numai poveste.

(Spital scuturând ziua de rugină.)

Zăpezile depărtate sunt ușor de rănit, vulpi lovite-n muced bot, Prevestesc d-a se topi, țin în ațipire mansarda pe labe, clipite arar, Urmează pădure, deal, hârâitul de știre, oraș de tarabe un' te duci, hurduci, deduci, seduci, reduci, Nu ți-ai relua viața de unde mai ai speranță, Iscodești în largi hale zidul farfuriilor de porțelan, lamă buldozer adulmecat jar muncitoresc și agale, Pe întortocheate stradele mărginaș rătăcești, lopată pe umăr, Omăt depozitat în debarale cerșești, Pe care stivă să-l faci, Pe la porți de săraci să-l presari, Cu mașini de ocazie în cimitir să-l transporti.

(Ninge. Și-i umed)

Cine poate să se apropie De silueta umanistă A unui fier de călcat, Obrazul să-și lipească De fața-i mare, cu bărbie În coadă de galos, Acela nu e moș, Acela a scăpat Din

anii-ntunecoși, Acela să profite De rara-mprejurare, Acela dreptul are la, Emoție de aprilie, O poză de familie Și-n loc de-autografe Hărăzit îi e Să deie epitafe.

(Mondenități)

Cine credea că va fi frizeria d-acia Cu pieptenu-i de tinichea atât de trebnică, Lângă sanatoriul ruinat, pe strada dosnică, S-aducă ninsoarea, ziuă tulbure ca leșia. Când martie deja s-a-ntâmpat, lângă parc cenușiu, voalat... Pieptenul meremetisind strada dosnică.

(Călămara cu penumbra)

Pe cer de geam cu fericiri de lână Două stelute se ațin de mână, Au zâmbetele tâmpe și naive, Ca albe lumânări lucind pe torturi & colive, Din al căror târziu necugetat mă-nfrupt, Se duc

să se înece în a zorilor fântână, Pe care încă nu o am aflat, Pe care încă nu o am atins – Ca

fructul-fur surprins pe ram și nins.

(Julitură de noapte)

Ți-am aruncat frumusețea, goală, în Coliseum, ai mâinile curate, te vei descurca singură în fața leilor, cât sunt de lași, cât sunt de lași!

(Flower power)

Loc depărtat, cu biciclete, Unde ai fost furat & deportat pe îndelete, Ajunge amintirile să-ți spui, impui, În magazine ale nimănui, Ajunge amintirile să-ți cerți, să-ți ierți, Sătenii-s cleptomani, uituci, incerti. Barca ta-i scufundată în nisip Și heleșteul povestirii nu mai are chip. Se zbat cuțite, limbi de ceas în piept Și aripă de moară nu se-ncheagă, nu o mai aștept. Dar vezi mata, eu tot îmi mai aduc aminte De pasărea ce urca în cer din geamul mat... Azi umbra de chedru e rotundă, rudă, Vrabie strepezită de brumă, cenușă mestecată cu nichel – De parc-ar fi udă-o niscareva rundă de măcel.

(Arheologia sleită a blestemului)

Era, ieșită poate din ceața ei dentăi, însă cu bună vizibilitate, Aripă ca vâsle flaște (de licean încă strângând, la pieptul alb și larg, bilet de-amor plâpând, să-i fie căpătâi, Ori, pe la căi ferate izolate, imperioasele chemări la oaste), O găscă în dimensiuni normale (cât încă zbor cuțite nu îl sparg), ninsoare ca proteză. În jurul meu, icnite Voci echivoce, rumoare, lacerare, eschile de catarg sub năclăitul vânt, mai slab Și o putoare de sticle desfundate nara scurmă... Pe urmă-n altă se divide pasărea, mai naltă, fantomatică alură (o cariochineză, bulă de înecare, simplă compulsare), țărancă peste gard zgâit la abraș convoi. Și iarăși, contrapunct, disjunct, cură, o zgură, în urechi, crunt tărăboi, Răcnite

megafoane ce abjur, înjur, Batjocură, strivire, ispitire, intervenții, negre telefoane cu epoleți, Noroi. Pretenții. Vaier, chelălăit de câine peste pâine plânsă. Vibrafoane... Se iscă nouă apoi zburătoare (cum din vechi sifoane cu muchii, olivină sticlă, hârâitul aer cu impuls de cislă, cumul). Și (în alternare cu amintitul glas de cobii, dintr-un real de care te sufoci și iz greșos de dictatură-n nare) altele, iar, – lângă canal, în areal mai fac un pas. Ca din rouă, cvasi-umane, diafane oare (înălțuitul puls în mânuri vii)... Iar ultima din Anatidae (părând a mea armură) avea pe coaste sângerate fisură. Ca urma de crampoane. Poate și vină. Tat Tvam Asi.

(*In hoc signo vincemus*)

Era asistată de geamurile îndelungi ale unei vechi gazete de perete muncitorești scrisă în întregime numai de fete, Acum goală, ușă de metrou staționată, mată înzorie pentru ochi de orbete, Urmează stația Vitan pe partea stângă, perindare de vagoane, geamuri cu lucire de boală, vâlhive pe comori obsolete (trupuri inerte de erou – *corpse* –, cărate printre gloanțe, ca pe stradă niște poșete), al roților tors... *Push, push!* Respiră, respiră, Uite, suflu și eu!... Bătea o mamă de vânt rece, Și ea era toată transpirată.

(*Cred c-a fost trântită o fereastră, ceva, am auzit*)

Ce umbră era în spitalul municipal! – De salcie care s-a adăpat un pic și-i împăcată, Școală uitată (la prânzul mic), ca un nimic, lângă un chioșc de înghețată (unde-ai putea ca să te joci de-a pitulușul). Era pe holul larg (și vărut lințol) și gol atunci. Ca de gravidă (fără brânci, fără picioare) o scrisoare. Însă cu formele senine și ovale.

(*Nu mai mă barberesc cu foșnetul frunzelor*)

Era o mască de cauciuc, Tăiată a ferestre de bloc, Și nu puteam din leneșe bălți s-o apuc, Și nu știam pe chip să le-adun la un loc... Pe vremea aceea, ca pentru hăis-cea, biciul – lift rotind un burghiu prin albăstruie sticla aerogărilor – prăfuit smunea casa scărilor. Ascultam (nu participam), într-un dulap înșorit, La un radio vechi, hârâit, știrile de la război. Care nu-și vărsa mațele pe la noi. Ascultam, nu participam... Era o mască oarbă (cu muchii, luminiș matinal al pădurii). Ușor decolorată, în partea de jos – ca ultimele zile ale unui tată. Dar ce folos?... Era o mască – de cauciuc, Tăiată a ferestre de bloc. Și nu știam să le-adun la un loc.

(*De-aici, ce tramvai iau eu?*)

Era o pâine moale, Cu cicatrici de trepte Și nu știa spre soare Cum să ne mai îndrepte, Erau în expectanță Autobuze gânditoare, Nesigură, agale, Smerită o vacanță.

(*Scrisoare de la raza păpădiei*)

Laura DAN



Când te-am cunoscut era vară

pătura pe care stăteam
avea culoarea unor obraji arși de soare

mi-a plăcut felul în care povesteai
părea că știi totul despre caracatițe
când sunt stresate, își mănâncă propriile brațe
fiind lipsite de oase, se pot strecura în spații incredibil
de strâmte

dacă e mușcat de o caracatiță cu inele albastre,
un adult poate paraliza în doar câteva minute
caracatița are 3 inimi

mi-aș fi dorit să am 8 brațe
ca să știi toate astea despre mine

poate că există lucruri mai frumoase
decât vederile pe care mi le trimitea M. din vacanțe

mi-am așezat capul pe pieptul tău
fără teama că apropierea ne-ar putea face țândări

până să te-ntîlnesc
ascultasem dragostea doar în căști

soarele părea o păpădie din curtea bunicii

vara devenea ca în afișul acela
în care palmierii purtau peruci colorate și dansau, pe
plajă, cu sirene.

30

îți arăt o fotografie cu mine
înconjurată de flori într-o piață din Belgrad

spui că sunt frumoasă

sandalele mele îți amintesc de vederile din
Cabo de Santa Maria pe care ți le trimitea mama ta

îți place rochia pe care o purtam, acea mătase
de culoarea strugurilor copti

doar eu știu că femeia din fotografie venise în piața de
flori
ca să cumpere lumânări

în ziua în care împlinea 30 de ani
un bărbat s-a detonat în centrul Belgradului

cu o seară înainte
bărbatul acela îi cântase *la mulți ani* la o muzicuță

după 30 te sperie orice
până și gândul de a îmbrăca o rochie.

Afară se înalță încetișor un lan de zăpadă

la masa alăturată, cineva îți vorbește
de parcă te-ar cunoaște

spune ceva neașteptat, cum ar fi că
cel mai potrivit moment pentru a planta un copac
a fost acum 10 ani

unii știu, poate și el
că fericirea e un scafandru care nu poartă tuburi de
oxigen

o carte poate fi citită începând cu sfârșitul
pare nefiresc, dar este un gest nevinovat

tot mai mulți oameni se așază la mese
se înmulțesc precum bacteriile
după un tratament inefficient cu antibiotic

te ridici și ciocnești cu străinul de la masa alăturată

amândoi știți că-n încăperile neîncălzite
vinul e o doică blândă.

Inima mea

e despicată
precum burțile peștilor

mișcările
sunt funii care mă rod

mă pregătesc
să devin o hrană

sunt cu ai mei
în casa în care am crescut

cineva ne face o fotografie

30 de ani m-am pregătit
pentru poza asta
în care părem amabili
ca niște cunoștințe
făcute într-un oraș balnear.

Blanca TRANDAFIR



Poeme

Învățătorule
am strigat
Învățătorule
au venit corbii
zboară în rotocol deasupra mea
un zbor
cu aripile închise

Învățătorule
mi-e frică
mă doare
pântecul sfârtecat
de baionetele plutoaneor
de soldați
pierduți în deșertul de foc

corbii își deschid pliscul
aripile rămân închise
inutile

soarele s-a prăvălit
după creasta balaurului

nu plânge sora mea

nu plânge
lacrimile tale sunt sarea gurii mele
carnea ta albă e amintirea îngerului
binevestitor

sângele tău îmi umple nările

măinile tale încleștate peste urletul
pe care ți l-ai oprit în gât
sunt respirația mea

nu plânge sora mea
nu plânge

după creasta balaurului
soarele răsare iar
mare și alb

minciuna
a crescut ca o excrescență slinoasă
pe spatele crocodilului roșu
supurează
de zile lungi
venin

nu are nimeni nicio voință în iad

singură eu
stau înflorind petală cu petală
în mijlocul mîlului
roșu de sângele meu
singură eu
înfloresc
în timp ce fiara îmi suge sângele
îmi mănâncă ficatul

singură eu
vreau

sunt atât de albă
atât de frumoasă
dimineată mi-am curățat aripile
de sânge și mîzgă
sunt atât de albă,
atât de strălucitoare
soldatul încarcă pușca
și scuipă în palme
nu trage
sunt atât de frumoasă

nu trage
așează pușca lângă perete
și își cheamă camarazii

Doamne, Învățătorule,
spune-i să tragă
spune-i să mă ucidă
spune-i

ah Îngere
lasă-ți aripile la intrare
aici nu se intră cu aripi
aici se intră cu bastoane
cu bisturie
și cutii cu gheață
aici sunt bălți de sânge
aici
se intră cu bocanci înalți
și cu șorțuri mari
de măcelărie

fugi Îngere
dacă te vede cineva
sigur va dori aripile tale
așa cum mi-au dorit mie
ochii
și pielea de pe spate
și inima

fugi Îngere
lumea nu e un loc pentru Îngeri
lumea toată are mâinile pătate cu sânge

haiku 1

ei hei corbule
cum e ficatul meu azi
dulce zice el

haiku 2

luna mă trece
însângerată – albă
promisiune

haiku 3

muște bâzâie
resturile plînsului
putred în mine

haiku 4

dincoace de Cer
frum'șețea lumii moare-n
ochii ei plecați

Iulian BOLDEA



Sub zodia totalității

S-au împlinit, în 5 septembrie 2021, o sută de ani de la nașterea lui Adrian Marino, autor al unor edificii hermeneutice de remarcabilă anvergură, teoretician cu vocația sintezei, cu propensiune spre ideologiile literaturii, spre modelele conceptuale care integrează și reformulează din perspective novatoare modelele unor discipline precum teoria literaturii, hermeneutica literară sau literatura comparată. Pledoaria lui Marino pentru o critică a „ideilor literare” documentează asupra anvergurii teoretice și a vocației totalității care configurează destinul intelectual al criticului, ale cărui proiecte nu sunt lipsite de alură utopică, prin amplitudinea și relevanța lor epistemologică. Un portret credibil al lui Adrian Marino regăsim într-un articol al lui Mircea Martin: „Într-o cultură care a trăit – și încă mai trăiește – în mirajul subiectivității, care este în continuare obsedată de specificitate și îmbătătită de unicitate, Adrian Marino a căutat mereu generalul, conceptualul, tipologicul, invariantul. Gustul particularului este înlocuit la el cu propensiunea ideologizantă, savorii stilistice și plasticității expresiei le este preferată ariditatea discursului teoretic, efectele carismatice, «farmecul» sunt refuzate în favoarea tenacității constructive. Este în cel mai înalt grad semnificativ pentru el faptul că studiul unei opere literare – cea a lui Alexandru Macedonski – se încheie cu neașteptate considerații asupra unui macedonskianism ridicat la o categorie morală, așa cum, mai târziu, în *Critica ideilor literare*, impersonalitatea unei metode este împinsă până la anonim”. Volumele de critică și teorie literară publicate de Adrian Marino se impun prin rigoare, erudiție și stil conceptual, într-un spațiu al criticii literare în care necesitatea sistematizării și conceptualizării este încă un deziderat. *Viața*

lui Alexandru Macedonski, *Opera lui Alexandru Macedonski*, la *Introducere în critica literară*, *Modern, modernism, modernitate*, *Dicționar de idei literare*, *Critica ideilor literare*, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, *Hermeneutica ideii de literatură*, *Biografia ideii de literatură* sunt cărți ce ilustrează demersul unui intelectual rafinat și erudit, profund atașat valorile literaturii și ale culturii, căci Adrian Marino este, fără îndoială, un spirit al amplitudinii creatoare și al nuanței hermeneutice.

În primele două cărți consacrate biografiei și operei lui Macedonski, Adrian Marino expune profilul unui scriitor paradoxal în multe privințe, figură marcată de contradicții și ambiguități. Demersul exegetic al lui Adrian Marino pornește „dinăuntrul ființei intelectuale a poetului, spre a dovedi cum izvoarele ei externe, departe de a fi întâmplătoare, răspund unui apel al ființei înseși” (Nicolae Manolescu). În *Viața lui Alexandru Macedonski*, este structurat un „portret moral” al scriitorului, prin recursul la un „fundament de date” riguros inventariate și comentate, din perspectiva faptului că „orice viață are un specific al său, traiectoria, timbrul său inefabil și în funcție de această busolă ne-am străduit să construim întreaga noastră sinteză, orientată în primul rând nu spre «creație», ci spre «cunoaștere și înțelegere»”. Personalitatea lui Macedonski, așa cum este ea corelată cu dominantele operei, este, scrie exegetul, „iremediabil scindată”, în măsura în care eul nu are „niciun centru de echilibru”. Se poate remarca astfel o antinomie între resursele imaginarului poetic sau oniric și realitatea degradată, inadecvată, inacceptabilă, autorul *Nopților* exprimându-și, cum remarcă Adrian Marino, opțiunea fermă, lipsită de echivoc pentru universul fanteziei, geografia imaginarului transformându-se, pentru Macedonski, într-un „stil de viață, soluție a fericirii, instrument de cunoaștere și metodă a realizării de sine”. *Opera lui Alexandru Macedonski* interpretează documentat și minuțios opera macedonskiană, criticul dezamorsând unele prejudecăți și deformări ale receptării unei creații adesea incorect înțelese. Este reliefată cultura poetului, ideile teoretice, „concepția de viață”, analiza operei lui Macedonski fiind articulată diacronic, evolutiv, ca o sumă a dualităților antinomice care alcătuiesc „carnea propriu-zisă a poeziei”. În același timp sunt relevante dimensiunile unei poetici a interpretării. Nicolae Manolescu observă, astfel, că „analiza este atât de amănunțită încât nu rămâne nimic neexplorat, neexplicat; și, în același timp, nimic neraportat la tot, la sinteza care

reprezintă, nemărturisit, punctul de plecare. Adrian Marino este un critic, nu un documentarist”.

Dicționar de idei literare (1973) se remarcă prin masivitatea informației conceptuale, demersul teoretic fundamentându-se pe „un substrat de idei literare investigate orizontal și vertical”. Și în această carte de referință criticul subliniază opoziția dintre reliefurile auster al conceptelor literaturii și efemeritatea cronicii literare sau a criticii impresioniste. Opțiunea lui Adrian Marino pentru argumentele teoretice, pentru o critică a ideilor literare pornește și din opoziția fermă între „asceza erudită” a criticului (Gh. Grigurcu) și imperfecțiunile foiletonisticii și anecdoticii literare. Una dintre cele mai acute aprehensiuni ale lui Adrian Marino este determinată de teroarea impreciziilor, a neclarităților și a vagului terminologic în domeniul ideilor literare, spațiu care trebuie să fie caracterizat de precizie, claritate, transparență și probitate a noțiunilor. Bineînțeles, domeniul raționalității sau al ideilor literare nu se compune din structuri logice rigide, în componenta lor intrând și un grad ridicat de ambiguitate, de inefabil, astfel încât critica ideilor literare se manifestă ca o modalitate hermeneutică în esența ei „creatoare”, existând o corelație indiscutabilă între conștiința critică și conștiința creatoare. Sinteza, modelarea, apelul la un instrumentar analitic adecvat reprezintă argumente ale creativității critice. În *Critica ideilor literare* (1974) poate fi reținută predilecția metodologică a criticului, recursul la metodă, o metodă personalizată, în care se străvede, ca într-un palimpsest, temperamentul autorului, forța sa de sinteză, propensiunea spre idee. Fizionomia teoretică a demersului critic nu se transformă în dogmatism sau pozitivism sterp, deoarece, scrie Marino, „din punctul nostru de vedere, al unei critici orientate de și spre idei literare, impresionismul și pozitivismul, ca metode, slăbesc și chiar paralizază tensiunea ideologică a studiilor literare, alungă ideile, împiedică gândirea și efortul speculativ, anihilează spiritul teoretic și sistematic al criticii”.

În viziunea lui Adrian Marino, criticul ideilor este „un critic «total», operând printr-o hermeneutică totală, un om de gust, un ideolog, un estetic și un istoric, capabil de lecturi clasice și moderne, fără pedanterie, dar și fără superficialitate. El este criticul «complet», ce a preferat să opteze, să se specializeze într-un domeniu tehnic, de elecțiune, în sfera căruia gustă și voluptatea, deloc neglijabilă, a pionieratului. La el acasă în toate compartimentele, acest critic se orientează în toate

zonele teoretice și literare, pe care le parcurge în vederea extragerii esenței, definiției concentrate și reconstrucției modelatoare”. *Hermeneutica ideii de literatură* (1987) reflectă cu claritate fascinația criticului față de orizontul teoriei, reflecțiile sale orientându-se înspre conceptualizarea literaturii, într-un demers consistent și permanent de comentariu și autocomentariu conceptual. Ideea enciclopedismului, sugerată de titlu și de unele aserțiuni programatice, circumscriu tentația exhaustivității, reveria totalității, ispita cuprinderii globale, sesizată, de altfel, și de alți exegeți ai lui Marino. Extrem de importantă este, însă, și nevoia de claritate și de clarificare teoretică, prin care se oferă un contur ferm ideilor, principiilor, conceptelor din sfera literarității.

Conceptul de literatură este asimilat de Adrian Marino dintr-o perspectivă totalizantă și pluralistă, cudeschiderisemantice multiple, nuanțate și fecunde, literatura percepută și din perspectiva unui sistem articulat cu rigoare, care concentrează sensuri multiple ale operelor literare. Idealul teoreticianului este orizontul totalizant, armonios conturat, al bibliotecii universale, circumscrișă unui sistem raționalizant. Hermeneutica devine, în acest mod, o „autohermeneutică textualizată”, desprinsă de subiectivism sau de *parti-pris*-uri, dar și un refuz absolut al impresionismului critic și al foiletonismului: „Acest concept despre critică este propus ca o alternativă la critica impresionistă, beletristică, eseistică, empirico-jurnalistică, în sensul unui raport de echilibrare și coexistență”. Marian Papahagi consideră, pe bună dreptate, că *Hermeneutica ideii de literatură* este „o cercetare exemplar articulată teoretic, minuțioasă și coerentă, o construcție critică impunătoare ce consolidează o metodă critică proprie și confirmă relevanța epistemologică a unui domeniu de interes la a cărui descriere și circumscriere autorul lucrează de un deceniu și jumătate”.

Foarte elocvente, prin metodă, structură și arhitectură conceptuală sunt cărțile dedicate comparatismului (*Etiemble ou le comparatisme militant*, 1982, *Comparatisme et théorie de la littérature*, 1988), dar și cartea consacrată lui Eliade, cu un demers hermeneutic riguros și amplu (*Hermeneutica lui Mircea Eliade*, 1980). Cu anvergura sa impozantă, *Biografia ideii de literatură* (vol. I-VII, 1992-2003) încununează demersul teoretic și hermeneutic al unuia dintre cei mai importanți teoreticieni români ai literaturii. Numindu-l un „inclasabil printre contemporani”, Sorin Alexandrescu se referă la destinul paradoxal

al lui Adrian Marino, un destin de excepție, atipic, sustras cu totul improvizărilor „eseistice”, pe care le repudia cu vehemență. E vorba de un destin dedicat unor studii și proiecte de incontestabilă anvergură. O însușire importantă a criticului este firescul unei documentări proliferante, cu un material sistematizat, asimilat și valorificat în funcție de meandrele demonstrației. Din această perspectivă, nu este deloc întâmplător faptul că Adrian Marino a pledat cu consecvență pentru o „critică totală”, manifestată prin vocația documentării riguroase, repudierea improvizăției și a asumării unei voințe de cuprindere a totalității. La fel de semnificativă și de relevantă este pledoaria sa pentru europenitate, deschiderea spre valorile universalului, criticul plecând de la premisa că „orice defetism critic trebuie exclus”, din perspectiva necesității integrării literaturii române în ansamblul literaturilor europene. Cărțile din anii '90 (*Pentru Europa, Evadări în lumea liberă*) ilustrează reperele identității europene a culturii și literaturii române, în timp ce volume precum *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română* și *Al treilea discurs. Cultură, ideologie și politică în România* deplasează accentele înspre raportul dintre cultură, politică și ideologie. Notele de călătorie ale lui Adrian Marino (*Ole España, Carnete europene, Prezențe românești și realități europene*) se impun prin amprenta intelectuală, distilând impresia nudă în retortele livrescului și descifrând, cu obstinație, „mesajul” recurent al europenității noastre.

În critica literară românească, Adrian Marino a rămas, pentru a parafraza titlul cărții sale de memorii, un mare singuratic. Ideea de construcție culturală, vocația sintezei, imperativul

totalității, disciplina fermă a aserțiunilor și exigența raționalității, acestea sunt dominantele personalității lui Adrian Marino în contextul literaturii române postbelice.

Bibliografie critică selectivă

Ov. S. Crohmălniceanu, în „România literară”, nr. 2, 1969; Eugen Simion, în „România literară”, nr. 17, 1969; Mircea Martin, în „Contemporanul”, nr. 22, 1973; Cornel Ungureanu, în „Orizont”, nr. 26, 1974; Al. Călinescu, în „Convorbiri literare”, nr. 9, 1976; I. Maxim, în „Orizont”, nr. 44, 1978; Ioan Holban, în „Convorbiri literare”, nr. 12, 1978; Alex. Ștefănescu, în „România literară”, nr. 16, 1980; Mircea Anghelescu, în „Synthesis”, nr. 7, 1980; V. Fanache, în „Steaua”, nr. 7, 1980; Al. Duțu, în „România literară”, nr. 26, 1982; Petru Poantă, în „Tribuna”, nr. 20, 1983; Marian Papahagi, în „Tribuna”, nr. 52, 1984; Mircea Martin, în „România literară”, nr. 20, 1985; Gheorghe Grigurcu, în „Orizont”, nr. 35, 1986; Mihai Zamfir, în „Viața Românească”, nr. 11-12, 1987; Gheorghe Grigurcu, în *Peisaj critic*, I, 1993; Marian Papahagi, în *Fragmente despre critică*, 1994; Z. Ornea, în „România literară”, nr. 26, 1995; Mircea Anghelescu, în „Luceafărul”, nr. 47, 1996; Al. Cistelean, în „Vatra”, nr. 2, 1997; Monica Spiridon, *Interpretarea fără frontiere*, 1998; Al. George, în „ALA”, nr. 564-565, 2001; N. Manolescu, în *Literatura română postbelică*, III, 2001; Constantin M. Popa, *Adrian Marino*, 2001; Adrian Dinu Rachieru, *Alternativa Marino*, 2002; Al. Cistelean, în *Diacritice*, 2007; Iulian Boldea, în *Teme și variațiuni*, 2008; Iulian Boldea, în *Metaliteratura*, anul X, nr. 1-4 (23-24), 2010; Iulian Boldea, în „Vatra”, nr. 5, 2015.



Senida POENARIU

Alexandru Mușina și poezia confesivă americană (I)

Într-un interviu din 2011 acordat lui Vakulovski, Alexandru Mușina își descrie propria poezie printr-o raportare bine-cunoscută, comună luneiștilor, la poezia poezilor americani: „utopia mea era, este o poezie fără referințe culturale exagerate, una centrată pe ceea ce mi se întâmplă mie, pe stări, senzații ș.a.m.d., în sensul folosit de anumiți poeți americani. Olson, Creeley, Berryman, Lowell sunt și ei poeți culturali (asta e altă poveste), dar voiau să facă altceva... ceva centrat pe propria biografie, ca Lowell în *Life Studies* sau Berryman în *Dream Songs*. Asta voiam și eu, nu știu ce și cât am reușit. De-aia l-am folosit în '81, când în Occident deja era vechi, iar la noi nimeni nu-l folosea”¹.

Despre modelele culturale pe care și le revendică Alexandru Mușina, Andrei Bodiu, în *Direcția optzeci ...*, afirmă:

„Descendența culturală pe care și-o asumă Mușina, «familia lui culturală», ca să-l apropiem de Robert Lowell, surprinde prin coerență. Eugenio Montale nu e numai unul dintre maeștrii săi, el fusese unul dintre maeștrii lui Robert Lowell. În 1960 poetul american a tradus un volum din Montale. Lui Alexandru Mușina, experiențele poezilor pe care îi admiră și de la care se revendică îi sunt esențiale în definirea propriei poetici, dar și în «aproximarea» locului și rolului pe care îl au congenerii săi în literatura română»².

Sesizăm însă că, deși biografismul a fost revendicat de mulți poeți optzeciști și teoretizat cu mare vervă, invocat fiind modelul promovat de poeții americani reprezentanți ai grupărilor din San Francisco, New York School sau Black Mountain, (*poezia confesivă*, cum fost ea numită de criticii americani), la o analiză comparativă mai atentă observăm că poezia nu se conformează în totalitate principiilor promovate în textele teoretice. Nu voi insista asupra modului în care a fost definit / înțeles biografismul de poeții optzeciști și cum s-a manifestat „aducerea poeziei în stradă” sau „scrisul despre sine”³, dat fiind că în acest eseu mi-am propus doar o discuție despre raportarea lui Alexandru Mușina la modele și maeștrii săi.

Alexandru Mușina nu experimentează ca Romulus Bucur pe eșafodajul poemelor precursorilor, nici nu preia ritmuri sau tonalități în stilul lui Mircea Cărtărescu și, cu atât mai puțin, nu-și adaptează imaginarul după dominantele culturale americane ca Traian. T. Coșovei. Când citim poezia lui Alexandru Mușina nu ne gândim involuntar la modele sale, ca în cazul lui Romulus Bucur și Cummings/Williams sau la Ginsberg, cum este cazul lecturii lui Cărtărescu. Și nu cred că Mușina urmează până la capăt ambele fațete ale sfatului dat de Ezra Pound: „Fii influențat de cât mai mulți mari artiști poeți, dar ai decența fie de a recunoaște datoria deschis, fie de a încerca să o ascunzi”⁴. Datoria și-o

recunoaște poetul român deschis. Cât despre încercarea de a ascunde la nivel textual, nu cred că este cazul, Mușina fiind mult prea concentrat asupra Prințului de Rozmarin pentru a mai dedica spațiu în poemele sale și lui Lowell sau lui Berryman.

Foarte probabil, cea mai importantă sursă a influenței pe care poezia americană a avut-o asupra lui Alexandru Mușina – cu mențiunea că îmi voi concentra analizele comparative în jurul poeticii lui Robert Lowell și John Berryman – a fost studiul lui Serge Fauchereau. Prezența poezilor americani precum Lowell sau Berryman în antologiile de poezie atât de des menționate este redusă, iar alte traduceri de autor nu existau la acea dată. Analizele lui Fauchereau și cele câteva poeme exemplificative, deși tind să cred că poemele au vorbit mai mult de la sine, au fost suficiente pentru a cadra o nouă formulă poetică personală care nu rămâne tributară modelului tocmai prin miza pe care o are: angajarea existențială față de propriul text, cum îi place lui Mușina să o numească. Fauchereau, în analiza sa, îl prezintă pe Lowell sumar, sub forma unui poet confesiv care își reface propria biografie printr-o adresare directă, descriind atât întâmplări banale, cât și evenimente dramatice din viața de familie și care se salvează de sentimentalism prin precizie și concizie. Cât despre Berryman, Fauchereau menționează că poetul clădește pe formula deja existentă a lui Lowell, mizând mai mult pe artificii poetice printre care și „masca”, pe numele ei Henry.

Abordarea critică a lui Fauchereau a stimulat noul orizont poetic al lui Alexandru Mușina oferind câteva puncte de plecare pentru propriile interpretări critice, însă, cum ne spunea de multe ori la cursurile de scriere creatoare profesorul Alexandru Mușina, „poezia bună îți comunică ceva, ție, personal”. Capacitatea poeziilor în cauză de a transmite un mesaj care dă senzația unui numitor comun, o chestiune ce ține de afinități, de aici și insistențele lui Alexandru Mușina asupra apropierei și a apropierei pe care a experimentat-o în urma lecturii, este probabil cea mai importantă dimensiune a influențelor poetice în acest caz. Fascinația pentru poezii americani a venit pe fondul unei căutări care și-a găsit împlinirea în poezia acestora. Nu vorbim doar despre o anumită „formulă poetică” în sensul tehnic al termenilor. Numele „dulci inimii” lui Alexandru Mușina din *Budila Express*, precum Herbert Read, Marcuse, McLuhan, John Berryman, Platon, Eminescu nu sunt simple mijloace de epatare sau de obținere a efectului de erudiție, de adeziune culturală sau simple chei de lectură, ci, ca și în cazul lui O'Hara⁵, sunt manifestări ale memoriei afective, având valențe intime și personale.

Un alt exemplu de „subtilă imitație”, în care se remarcă și o activitate compensatorie, de evadare din propria realitate, oferă Mușina în *Un tânăr aproape ateu, la 1980 d.H.*: „Obosit de întâmplările pe care nici nu le-am trăit/ Și nici nu le-am visat, / Îmi las trupul puhaș între cearceafuri/ Și îl imit, timid, pe Kavafis. / Încerc să fac poezie din oboșală, / Deși oasele-mi sunt tinere și cu muguri, / Încerc să scriu despre marele oraș putrezit, / Deși-n sânge port o dinastie de munte. / Poate astfel e ceasul, sau poate astfel cere / O subtilă imitație a lui Kavafis:/ Puțină complicație,

o narcisică emoție, / Și nepăsarea de ce vor zice cândva.”⁶

Însă identificarea conștientă și asumată, nicidecum naivă cu Kavafis și cu sursa generatoare a poeziei sale, nu se soldează cu pierderea identității poetice mușiniene care, prin ultimele două versuri, își devoalează atât mecanismul poetic, cât și adevăratul scop al *imitației*. Sofisticarea lirismului pe care o detectăm în „complicația” menționată nu i-a lipsit niciodată lui Alexandru Mușina, așa cum și „narcisică emoție” reiterează concentrarea asupra propriei individualități poetice și existențiale, chiar și atunci când produce imitații mai mult sau mai puțin subtile. Nu este cazul să insistăm cu dovezi textuale că nu la Kavafis ne gândim involuntar când îi citim poemele lui Mușina, cu o excepție - epigramele din volumele *Personae* sau *Poeta, Poetae* unde, ce-i drept, este greu de stabilit dacă avanscena este dominată de Kavafis sau de Pound.

Nici asemănările la nivel textual dintre Lowell, Berryman și Alexandru Mușina nu sunt ușor de sesizat, observăm o viziune comună, implicată în această dinamică fiind atât concepția asupra naturii poeziei, cât și un simț aparte de a recepta realitatea și de a o transpune ulterior în poezie. Avem în acest caz afinități structurale care depășesc sfera tehnicii textuale, motivate de ceea ce am putea numi, nu tocmai inspirat, *atitudine existențială*. Ce anume din realitate îi atrage atenția, cum este metabolizat și prin ce mijloace poate fi exprimat la nivel poetic? Putem vorbi astfel despre preocupările comune pe care le are Mușina cu poeții luați în discuție. Cu Lowell, de exemplu, împarte aceeași dispoziție de reconstituire a biografiei din elemente disparate, aparent neimportante, dar care, prin ceea ce am putea numi *reintegrație contemplativă*, refac „integritatea propriei ființe”, cum ar spune Alexandru Mușina – cu mențiunea că Lowell este mult mai concentrat pe refacere prin incursiunile în copilărie.

Cât despre preocupările comune cu Berryman, aș putea menționa aici poziționarea activă în cadrul social. Atât profesorul de limba franceză A. M., cât și Henry sunt angajați într-o permanentă negociere a poziției în mediul social, devenind nu profeți, precum Ginsberg sau Whitman, ci exponenți care simt datoria să-și asume și să-și declare deschis adeziunile și trăirile. Atitudinea aceasta o puteam găsi cu preponderență în *Budila Express* și în *Lecțiile deschise ale profesorului de limba franceză A. M.* Tot cu Berryman mai împărtășește Alexandru Mușina și resemantizarea banalului din existență, cu o expresie a lui Lefter, „felul în care reușea să dea temei semnificații ample, general-existențiale”⁷.

Nu în ultimul rând, mai putem aminti și (*auto*) *examinările* survenite în urma experienței nemediate cu *ceilați* ale lui Lowell, transformate în adevărate (*auto*) *disecții* de Berryman, și tomografile/explorările lui Alexandru Mușina, o serie sistematică de „iscodiri agresive ale sinelui și ale biografiei”⁸ – cum le numește sugestiv Cristian Livescu în *Vatra*. Am putea restrânge toate aceste trăsături comune menționate, din motive ce țin mai degrabă de articularea discursului, pe două dimensiuni. Pe de o parte, vorbim despre o recuperare a biografiei prin sondarea experienței cu *sine* și cu *ceilați* prin tehnica „expunerii”,

ca în cazul „bietului” Henry, dar și prin cea a *reintegrației contemplative* – o refacere a individualului prin mijloacele generalului printr-o unificare a elementelor disparate prin mijloacele contemplației-, iar pe de altă parte, vorbim despre o resemantizare a cotidianului.

Robert Lowell și Alexandru Mușina

Voi începe prin a discuta despre implicațiile „poeziei confesive”, practică de Robert Lowell, pentru a observa cum se poziționează Alexandru Mușina în această schemă prestabilită. Așa cum deja am spus, asocierea dintre Robert Lowell și Alexandru Mușina are la bază afinitatea declarată a poetului autohton față de poezia dezinhbită a poetului american și vizează în principiu referentul poeziei. Aș mai menționa și o trăsătură pe care o amintește mai pe larg Mark Rudman în studiul său despre Robert Lowell și care cred că i-a captat atenția teoreticianului practicii poeziei, Alexandru Mușina. Este o calitate pe care o putem identifica în poetica ambilor poeți: poemele lor au meritul de a crea un moment contingent, unic și irepetabil în timp⁹.

Robert Lowell reușește să ofere tangibilitate lumii sale poetice, o reconstrucție din segmente disparate și ficționalizate ale propriilor interiorizări și, de asemenea, să o suspende în timp prin tehnica aglomerării detaliilor sesizată de Rudman. Pentru a vedea cum funcționează, am tradus câteva secvențe din poemul *Ultima mea după-amiază cu unchiul Devereux Winslow*¹⁰, poem pe care-l consider reprezentativ pentru linia dominantă a întregului volum de poezii *Life Studies*.

Lowell nu pierde din vedere timpul și spațiul: „1922: terasa de piatră a reședinței de vară a Bunicului meu”¹¹:

„Nu vreau să merg cu voi. Rămân cu Bunu’!
/ [...] / Nicăieri era peste tot / După o vară la
ferma Bunicului / cu aleea sa de plop albi /
siluete de diamant, plin de dorință și Norman, /
făcând paradă din grădina de trandafiri a Bunicii
/ până la arboretul sperios de pini virgini, /
[...] / Ca și Bunicul, decorul / era bărbătesc,
confortabil / dominator, disproporționat / [...] /
Ferma, numită Char-de-sa / la Registrul Social
/ purta numele copiilor lui Bunul: / Charlotte,
Devereux, and Sarah. / Nimeni nu a murit aici
în timpul vieții mele... / Doar Cinder, puilul
nostru de Scottie¹² / paralizat de atâta gudurare.
/ Am stat amestecând pământ negru cu lămâie
verde / [...] / La douăzeci și nouă de ani Unchiul
murea / «Vă comportați ca niște copii» / le-a zis
Bunicul, / când Unchiul și Mătușa și-au lăsat
cele trei fiice sugare, / și au navigat spre Europa
într-o ultimă lună de miere... / M-am ghemuit
în teroare. / Nu eram deloc un copil – / nevăzut
și atotvăzător, eram Agripina / în Casa de Aur
a lui Nero... / [...] / Măinile îmi erau calde,
apoi reci, pe grămăjoarele / de pământ și lămâie
verde... / una neagră, una albă / Odată cu iarna, /
Unchiul Devereaux se va contopi într-o singură
culoare¹³.”

Prin acumularea detaliilor, Lowell își construiește o atmosferă feerică, proustiană pe alocuri. Își plasează cititorul foarte confortabil în mijlocul spațiului fermecător recompus prin reiterarea amintirilor deja ficționalizate ale copilului. Senzația este aceea a pătrunderii în timpul și spațiul stocat în mintea copilului – de aici și senzația de suspensie în timp – deși, pe alocuri, conștiința analitică a adultului domină scena prin alternanțele de la tonul vesel și (aparent) inocent al copilului la melancolie și meditație. Personajele din lumea ficționalizată a copilului au valoare absolută prin gradul de rudenie pe care-l împărtășesc cu el, sunt reduse la acest statul (de aici și folosirea majusculei).

Feeria funcționează ca o fata Morgana, căci, după ce-și captează bine cititorul, adevărate drame sunt dezvăluite, iar conștiința analitică a poetului se manifestă în voie. *Life Studies* este, în spatele imaginilor atât de luminoase, un studiu aprofundat al suferinței și al morții care operează o ficționalizare pe două planuri. Pe de o parte avem lumea deja ficționalizată a copilului, apoi refacerea acelei lumi din amintiri care iau mai degrabă forma impresiilor și care devin instrumente ale unor problematizări existențiale. Refacerea aceasta este, la rândul ei, tot o ficționalizare. Această dinamică dintre autobiografie, confesiune și ficționalizare necesită câteva explicații suplimentare pe care însuși Lowell a simțit nevoia să le clarifice:

„Dacă un poem este autobiografic – și aceasta este valabil pentru orice tip de scriere autobiografică sau istorică – vrei ca cititorul tău să spună: Este Real. În *Istoria Angliei* a lui Macaulay, chiar crezi că-l întâlnești pe William al III-lea. Valoarea este similară oricărui subiect bun dintr-un roman. Și acesta a fost întotdeauna și standardul adevărului pe care nu îl ai în mod obișnuit în poezie – cititorul trebuie să creadă că are acces la adevărul Robert Lowell¹⁴.”

Vorbim de o comunicare directă dintre „Eul” care pretinde a fi autenticul Robert Lowell, cel în carne și oase, și lectorul care are senzația că este participant al dramei existențiale, un partener de dialog. De aici și seducerea lectorului pe care am amintit-o, fie ea și pe căi nu tocmai ortodoxe. Cum bine spunea Anne Ferry, ficționalizarea este forma prin care „*adevărul* Robert Lowell” comunică printr-un poem scris «Pentru» o persoană reală din viața sa experiența «veritabilă» transformată în artă¹⁵.

Nu pot să nu redau în acest context definiția din perspectiva comunicativă pe care o propune Alexandru Mușina poeziei care

înseamnă *ne, nouă*, adică *mie și ție*, uniți printr-o poezie: *eu*, care generează o tensiune, un câmp de forțe, o emoție anume, și *tu* (cititorul), care le *actualizezi* și le faci *ale tale* (și *reale*), în același timp. [...] Poezia e ceea ce interesează o singură persoană, în momente și locuri diferite (poezia adevărată pare că ți se adresează doar ție); e scrisă pentru *un* cititor, pentru fiecare cititor în parte, o simți ca fiind *a ta*¹⁶.

Fiindcă accesul la textele teoretice, dar și poetice, ale

lui Lowell a fost extrem de limitat, foarte probabil inspirația pentru ideile exprimate mai sus de Alexandru Mușina a venit pe filiera lui Frank O’ Hara, mai precis prin introducerea în manifestul personist semnată de Stoenescu din prefața volumului *Meditații în imponderabil*: „Poemul se naște dintr-un impuls, este gest neregizat retoric, către lumea de afară, către o altă persoană. Motivația unui poem este identică cu aceea a unei convorbiri telefonice, a vizionării împreună a unui film, a luării prânzului și a altor asemenea banale activități cotidiene. Poemul este o scrisoare sau o carte poștală, o reacție spontană la atracțiile și frustrările cărora le suntem expuși zilnic¹⁷. Voi conchide această mică paranteză cu un citat care mi se pare elocvent din textul lui O’ Hara: „Poemul este, în sfârșit, între două persoane și nu între două pagini¹⁸.”

Mizând pe redescoperirea propriei biografii în vederea oferirii unei „perspective totalizatoare, unificatoare¹⁹” capabile să denote verosimilitate – cu mențiunea că „accentul se deplasează de la text la receptor, de la intensitatea stilistică la intensitatea comunicării”, după cum accentuează Mușina – poezia noului antropocentrism și „poezia autobiografică” a lui Robert Lowell prezintă o bază comună. Rudman are dreptate când afirmă că poezia lui Lowell nu este o simplă poezie confesivă, de destăinuirii, fie ele și cu rol de defulare, ci una revelatoare²⁰ în care poetul *devoalează* printr-un demers de apropiere, urmat de recreare, natura excepțională a unor situații, obiecte, personaje/persoane ș.a.

În cazul poeziei lui Lowell, Rudman mai amintea și de conștiința cititorului care este cumva forțată prin natura împrejurărilor să se opună fluxului, „proiectul de viață din *Life Studies* poate fi privit ca unul de natură corectivă a conformismului și a apatiei pernicioase pe care o sesiza peste tot²¹. Criticul chiar asociază natura limbajului, calitatea sa, cu „o anumită violență precedentă a gândirii, o depășire a unei anumite presiuni²². Această problematizare de factură morală, a cărei menire nu este doar introspecția personală, ci și o atentă analiză socială, este poate cea mai ofertantă dimensiune a influenței poetice manifestate în poezia lui Alexandru Mușina, și care cred că s-a dezvoltat mai degrabă natural și nu atât anticipat și programat. Apoi, preocuparea pentru demistificarea propriilor vanități este exprimată de Lowell prin cuvintele „examinând și iar examinând ceea ce am împotriva propriului meu sine²³. Avem și versurile lui Alexandru Mușina care rezonază cu trăirea lui Lowell, dar care adoptă o notă autoironică, și o tonalitate colocvială care trimite și la Berryman. Mușina condamnă comoditatea propriei singurătăți, dar și propriile mistificări:

„Îngerul exoftalmic coborî din tavan / Și îmi șopti, printre dinți, cu o superioritate / Pe care nu am înțeles-o niciodată: «Măi, vierme behaviorist, mai sparge și tu paravanele / Ce te despart de marile taine ale rădăcinilor de aur / Pe care clipele le înfig în trupurile muritorilor.» / «Fii, domnule, serios! Nu vezi că sunt bine cu toți, / Până și câinii cei jigăriți mă iubesc, / Ce paravane, care paravane?! Nu vezi cum ziua / Îmi deschide brațele de femeie iubitoare?!» /

«Daltonist inconștient ce ești, îmi zise îngerul,
/ Nu observi cum trec prin sângele tău cocorii
albaștrii / Și pleacă să moară aiurea, în lipsă / De
o pajiște luminoasă măcar?!²⁴»

Dialogul dintre îngerul exoftalmic și poet este unul de-a dreptul savuros. Îngerul – un alter-ego al poetului – demistifică prin mistificare. Apelativul „vierme behaviorist” apare alături de trăsăturile care îl scot pe acuzat de sub incidența timpului, învestindu-l, fie și numai ironic, cu o condiție care o depășește pe cea a muritorilor de rând. „Acuzatul” răspunde printr-o serie de negări revoltate.

Această operațiune a demistificării și a expunerii adevăratei naturi, și implicit problematizările morale pe această temă, reprezintă o atitudine pe care o găsim în date asemănătoare și la Alexandru Mușina, și la Robert Lowell. Pe de altă parte, subminarea lui A. M. de conștiința poetică a lui Alexandru Mușina este exhibită și ironică, în timp ce Lowell este mai discret și mai grav totodată, apelând la aluzii.

În poemul *Ultima mea după-amiază cu unchiul Devereux Winslow*, poetul american realizează că, în mediul familiei lui, nu este un simplu copil inocent, ci, ignorat fiind, nevăzut, el devine Agripina atotvăzătoare, perspectivă care îl îngrozește. De această dată, referința nu este la copilul care amesteca pământ cu suc de lămâie verde, ci la poetul Lowell, care extrage seva din realitatea sa, și mai ales din realitatea persoanelor din jurul său, pentru a da naștere unui nou univers, fără voia acestora din urmă. Mi se par foarte potrivite aici afirmațiile lui Al. Cistelean despre revendicările poemelor lui Alexandru Mușina din întâmplări cotidiane printr-un „fel de perversiune a principiului poetic” care „vampirizează biografia”²⁵. Vampirizarea biografiei descrie foarte adecvat întregul demers poetic al lui Lowell.

Dacă Lowell este o Agripina nevăzută și atotvăzătoare, Alexandru Mușina, în *După-amiaza lui Hyperion*, ia chip de păianjen cu cruce, nevăzut:

„Prietenii care mă știu / Și cei care mă știu mai puțin / Intră pe fereastră și se așază comozi / În cele patru vânturi ale inimii mele/ Își aprind țigările lor puturoase, / Se întind încălțați în pat și joacă / Indiferenți și pasionați diverse / Jocuri de noroc și cărți, / Cotrobăie prin toate ungherele și beau / Sânge albastru și venin amărui, / Se trezesc cu apă de busuioc, / Apoi se cară bombănind nemulțumiți: / «Unde dracu e nesimțitu ăsta, / De nu stă și el pe acasă?» / Eu cobor din tavan, de unde priveam / Sub chip de păianjen cu cruce, nevăzut și otrăvitor, / Mă apuc și deretic, pe urmă, timid, / Îmi torn și eu o ceașcă de busuioc, / Care se sparge cu sunet cristalin, și eu strig: „Aceasta e arta, băieți!”²⁶»

Voi încerca o analiză comparativă a metodelor dinamicii implicate în arta reprezentării sau a reprezentării în artă – ambele variante fiind valabile – plecând de la poemul lui Mușina de mai sus, *După-amiaza lui Hyperion*, respectiv de la poemul lui Lowell, *Ultima mea după-amiază cu unchiul Devereux Winslow*. Cadrul: „cele patru vânturi ale inimii” în poemul lui Mușina, o exprimare directă a

naturii profund personale și personalizate a perspectivei. Mușina nu este preocupat de senzația de autobiografic, așa cum este Lowell care, prin revendicarea unui cadru exterior, precis fixat în timp și spațiu – 1922, terasa de piatră a casei de vară a bunicului – oferă poemului acea veridicitate a autobiograficului pe care am amintit-o anterior. Ambii poeți se comportă ca niște spectatori din lojă care asistă pasivi (aparent) la tulburarea propriului spațiu afectiv. „Personajele” au numai impresia libertății, deoarece, prin internalizare, sunt doar pioni și subiecți buni de explorat.

Și mai interesant este că, de fapt, nu ele sunt în prim plan, ci poemul înregistrează filmul din mintea poetului care-și ordonează și-și supune, în aceeași măsură, spațiul afectiv. Mușina își declară deschis postura de „păianjen cu cruce, nevăzut și otrăvitor”, stăpânul de drept al propriului univers emoțional și, implicit, și al universului poetic care-l succedă pe cel afectiv, exersându-și libertatea de a se comporta cum dorește în spațiul lui. De altfel, și manierele grobiene ale vizitatorilor îi motivează prezența clandestină care transformă întreaga vizită. Arta, în viziunea lui Mușina, nu este simpla descriere a obiceiurilor prietenilor sau relația cu aceștia, nici măcar părerea pe care o are despre ei, ci „dereticarea”, în tihnă, a urmelor pe care prietenii le-au lăsat asupra sa. „*Personajul principal*” în toată povestea este cel care mimează absența pentru a surprinde adevărata natură nemediată de convențiile sociale a celor care au acces în cele „patru vânturi” ale inimii poetului.

Dacă Mușina se simte confortabil în „vampirizarea” atât a propriei biografii, cât și a apropiaților care îi marchează cumva existența, și chiar savurează întregul demers, Lowell are conștiința unei infidelități nu doar față de membrii familiei pe care-i transformă în pioni prin reducerea complexității lor umane la ierarhia gradelor de rudenie din mintea copilului – un soi de parazitare în spațiul lor afectiv –, cât și față de propriile atașamente explorate până la epuizare. Cu o imagine de-a lui Mușina, în poezia lui Lowell oamenii devin „O cauză, un efect, o carcasă de poezie”²⁷.

Pânda, ca metodă de surprindere și prelucrare a realității, este esențială: „Eu îți pândeam diminețile, / Încercam să reconstitui dincolo de ecran / Clipele tale trecute. / Eu eram foarte frumos, luminat / De multiplele mele aparate, în studioul acela imens / De cuvinte. / Mă întorceam prin aerul samforizat, cu brațele dizolvate / de acidul ochilor tăi. Și, cu amintirea/ nervilor mei de atunci, îți mângâiam trupul de copilă. / Eu îți pândeam diminețile, / trecerea ta spre studioul meu supramodern de cuvinte.”²⁸

Ca și Lowell, de multe ori Mușina este „nevăzut și atotvăzător” atunci când pândește „lumina de mercur de pe fețele navetiștilor”²⁹, își spionează prietenii deghizat în paing sau ține captivi în „capcana străvezie a privirii”³⁰ ca apoi să transforme această realitate subiectivă în poeme: „Doi ochi, doi ochi, doi ochi de dincolo de întâmplare pândind”³¹.

De fapt, multe dintre interacțiunile sociale devin o operațiune de pândire exprimată și în (auto)portretul din *Flash I*: „Cum stai așa / pândind și primind / biocurenții agresivi ai bărbatilor din compartiment, / semeni prea bine/ cu-o poză a adolescenței mele cețoase / undeva pe munte,

între o duminică și iarba / alpină și surâsul cretin / de prinț al blugilor și-al începutului de studenție”³².

În cazul lui Alexandru Mușina întreaga existență este descrisă în termenii vânatului și a prăzii, o luptă zilnică pentru supraviețuire. În esență, atât Mușina, cât și Lowell sunt niște însingurați. Versurile despre singurătate ale lui Lowell – „Radioul unei mașini behăie / «Dragostea, dragostea fără de grijă...» Aud / cugetul bolnav plângând cu hohote în fiecare celulă sangvină, / de parcă l-aș strânge de gât... / Eu însumi sunt infern, / nimeni nu e aici”³³ – sunt emblematice. În proximitatea sa, unchiul Devereux moare la 29 de ani de boala Hodgkin, tatăl moare intempestiv și fără proteste, iar trupul neînsuflăit al mamei este înfășurat ca un Panetone în staniol, privată fiind chiar și de identitatea conferită de nume (Lowell devine LOVEL). În această realitate, poetul își declară foarte direct preocuparea de bază a existenței sale: „Singurul meu gând este cum să rămân în viață”³⁴. Mușina, de asemenea, strigă: „Trebuie să mă fac sănătos! Trebuie / Să mă fac sănătos!”³⁵ sau, și mai potrivit în contextul de față, ne putem gândi la versurile din *Mia cara bionda*³⁶, „Trăiesc dintr-o mare voință de a trăi”. Ambii poeți supraviețuiesc printr-o viclenie conștientă care-i sperie în egală măsură, dar care le asigură existența în ciuda vicisitudinilor care-i lovesc din toate părțile: „Exist cu atâta viclenie/ Încât și cearceafului ce mă acoperă noaptea / îi e teamă de mine. / Hainele mi s-au vestejit de spaimă, / Scaunul, masa s-au scorojit”³⁷.

Note:

¹ Alexandru Mușina în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu generația optzeci*, (Interviuri), Editura Tracus Arte, București, 2011, p. 101.

² Andrei Bodiu, *Direcția optzeci în poezia română*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000, p. 200.

³ V. și Melancoliei optzeciste: exaltarea influențelor și lectură creatoare, în revista „Vatra”, nr. 4-5 / 2018, Senida Poenariu

⁴ Ezra Pound *apud* Alexandru Mușina, *Poezia. Teze, Ipoteze, Explorări*, Editura Aula, Brașov, 2008, p. 119.

⁵ v. Ștefan Stoenescu, „Poemul ca gest”, prefăta la Frank O’Hara, *Meditații în imponderabil*, Ed. Univers, București, 1980, p. 11.

⁶ Alexandru Mușina, *Poeme alese*, Editura Aula, Brașov, 2003, p. 31.

⁷ Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 240.

⁸ Cristian Livescu, „Noul antropocentrism” și poezia cotidianului, în „Vatra”, nr. 4-5, 2014, pp. 98-102.

⁹ Mark Rudman, *Robert Lowell. An introduction to the poetry*, Columbia University Press, New York, 1983.

¹⁰ „My Last Afternoon with Uncle Devereux Winslow” în Robert Lowell, *Life Studies*, Vintage Books, Random House, New York, 1959, pp. 55-59

¹¹ „1922: the stone porch of my Grandfather’s summer house”

¹² Diminutiv de la Terrier Scoțian

¹³ „I won’t go with you. I want to stay with Grandpa!” / [...] / Nowhere was anywhere after a summer / at my Grandfather’s farm. / Diamond-pointed, athirst and Norman, / its alley of poplars / paraded from Grandmother’s rose garden / to a scary stand of virgin pine, / [...] / Like my Grandfather, the décor / was manly, comfortable, / overbearing, disproportioned / [...] / The farm, entitled *Char-de-sa* / in the Social Register, / was named for my Grandfather’s children: / Charlotte, Devereux, and Sarah. / No one had died there in my lifetime... / Only Cinder,

our Scottie puppy / paralyzed from gobbling toads. / I sat mixing black earth and lime. / [...] / My Uncle was dying at twenty-nine. / «You are behaving like children», / said my Grandfather / when my Uncle and Aunt left their three baby daughters, / and sailed for Europe on a last honeymoon.... / I cowered in terror / I wasn’t a child at all- / unseen and all-seeing, I was Agrippina / in the Golden House of Nero / [...] / My hands were warm, then cool, on the piles / of earth and lime, / a black pile and a white pile... / Come winter, / Uncle Devereux would blend to the one color”

¹⁴ „if a poem is autobiographical – and this is true of any kind of autobiographical writing and of historical writing- you want the reader to say, This is true. In something like Macaulay’s *History of England*, you think you’re really getting William III. That’s as good as a good plot in a novel. And so there was always that standard of truth which you wouldn’t ordinarily have in poetry – the reader want to believe he was getting the real Robert Lowell”, Robert Lowell *apud* Anne Ferry *The title to the Poem*, Stanford University Press, Stanford, 1996, p. 127.

¹⁵ „«The real Robert Lowell» says in a poem written «For» an actual person in his life «is true» experience made into art”, *Ibidem*, pp. 127-128.

¹⁶ Alexandru Mușina, *Poezia: teze, ipoteze, explorări*, op. cit., p. 12.

¹⁷ Ștefan Stoenescu, op. cit., p. 6.

¹⁸ „The poem is at last between two persons instead of two pages”, Frank O’Hara, „Personism: A Manifesto” în Jon Cook (ed.), *Poetry in theory. An anthology 1900-2000*, Ed. Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton, 2004.

¹⁹ Alexandru Mușina, „Noul Antropocentrism” în *Poezia. Teze, ipoteze, explorări*, op. cit., p. 30.

²⁰ Mark Rudman, *Robert Lowell. An introduction to the poetry*, op. cit.

²¹ „Life project in *Life Studies* can be regarded as a corrective to conformity and the pernicious apathy he saw everywhere”, *ibidem*, p. 55.

²² „... connected to some prior violence of thought, the outgrowth of a given pressure”, *ibidem*, p. 6.

²³ „... examining and then examining what I really have against myself”, Robert Lowell *apud* Mark Rudman, op. cit. p. 58.

²⁴ Alexandru Mușina, „Întâmplare XIV” în TEA, Editura AXA, Botoșani, 1998, p. 37.

²⁵ Al. Cistelean, „Pe unde mai merge *Budila-Express*”, postfață la Alexandru Mușina, *Poeme Alese*, Editura Aula, Brașov, 2003, p. 197.

²⁶ *Idem*, *Strada castelului 104*, Editura Cartea Românească, 1984, p. 7.

²⁷ Alexandru Mușina, „Ploile din Mostar”, TEA, Editura Axa, Botoșani, 1998, p. 75.

²⁸ *Idem*, „Back-gorund”, TEA, op. cit., p. 66.

²⁹ *Idem*, „Lecția întâi. Spre culmi”, *Poeme alese*, Editura Aula, Brașov, 2003, p. 39.

³⁰ *Idem*, „Întâmplare XXX”, *Strada castelului 104*, Editura Cartea Românească, București, 1984, p. 20.

³¹ *Idem*, „Oda. a V-a. Ludica” *Lucrurile pe care le-am văzut (1979-1986)*, Editura Tracus Arte, București, 2013, p. 53.

³² *Ibidem*, p. 70

³³ „A car radio bleats, / «Love, O careless Love...» I hear / my ill-spirit sob in each blood cell, / as if my hand were at its throat... / I myself am hell; / nobody’s here”, Robert Lowell, „Skunk Hour” în *Life Studies*, Vintage Books, Random House, New York, 1959, p. 84.

³⁴ „My only thought is how to keep alive”, Robert Lowell, „To Speak of Woe That Is in Marriage”, op. cit., p. 82.

³⁵ Alexandru Mușina, „Duminică blondă. Nuvelă” în TEA, op. cit., p. 114.

³⁶ *Ibidem*, p. 125.

³⁷ *Idem*, *Strada castelului 104*, op. cit., „Dincoace de fereastră”, p. 98.

Gheorghe PERIAN

Critica universitară clujeană: Mircea Zaciuc

Una din năzuințele celor ce au predat la Facultatea de Litere din Cluj a fost să scrie o sinteză (istorie, panoramă etc.) despre literatura română din Transilvania. N. Drăganu, D. Popovici și Ion Breazu au încercat în scrierile lor să ofere o imagine de ansamblu asupra producției beletristice publicate de-a lungul timpului dincoace de munți, în reviste sau în volume. Iar dintre criticii formați după al Doilea Război Mondial, cel ce a rezonat mai adânc la acest ideal a fost Mircea Zaciuc, autorul unei cuprinzătoare lucrări în domeniu, *Ca o imensă scenă, Transilvania...*, lucrare tipărită în 1996, adunând rodul unui efort ce se întinde pe treizeci de ani. Autorul a scris mult și profund pe această temă, a revenit în repetate rânduri asupra marilor figuri ardeleni (Agârbiceanu, Goga, Blaga, Rebreanu), a atras atenția asupra scriitorilor din al doilea plan și a încercat să definească și să ilustreze un așa-numit „spirit transilvan”. Mircea Zaciuc a stăruit asupra anumitor scriitori, a cercetat îndelung anumite orientări, a așezat într-o lumină puternică anumite opere, dar nici una din problemele mari ale literaturii din această parte a țării n-a rămas neatinsă, toate au fost observate, astfel încât la sfârșitul lecturii imaginea întregului apare cu claritate pentru fiecare cititor.

Sinele

Critica literară practică de Mircea Zaciuc este aceea a unui critic implicat, a unui critic predispus la confesiune, dezvăluindu-și printre rânduri chipul și biografia, motivându-și uneori biografic opțiunile și preocupările. Aflăm, de exemplu, că atracția pentru scrisul ardelenilor a apărut într-un moment precis al vieții sale și a reprezentat o cotitură în evoluția lui intelectuală. În vremea studiilor liceale, viitorul critic era fascinat de Arghezi, citea cu pasiune literatura română de avangardă și – cine ar crede? – își râdea de tradiție. Visul său era pe atunci să se înscrie la Universitatea din București și să studieze cu G. Călinescu. S-ar părea că existau nu puține lucruri care îl despărteau pe tânărul Mircea Zaciuc de spiritul transilvan și de literatura scrisă în Transilvania. Împrejurările de după război, deloc favorabile, îl vor sili să se înscrie însă la Universitatea din Cluj, unde va întâlni câțiva mari savanți și profesori, precum Ion Breazu și D. Popovici, ale căror studii asupra fenomenului transilvan îl vor cuceri treptat. O parte însemnată din scrisul lui Mircea Zaciuc se clădește pe fundamentele puse de iluștrii săi înaintași: „Lor – dar și altora încă, din domenii înrudite cu istoria literaturii – le datorez trezirea și întreținerea preocupărilor mele pentru cultura transilvană, mai veche și mai nouă, pentru înțelegerea semnificațiilor ei profunde, în conexiunile sale permanente cu Țara, dar și

cu spiritualitatea și tradițiile maghiare și germane crescute din și pe același sol generos”.

Să adăugăm că întâlnirea criticului cu bătrânii scriitori ardeleni (I. Agârbiceanu, A.P. Bănuț, Onisifor Ghibu) n-a rămas nici ea fără urmări asupra orientării sale. Căci Transilvania lui Mircea Zaciuc este în mare măsură Transilvania începutului de secol douăzeci; în faptele prezentului criticul descifrează semnele celui trecut îndepărtat și fabulos.

Esențialismul

Pe urmele gânditorilor germani din secolul al XIX-lea care au pus bazele etnopsihologiei, Mircea Zaciuc crede că Transilvania se diferențiază nu doar prin geografie și prin istorie, ci și prin mentalitatea particulară a celor ce trăiesc aici. În repetate rânduri criticul vorbește despre un „spirit transilvan” sau despre „transilvanitate”, fiind convins că există o fire sau un suflet prin care ardelenii se disting în unitatea mai largă a poporului român. Scrierile sale tind să surprindă și să definească această esență supraindividuală în care sunt înscrși toți cei ce aparțin – prin naștere sau printr-o îndelungată ședere – spațiului ciscarpatin. Așa cum s-a vorbit – și se vorbește încă – de un „spirit al popoarelor”, s-ar putea vorbi, sugerează Mircea Zaciuc, de un spirit al provinciilor, al Transilvaniei în speță¹.

Prima parte a cărții are ca scop să definească modul de-a fi al ardelenilor, felul cum apare acesta în texte, căci literatura a fost întotdeauna unul din locurile privilegiate de manifestare a „transilvanității”. Urmărind într-un studiu motivul mării în literatura scrisă în Ardeal, criticul ajunge, inevitabil, la formula sufletească a transilvănenilor care, în viziunea lui, sunt „oameni legați prin toate fibrele de realitatea pământului, străini de fascinația navigației, marea rămânând pentru ei un univers necunoscut, scrutat cu prudență”. Dar studiul revelator din acest punct de vedere, adunând într-un singur mănunchi majoritatea trăsăturilor definitorii pentru spiritul ardelean, este cel intitulat *Semnificații ale Transilvaniei în literatura română*, din care citez : „Conștiința istorică mi se pare a fi componenta dominantă a spiritului transilvan. Împreună cu ea s-a vorbit nu o dată despre eticism, militantism, predispoziție spre intelectul benedictin, de unde subsumarea esteticului la istoric, etic, cultural etc. Vin acestea din formația culturală, vin ele din straturile țărănești de unde cresc toți scriitorii Transilvaniei care rămân, în fond, toată viața lor niște țărani-cărturari? Nu trebuie neglijată aici nici comunicarea permanentă cu Occidentul, refuzul spiritului «balcanic», socotit inferior și păgubitor pentru spirit, refuzul cetăținului ca formă a oprimării (căci orașul era «străin»), dar identificarea cu tot spațiul românesc, aderarea la o orășenizare superioară, visul unei cetăți-bibliotecă, loc de instruire și afirmare cărturărească”.

Spre deosebire de mulți care încă și astăzi consideră că Transilvania e o provincie dezbinată (etnic, religios, politic), Mircea Zaciuc crede că nu dezbinarea e

modul de viață al celor de aici, ci coexistența. Criticul îi urmează – încă o dată – pe marii Bătrâni ai Universității clujene, citând cuvintele lui V. Bogrea despre „dorita atmosferă de sănătate și respect reciproc între elementele alogene chemate să contribuie într-o banală convergență de eforturi la înălțarea prestigiului cultural al patriei comune”. În acest sens, un exemplu este acela oferit de revista „Cultura” apărută la Cluj în 1924 din inițiativa lui Sextil Pușcariu și redactată în patru limbi: română, franceză, maghiară și germană. În descendența ei, propunând același model de conlucrare a conștiințelor etnice, se situează „Echinox”-ul de astăzi, în care Mircea Zăciu vede pe bună dreptate „o confrerie civilizat colegială, prietenească, mărturisind posibilitatea reală a unui dialog și a unei comunități a vocilor”.

Generațiile

Într-un *Cuvânt înainte* Mircea Zăciu face mărturisirea că a nutrit aspirația de-a scrie cândva o „panoramă” a literaturii din Transilvania. Se vede acum că n-a fost departe de-a o realiza, căci volumul pe care îl discutăm, deși fragmentar, acoperă suprafețe întinse din materie și conține o viziune de ansamblu. Preocupările autorului nu se limitează la studierea textului literar, măcar că rezultatele cele mai spectaculoase de aici apar, ci au în vedere viața culturală a provinciei în toate manifestările ei, instituționalizate sau nu. De la revistele și cenaclurile literare de odinioară până la instituțiile mari și stabile (Opera română din Cluj, Teatrul Național și Universitatea), nimic nu scapă interesului și curiozității lui Mircea Zăciu. O atenție la fel de comprehensivă dovedește criticul și în cazul scriitorilor ardeleni, oprindu-se în special asupra celor mari, cărora le consacră pagini întinse de exegeză, neuitându-i însă pe cei „mici”, recitându-le și acestora opera și fixându-le locul într-o eventuală istorie a literaturii române. Câteva din studiile cuprinse în volum intră în categoria „revizuirilor” (termenul apare într-un articol despre Octavian Goga), unul din obiectivele autorului fiind acela de-a răsturna vechile interpretări și de-a propune altele noi, uneori în formulări aparent paradoxale („Coșbuc, asemenea lui Virgiliu, a fost un *citadin*”, scrie criticul, pornind de la o idee a lui Vladimir Streinu). Pe Mircea Zăciu îl interesează însă nu doar scrierile ardelenilor, ci și destinul lor, biografiile lor, și de aici pasiunea cu care citește volumele de corespondență sau paginile memorialistice. Pentru un critic care nu pierde niciodată din vedere contextul istorico-literar, ideea (veche de acum) că „autorul a murit” este dacă nu falsă, atunci lipsită de interes.

Viziunea de ansamblu asupra literaturii ardeleni este una de tip istorist, urmând o periodizare după criteriul generațiilor literare². În Transilvania s-au perindat mai multe generații scriitoricești, dintre care criticul amintește, pentru început, pe aceea constituită în jurul revistei „Familia”, avându-l ca animator pe Iosif Vulcan. A fost o generație ce s-a remarcat în domeniul epicului și a scris o proză inspirată din istorie, cu multe note romantice, dar

și cu unele trimiteri înspre realitățile ardeleni ale acelor ani. Cea de-a doua generație s-a format în jurul lui Ioan Slavici și al revistei „Tribuna” (1884-1903) de la Sibiu, numărând printre reprezentanții ei nume cunoscute precum Ion Pop Reteganul sau Popovici-Bănățeanul. Scriitorii acestei generații au mers în direcția realismului și au cultivat „nuvela țărănească sau povestirea folclorică”, fără să abandoneze cu totul filonul romantic al predecesorilor. Următoarea generație, a treia, pentru care Mircea Zăciu a avut o aplecare deosebită, s-a grupat la revista „Luceafărul” (apărută la Budapesta în 1902) și a dat literaturii române o pleiadă de scriitori, între care câțiva cu adevărat mari: Octavian Goga, Ion Agârbiceanu și Liviu Rebreanu. (E o greșeală a istoriografiei mai vechi și a celei mai noi de a-l așeza pe Rebreanu între scriitorii generației interbelice, neglijând că prin vârstă, debut și formulă epică el aparține generației anterioare, a „luceferiștilor”). Un rol hotărâtor în cristalizarea specificului transilvan l-au avut, în concepția criticului, scriitorii aceștia de la revista „Luceafărul”: „Modelarea unui crez estetic nou își asociază și comandamente naționale: arta, pe lângă asumarea implicită a unui «specific» etnic, în stare să ne distingă în tabloul european, trebuie să fie și o declarație explicită a unor năzuințe istorice de eliberare și autodeterminare națională. Scriitorul este exponentul unei etnii, el are o misiune etico-etnică, este *solul*, mesagerul colectivității. Concepție mesianică, de inspirație romantică, puternic colorată de curentele de idei ale pragului de secol. Gruparea de la «Luceafărul» o exprimă programatic și o ilustrează exploziv prin poezia lui Octavian Goga”.

Literatura ardeleană a intrat într-o nouă etapă odată cu apariția lui Lucian Blaga, acesta simțind nevoia, curând după debut, să se detașeze de „climatul transilvan tradițional, unde voiseră să-l fixeze primii săi comentatori”. De altfel, când scrie despre autorul *Poemelor luminii*, Mircea Zăciu nu-l raportează atât la înaintașii ardeleni, cât la ceilalți mari scriitori români interbelici și la scriitorii europeni și americani. Constatarea generală și evidentă este că „poezia ardelenilor de după Unirea din 1918 se organizează curând în sensuri diferite de îndemnurile de la 1905”. Generația tânără de după Unire, trăind într-o epocă de împlinire a idealului național, a fost atrasă de modernismul blagian, cu unele excepții, desigur, precum acelea ale lui Mihai Beniuc sau Ion Th. Ilea. Tinerii ardeleni grupați la revista „Abecedar” (1933-1934) l-au acceptat și chiar l-au urmat pe Tudor Arghezi, au recunoscut simbolismul și pe Emil Isac, au apreciat scrisul modern al lui Anton Holban și Camil Petrescu. A fost una din marile cotituri pe care scriitorii de aici au trăit-o, și ea a fost legată, crede Mircea Zăciu, de numele și de opera lui Lucian Blaga.

Mitologia

Pe lângă aspirația, de la început mărturisită, de-a realiza o „panoramă” a literaturii ardeleni, cartea implică și o dorință, pe jumătate ascunsă, de-a scrie o Mitologie a Transilvaniei. Apar momente când stilul lui Mircea Zăciu capătă accente retorice, tonul se înalță timbrat de o discretă

feroare, ceea ce ne face să bănuim că autorul și-a gândit articolele – cel puțin pe unele dintre ele – ca pe niște *laudes Transsylvaniae*. Ardealul care îl fascinează e un Ardeal „ce nu mai există”, e Ardealul „scufundat în memorie” și reînviat pentru o clipă în paginile cărții. Evocând figurile câtorva din supraviețuitorii aceluia Ardeal istoric, pe care – tânăr fiind – a avut norocul să-i întâlnească, Mircea Zăciu e de părere că ei fac parte dintr-o adevărată „mitologie a Clujului” și că „ar fi timpul să se scrie această Mitologie cu zeități în carne și oase”. Nu e doar știința istoricului literar aici, e și o artă a evocării ce ne poartă pe nesimțite într-o lume îndepărtată, pe cale de-a se pierde în legendă și mit.

¹ Ideea transilvanismului a fost lansată în 1921 de arhitectul și scriitorul maghiar Kós Károly, căruia Mircea Zăciu i-a consacrat un articol în volumul *Bivruac*, Editura Dacia, Cluj, 1974, p. 143-147. Despre transilvanism au scris Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană*, Editura revistei „Societatea de mâine”, Cluj, 1930, p. 14-19; Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari din România: 1920-1980*, Editura Kriterion, București, 1981, p. 523-527; Gavril Scridon, *Istoria literaturii maghiare din România: 1918-1989*, Editura ProMedia Plus, Cluj-Napoca, 1996, p. 18-19. O sinteză a discuțiilor pe această temă, la Nagy Imola Katalin, *Interferențe culturale româno-maghiare*, Editura Scientia, Cluj-Napoca, 2015, p. 63-169. Într-o scrisoare din 1975 către Ion Pop, Mircea Zăciu a respins ideea transilvanismului (vezi „Vatra”, nr. 5-6, 2021, p. 16-19).

² Mircea Zăciu a preluat în mod tacit periodizarea literaturii române din Transilvania făcută de Ion Breazu în cursurile lui de la Universitate. Prelegerea despre *Generațiile literare ale Transilvaniei* s-a păstrat, dactilografiată, în arhiva lui Ion Breazu de la Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj, sub cota C1436.

Ciprian HANDRU

Mahalaua în proza română contemporană

Studiu de caz: *Raiul găinilor: fals roman de zvonuri și mistere* (2004) și *Soldații. Poveste din Ferentari* (2014)

Ținând cont de studiile critice alocate reprezentării mahalalei în proza românească¹, acestea acoperind câteva segmente din tabloul literaturii române, și anume, etapa interbelică, proza scrisă sub comunism și textele postdecembriste, se observă predilecția cercetătorilor pentru stabilirea unor repere fundamentale în literatura română de la origini până în prezent în privința mahalalei. În sensul acesta, s-au remarcat o serie de romane-etalon, care au dobândit de-a lungul timpului o „aură” canonică. Printre cele care s-au impus (existând un consens evident în această privință), pe lângă *Maidanul cu dragoste* a lui G.M. Zamfirescu,

Groapa lui Barbu se bucură de cea mai mare popularitate, fiind considerată cel mai reprezentativ text. În lucrările recente, pe cale de „canonizare” se află și romanul *Amantul Colivăresei* (1994) de Radu Aldulescu, alături de *Simion Liftnicul* de Petru Cimpoeșu, fiind textele la care recur studiile când vine vorba de reprezentări ale mahalalei în proza postdecembristă.

Întrucât segmentul românesc postdecembrist nu este (încă) acoperit în mod exhaustiv în critica literară (lipsind astfel o monografie a reprezentărilor mahalalei în producția românească postdecembristă), lucrarea de față propune (pe lângă cele care deja au fost propuse în critică, *Amantul Colivăresei* și *Simion Liftnicul*) încă două texte: *Raiul găinilor...* (2004) de Dan Lungu și *Soldații. Poveste din Ferentari* (2014) de Adrian Schiop.

A. *Raiul găinilor: fals roman de zvonuri și mistere – mahalagizarea fostelor cartiere muncitorești din comunism*

Publicat în 2004 la editura Polirom, *Raiul găinilor: fals roman de zvonuri și mistere*² și aflat la a IV-a ediție este tradus în franceză, slovenă, germană, italiană, poloneză, spaniolă, bulgară și maghiară. Romanul lui Dan Lungu reprezintă o monografie a locuitorilor dintr-un oraș de provincie din Moldova în perioada tranziției românești, aflați pe strada Salcânilor, care „începuse să semene tot mai mult cu o uliță de sat” și unde „nimic nu mai este ca înainte”. Definită (aparent) oximoronic, această stradă regresată în „uliță de sat” manifestă o predilecție nostalgică către un trecut idealizat despre care nutrește convingeri că s-ar putea întoarce. Prin urmare, devine limpede că prin recurgera la acest eșantion urban aflat la periferia unui oraș provincial (iată, o comunitate marginală dintr-o localitate marginală) se are în vedere o investigație sociologică a unui grup-țintă (populația rurală din timpul comunismului adusă la periferia orașelor industrializate, oferindu-le locuri de muncă și spații locative) în raport cu noul context istorico-politic din România în anii 90³. Modul în care percep aceștia noile realități sociale sunt rezumate în felul următor: „Abia acum, după revoluție, dom` Petrică se acrise. Așa cum se acriseră toți meseriașii – sudori și frezori, matrișeri și tinichigii a-ntâia – cărora li se dăduse un șut în fund, pa!, nu mai avem nevoie de voi, valea!, în șomaj. După ce au dus industria ani de zile pe umerii lor, peste toate nu mai avea nimeni nevoie de ei.”⁴ Acest „avort” al noii conduceri politice (tranziția spre capitalism), care devalorizează vechile slujbe din comunism, produce o reacție colectivă de repugnare, iar romanul lui Dan Lungu antologhează noile tipologii umane în „noua lume” postcomunistă.

Radiografiind un perimetru spațial strâmt, textul surprinde o comunitate restrânsă care funcționează într-o manieră izolată de restul lumii, fie că vorbim de un

topos apropiat (orașul), fie că ne referim la unul depărtat (România). Microuniversul uman surprins de narator este format de șomeri și pensionari, foști muncitori (având diferite slujbe, de la croitoreasă și învățătoare până la activist de partid și securist) în regimul comunist, trăind acum într-o pauperitate dezolantă, deziluzionați de regimul iliescian (caricaturizat, criticat, satirizat și ironizat în cuvântările lui Nea Mitu din cârciuma „Tractorul și fonat”). Cartografiind acest microcosmos periferic aflat în etapa tranziției, romanul lui Dan Lungu se înscrie în predilecția tematică (fenomenul tranziției) caracteristică literaturii române a anilor 2000, ilustrând o Românie debusolată și deziluzionată ce trăiește într-o degradingoladă în „aburi de alcool și zumzet de palavră”.

Ocupația centrală care-i unifică pe acești foști „oameni ai muncii” este predilecția obsesivă a discuțiilor (mai mult în sens de „pălăvrăgeală”), devenind o *mare trâncăneală* (folosind sintagma eseului lui Mircea Iorgulescu cu privire la opera lui Caragiale), un microunivers prin excelență logoreic. Fiecare personaj este ori în căutarea „fabricării” unei narațiuni legitimoare (zvonistice, cancan, conspiraționiste sau „revelatorii”) pentru a întreține mania logopatică a străzii care „dădea în clocot ca o oală, zumzăia ca un stup”, ori în așteptarea unor știri „de ultimă oră”. De exemplu, „intriga” acestui roman este anecdota Milicăi, „primul-om-de-pe-strada-Salcânilor-care-a-intrat-în-casa-Colonelului” și „sursa cea mai autorizată în a zugrăvi interiorul casei Colonelului”, care prin „descretizare” știrea devine sacrosantă, fiind unica „știre” despre Colonel, de pe urmă căreia personajul se bucură câteva zile de o notorietate exponențială. Ca reacție la valul de popularitate stârnit cu ocazia acestor vești inedite care alimentau o curiozitate obsesivă (casa Colonelului), unul dintre personaje (dom` Petrică) începe o „campanie” de denigrare, discreditare și deconstruire a „buletinului de știri” prezentat de Milica, câștigând (avantajat și de apartenența la genul masculin, prin „definiție” superior logosului feminin) prin aceasta monopolul asupra „cunoașterii”. De asemenea, inventarea unor narațiuni-legitimoare de către personaje pentru a materializa o dorință imposibilă, cum ar fi exemplul Veronicăi (un soi de doamna Bovary a străzii care trăiește o iubire clandestină) care-și deconspiră sarcina („posesoarea unui embrion nelegitim”) cu iubitul refuzat de autoritatea parentală, se justifică în această microcomunitate logocentrică.

O altă figură impozantă este Nea Mitu, care prin talentul retoric și fantasmagoric (povestește anecdote despre întâlniri cu Ceaușescu într-un registru comic, satiric și ironic la adresa regimului comunist și al tranziției) atinge o coardă exhibiționistă pe care știe să o „capitalizeze” (povestește doar dacă primește băutură). Pe de altă parte, toate discuțiile și cuvântările din roman (fie că aparțin de registrul cancanului, conspirației sau

anecdoticului) sunt ca niște piese de domino, aflându-se într-o înlănțuire organică, prima piesă fiind „cancanul” Milicăi, apoi deconstrucția lui dom` Petrică ș.a.m.d., în timp ce finalul romanului surprinde extazul paroxistic al lui Radu Covalciuc (urmat de o decepție acută), care din păcate pierde ocazia de a ajunge notoriu la nivel național în urma unei întâmplări suprarealiste din propria grădină (inflația de râme peste noapte care dispar înainte de a ajunge reporterul). Însă acest poate fi interpretat și ca o voce colectivă protestară (cu valențe nostalgice sau paseiste) cu privire descentrarea microuniversului periferic în perioada tranziției, în răspăr cu situația stabilă din comunism.

În această mahala de tranziție, resemantizată și declișezată în textul lui Lungu în sensul că este epurată de limbajul argotic și vulgar, de unele tipologii umane simptomatice (hoții de exemplu) și de dimensiunea naturalistă a descrierii pauperității tipice, accentul cade în mod expres pe unica îndeletnicire a acestui microunivers: logopatia. Recurgându-se la toposul cârciumii (recurent, central și destinat prin excelență sexului masculin în toate textele reprezentative despre mahala), în romanul lui Dan Lungu aceasta reprezintă singurul loc public în care de regulă se întâlnesc figurile masculine ale străzii. Având o istorie lungă (din vremea comunismului), cârciuma „Tractorul și fonat” a lui Ticu Zidaru (cârciumar cu tradiție) era folosită în comunism ca spațiu al discuțiilor cu privire la „bunul” mers al microsocietății de pe strada Salcânilor. Dominanta, în perioada tranziției, este prin excelență discuțiile privitoare la memoria despre comunism, devenit cel mai „fierbinte” și controversat subiect din tranziția românească, motiv pentru care la un moment se interzice cu desăvârșire cuvântările despre în cârciumă. Cei care ajung aici nu mai sunt tratați ca în cârciuma lui Stere, împovărați de muncile grele pe care le prestau zidarii, ceferiștii etc. în Micul Paris, ci le sunt surprinse alte „slăbiciuni” cum ar fi: paseismul, căutarea febrilă a unor narațiuni și/sau anecdote pentru a se impune, anistorismul etc. Prin urmare, mahalaua Salcânilor, deși păstrează aceeași dominantă patriarhală (vizibilă de exemplu în faptul că femeia nu putea veni la cârciumă decât în cazuri extreme), umanitatea nu mai suferă de „exploatarea” unui centru prin muncă alienantă și prost remunerată, însă s-ar părea că și lipsa unei slujbe poate duce la efecte maligne.

Pe de altă parte, mahalagizarea comunității (ilustrată mai degrabă prin regresia la o vârstă rurală a societății urbanizate și industrializate în timpul comunismului decât prin inventarierea carențelor economice și a pauperității) este efectul logopatiei, această ecuație fiind inedită în privința reprezentărilor mahalalei din literatura română. Rememorându-se istoria recentă (în capitolul III) a locului pe care își construise vila Colonelul și a comunității de pe strada Salcânilor, aflăm de prima mahalagizare în sens barbian. Preluându-

se motivul (- personaj la Eugen Barbu) *gropii* (loc de joacă încă fascinant pentru copii), locuitorii străzii din anii 1980 ajung să „construiască” o imensă groapă plină de deșeuri menajare chiar în vecinătatea străzii. Anunțați de către persoane neautorizate (șoferul unui camion care adusese tuburi de ciment în zonă) că va urma o demolare în masă a străzilor Salcânilor, Imașului și Toboșarilor (toate trei vecine), locuitorii străzii intră într-o stare paralizantă și nepăsătoare cu privire la viitorul lor. Tinerii pleacă în vederea unui viitor stabil, în vreme ce restul populației cade în patima băuturii nemaiîngrijindu-se de casele și gospodăriile avute, decrepitudine care anunță pauperitatea și degradarea locuințelor. Nebuna zonei, Hleandra înconjurată de câinii vagabonzi ai străzii, singura care mai are un cuvânt de spus, întruchipare a unui Iona într-o societate comunistă, predică renunțarea la vicii (alcool, preacurvie și minciună) și adularea partidului comunist (care ar putea opri hemoragia poporului). Din (ne)fericire, demolarea nu mai ajunge pe strada Salcânilor, iar consecința mahalagizării este chiar credibilitatea zvonurilor auzite la șoferul de camion, pe filiera fricii instaurate de regimul comunist, dar și a unei predispoziții către scenarii apocaliptice și conspiraționiste manifestate de locatarii străzii Salcânilor. Predispoziția logopatiei duce mahalagizare. Interesantă ar fi legătura pe care o stabilește Dan Lungu între discursul puterii (singurul cuvânt al șoferului de camion fiind „SISTEMATIZARE” care a produs panică fiindcă nu știau la ce se referă) și frica (de orice cuvânt care se termină în „are”) indusă de structurile puterii, care duc la nașterea unor scenarii apocaliptice.

În privința relației mahalalei cu centrul se remarcă o trăsătură colectivă a locuitorilor Salcânilor, și anume, suspiciunea și reticența față de personajele care vin dinspre centru pentru a se stabili în această periferie. Cele două personaje (Colonelul și Vera) sunt urmărite obsesiv de întreaga comunitate, manifestând în sensul acesta un interes maladiv (mania colectivă de a afla cum e interiorul casei Colonelului). De asemenea, singura posibilitate de a fi integrat, fără a avea, însă, garanția apartenenței totale, era surprinderea unei vulnerabilități a individului. Vera este inițiată de soacră prin înscenarea unui eșec, cauzat de necunoașterea acesteia în privința folosirii apei din fântâna doamnei Stegaru (evitată de toți care voiau să fiarbă fasole). Dacă această situație a provocat ilaritatea comunității, vestea împrăștiindu-se imediat, prilej cu care comunitatea devine mai tolerantă, însă în privința Colonelului orice încercare a acestuia (venitul la cârciumă de exemplu) de a se apropia de localnici este respinsă. De asemenea, dacă în romanul lui Barbu, Cuțarida tinde să devină un contracandidat centrului (expansiunea teritorială și demografică continuă), strada Salcânilor poartă germenul dispariției. Dacă cârciumarul Stere întruchipa ipostaza arivistului și a micului-antreprenor care uzează de aceleași tertipuri caracteristice fostului său

„jupân”, Ticu Zidaru manifestă solidaritate și înțelegere față concetățenii săi. Prin urmare, microuniversul Salcânilor se arată a fi autonom și refractar la normele și regulile centrului, care de altfel este mereu criticat.

În concluzie, *Raiul găinilor: fals roman de zvonuri și mistere* aduce în prim plan o comunitate periferică formată din șomeri și pensionari (foști „oameni ai muncii”), debusolată și deziluzionată de contextul istorico-politic, a căror predilecție este *trâncăneala*. Resemantizată, „demachiată” (depoetizată și deliricizată cum se întâmplă în *Maidanul cu dragoste* și *Groapa*) și epurată de câteva dominante în privința mahalalei din literatura română (inventariate mai sus), mahalaua Salcânilor cu minuțioase trimiteri referențiale mizează pe o radiografie sociologică a societății românești de la periferia orașului din perioada tranziției. *Raiul găinilor* devine una din soluțiile eshatologice la care se aspiră (Radu Covalciuc, care „invidiază” raiul terestru al găinii: totul este asigurat din partea proprietarului: mâncare, adăpost, protecție etc.), ca dorință de a compensa *infernul* tranziției. Pe de altă parte, reducerea raiului la valențe biologice/fiziologice reprezintă (și) o reminiscență din comunism (despiritualizarea umanului), un „țesut cicatrizat”, care nu se poate reface „peste noapte(a)” (revoluției). Raportată la celelalte texte reprezentative pentru literatura română a mahalalei, romanul lui Dan Lungu vine în siajul mahalalei surprinse de Radu Aldulescu în *Amantul Colivăresei*, ilustrând cartierele de muncitori ridicate de comuniști la periferia orașelor.

B. Soldații. Poveste din Ferentari – un marginal între marginali

Soldații. Poveste din Ferentari este un roman monografic, în care se descrie și se prezintă un cartier periferic din București încremenit în anul 1990. Se conturează o societate cu propriile-i reguli și propriile-i mecanisme de funcționare, devenind, pe această cale, o enclavă, un stat în stat, care va aduna minorități etnice și marginali: gay, homosexuali, drogați, bețivi, boschetari, romi etc. De remarcat, pe această cale, diferitele reguli de „etică”, specifice membrilor comunității ferentare: „Sunt două reguli de bază în Ferentari – pe care le-am auzit repetate până la sațietate: prima e cam paranoică, să nu-ți dai numele real și mai ales să nu-ți arăți buletinul nimănui (de altfel, toți se cunosc după porecle), iar a doua – să nu-ți dai adresa exactă și să nu bagi în casă oameni cunoscuți la bere”⁷⁴ sau „când m-am dus după bere, i-am luat și lui una – dar le-am desfăcut la bar; ceea ce e greșit, fiindcă dacă faci o bere unui străin, desfăci berea în fața lui. Cât am stat la masă cu el, nu s-a atins de berea aia”⁷⁵. Iată cum, paginile romanului pun în evidență o conștiință artistică, interesată de a contura acest periplu al marginalilor într-un univers al ignoranței și de a-l pune în evidența publicului larg. E o formă de democratizare a vizibilului, prin care scriitorul va surprinde acest spațiu

al închiderii și al excluderii, cum este cel al cartierului Ferentari.

„Psihologia internă a personajului, aerul autentic al întâmplărilor și morala ca ustensilă defectă (sub auspiciile unei ontologii de mahala, cum spuneam) sunt punctele forte ale unui roman care vorbește deschis despre viața României marginale”⁶. De aceea, Adrian Schiop se impune pe piața literaturii române drept o figură excentrică, exotică pe alocuri, prin detabuizarea unor teme/ subiecte tari venite ca o replică conservatorismului (canonului) tradițional. Pornind de la studiul coordonat de Ruxandra Cesereanu, *Made in Romania...*, și aplicat asupra autoficțiunii lui Adrian Schiop, se observă modul în care cartierul Ferentari este construit dintr-un cumul de mahalale. Astfel, barul (cârciuma), unul dintre toposurile reprezentative ale mahalalei, devine simbolul arhitecturii specifice periferiei. Nu întâmplător, Zeicani este spațiul, unde se consumă unele dintre cele mai semnificative episoade ale romanului. „Vara, lumea bea pe micuța terasă din curte – iarna, se înfundă în magazia de scânduri din capăt. Toamna asta au renovat magazia și au îmbrăcat-o în rigips; prin noiembrie, ceva rude ale patronului au început să bâzâie bormașinile – au adăugat ceva spoturi, un tavan fals, o imitație de tejghea de bar etc., în fine, i-au dat un pic de clasă pentru săracii care-și fac botezurile și nunțile acolo”⁷. În ciuda faptului că cele două încăperi sunt la orice oră înfestate de respirații, ca-ntr-un grajd, locul e plin întrucât „sărăcimea” poate să bea bere ieftină. „Fauna umană” de aici, reunea deopotrivă muncitorii între două vârste, angajații sau pensionarii anticipat; femeii nu sunt, întrucât locul e exclusiv pentru bărbați (după cum se va observa, găștile în Ferentari se constituie în funcție de gen); se mai regăsesc copii sau vagabonți care, de obicei, joacă la aparate. Surprinzător, barul nu are angajați, mesele fiind debarasate și podeaua măturată de „boschetarii” care prestează gratis ca să poată goli paharele care rămân nebăute de clienți. Spre deosebire de Zeicani, la Boieru, e un bar mai select, „cu vin roșu sec, două WC-uri”; înăuntru mesele și scaunele sunt de „pal melaminat bej, cu picioare subțiri de oțel cromat”; pe terasă, mesele și scaunele sunt din „șipci paluxate de lemn”. După cum remarca Daniel Luca⁸, locuitorii mahalalei simt o nevoie stringentă de a comunica între ei, de a discuta, de a-și etala poveștile, ori cârciuma este locul potrivit pentru a se crea legături strânse între ei (vezi relația Adi – Alberto), mai ales că înfruntă greutăți comune, dar și pentru a descoperi eventuale oportunități. Barul, în romanul lui Adi Schiop, este, fără doar și poate, spațiul cel mai frecventat, după chiar înaintea celui familial. Imaginile, conturate în incinta acestuia, sunt de un profund caracter dramatic, tocmai prin condiția marginalilor care îl populează. Spre deosebire de alte toposuri ale mahalalelor în care biserica sau chiar fabricile jucau un rol central, în *Soldații* acestea nici nu apar. Astfel, prin ambianța și prin descrierea barului se

conturează ceea ce Ruxandra Cesereanu propunea ca fiind parte din „mahalaua arhitecturii”.

În ceea ce privește situațiile epice, specifice romanelor tradiționale, pe tema periferiei, cum ar fi nașterea, nunta, moartea, balul etc., acestea lipsesc cu desăvârșire. Există un singur episod, în incipitul romanului când Adrian participă la un priveghi. „Priveghiul se ținea într-adevăr într-un cort militar, între blocurile de acolo. Era o masă la intrare, de-aia rotundă de plastic, și niște scaune în jurul ei – și alta mai în fundul cortului, la care m-am așezat, chiar lângă un tun ruginit de căldură, alimentat de la o butelie ținută într-un lighean cu apă. Un bărbat între două vârste, o rudă a mortului, mi-a pus în față o sticlă de vin și niște salam ieftin cu pâine”⁹. Spre deosebire de *Groapa* în care „descoperim treptat, pe măsură ce avansăm cu lectura, că epica reprezintă un pretext pentru trecerea de la o zonă la alta a existenței. Și că lirismul – voga pâlpăire de lirism – nu are altă funcție decât să justifice literar, a posteriori, această enciclopedie a mahalalei”¹⁰, o enciclopedie a mahalalei în care predomină o vastă viziune etnografică și folclorică (capitolul *Nunta* e documentat de-a dreptul profesionist, tot așa cum poeziile, descântecele, blestemele, cântecele de dor sau de închisoare vin direct din bogata tradiție a periferiei), în *Soldații* întâlnim o altfel de enciclopedie, dominată, în speță, de o perspectivă lucidă asupra conceptului de homosexualitate (firul epic se axează pe relația de homosexualitate – dragoste – dintre Adi – Alberto), de o marginalitate etnică, de viziuni homofobe etc.

Nu întâmplător, Marius Chivu identifică, în recenzie sa despre *Soldații*, trei mari calități ale scriiturii: „un roman impresionant de mediu”, „un emoționant roman de dragoste” și „un autentic roman de limbaj”. Relația centrală a romanului, Adi – Alberto, face posibilă și ideea unui roman al inițierii, astfel încât, cel din urmă devine inițiatorul în mecanismele de funcționare ale unei societăți cum e cea ferentară. Alberto, provenind dintr-o familie de interlopi, descoperă în pușcărie că pot să-i placă și bărbații, de aici și relația cu Adi, un jurnalist cu înclinații homosexuale, mutat în Ferentari pentru a-și documenta teza de doctorat. Adi, deși stabilește legături cu femeii, de pildă Ana (primul capitol va detalia relația dintre cei doi), suferă de un deficit al relațiilor afective și sexuale, „după ce se terminase, stătusem pe sec alți doi ani, doi ani în care nu m-am putut extrage din obsesia aia”. Întâlnirea cu Alberto va marca, pentru Adi, schimbarea traiectoriei experiențelor și activităților la nivel social, afectiv, sexual etc.

„Relația dintre cei doi – trupuri și suflete pierdute, supraviețuind prin alcool, țigări, pornografie și manele – este ambiguă de la un capăt la altul: alternează pozițiile de dominare și de putere, bazându-se deopotrivă pe interes și nevoie reciprocă de căldură”¹¹. Astfel, cu o relație fundamentată pe deficiențe / lipsuri din partea

amândurora, aceștia vor căuta să își satisfacă nevoile perpetuu unul prin celălalt (Atenții Inimioare Cuvinte Dulci – Adi prin Alberto și Job Buletin Chirie – Alberto prin Adi), ceea ce va face ca în final relația lor să atingă paroxismul, când Alberto îl va amenința pe Adi. „Ceea ce se anunța a fi un roman gay este mai mult decât atât, este un roman de dragoste cu pasaje emoționante chiar și pentru cititorul hetero, căci, în ciuda mediului social, a tipologiei și identității sexuale a personajelor implicate, povestea reia și reface tabloul standard al elementelor oricărei relații: seducție și intimitate, dependență și suspiciune, abandonuri și regăsiri, trădări și regrete, totul curgând lent spre implacabila degradare”¹².

Alături de acestea, o calitate viscerală în stabilirea raportului centru-marginal, este dată de prezența lui Adi în Ferentari. Având în vedere mediul social, tipologia și identitatea oamenilor care populează cartierul, prezența lui Adi, în cadrul acestuia, e una a intrusului. „Eram ciudatul barului, sunt conștient de asta: prea politicos, prea bine îmbrăcat, cu gesturi prea moi pentru localul ăla murdar și fără femei”¹³. De aici, și reticența celor din jur de a interacționa cu acesta, „am încercat să mă bag în seamă cu bărbatul, dar îmi dădea răspunsuri monosilabice, cu dinții strânși; clar, omul era prins în durerea lui, numai chef de turiști exotici n-avea”¹⁴. Astfel, tranziția lui Adi de la centru înspre mediul periferic al Ferentarilor presupune, mai întâi, o serie de bariere impuse tocmai dintr-un spirit de conservare din partea „băștinașilor”. Dacă în Centru, protagonistul își face pierdută diferența condiției de homosexual, printre „pațachine masculine cu blugi strâmți, metrosexuali cu umerii adunați defensiv și alte produse umane contrafăcute după originalele din Vest”¹⁵, în mediul agresiv de bărbați exclusivi din Ferentari, majoritatea se prindeau că ceva nu e în regulă cu sexualitatea sa. De aceea, când e vorba despre homosexualitate, Ferentariul devine o lume a contrastelor unde „fraierii” nu au ce căuta, dar e nevoie de ei pentru a-și reflecta restul puterea. Spre exemplu, când tatăl lui Alberto a aflat că fiul său a întreținut relații homosexuale în închisoare, acesta l-a izolat de familie: „La noi rușine mai mare nu e (...) M-a pus să jur cu popa și lumânarea că nu mai fac câte zile oi avea treaba aia spurcată.”

Dacă în periferie, orientarea sexuală a lui Alberto a fost condamnată aspru de tatăl său, prin a nu mai mânca la masă cu ai lui, prin a sta la distanță de nepoți, odată ce Adi îl scoate în Centru, acesta își celebra „Eliberarea Sexuală, fiindcă în cartier nu-și putea manifesta latura bulangie decât făcând caterincă sau pupând tovarăși pe obraji; or, ajuns în Lumea Liberă, lua toleranța băieților de Centru la treburile de-astea ca invitație”¹⁶. Prin acestea, se remarcă ideea conform căreia, condiția celor doi protagoniști este de dublă marginalizare; pe de o parte, Adi devine marginal etnic prin reticența adoptării de către comunitatea ferentară (român între rromi), cât și marginal pe criterii de orientări sexuale (homosexual

în comunitatea ferentară, o comunitate cu „apucături” patriarhale); pe de altă parte, și Alberto este atât marginal etnic (rrom între români), cât și marginal pe criterii sexuale. Nu întâmplător, finalul este unul, așa putea spune moralizator, prin reducerea la aceeași categorie atât a Centrului, cât și a Mahalalei, doar că sub o altă formă – lipsa încrederii în *Celălalt*: „O să îmi lipsească jurămintele astea, barurile în care nu poți să-ți lași mobilul pe masă sau portofelul în buzunarul de la spate; că plec spre o lume mai sigură – dar în care oamenii, chiar dacă se bat în voluntariate și acțiuni comune, au la fel de puțină încredere și se ajută la fel de anemic, îți dau like când ceri ajutorul într-o chestie presantă”¹⁷.

Prin relația celor doi se surprinde, într-un timp real, și condiția celorlalte personaje, condiție pusă în atenția cititorului, în speță, prin criterii de tipul: „a terminat câteva clase”, „era ieșit pe afară”, „făcuse pânaie” etc. Spre exemplu, rămâne semnificativ episodul în care Adi și Alberto mergând înspre cârciumă întâlnesc un drogat, când cel din urmă este cuprins de un puternic spirit „activist”: „Ce faci bă aici? A urlat. N-ai bă rușine? Și drogatului i-a căzut lingura din mână când l-a auzit. Morții mă-tii, a mai urlat și s-a repezit ca uliul la el. Drogatul a zbughit-o de acolo, abandonându-și seringă și lingura, dar Alberto, cu o agilitate de care nu-l credeam în stare, l-a ajuns din urmă și apucat să-i ștergă dosul cu un șpiț – iar drogatul a dispărut schelălăind”¹⁸. Condiția „drogaților” în Ferentari era una de marginalii marginalilor, întrucât, nimeni din cartier nu îi suporta, mai ales când, „se injectau” în public. Tot în această atmosferă, Vasi, colegul de apartament al lui Adi trăiește izolat; Andrei, prietenul lui Adi, este și el homosexual etc. Toate acestea, nu fac decât să întărească ideea conform căreia, romanul devine o constelație de marginali.

Soldații, așadar, devine un glosar, în care sunt adunate și prezentate defectele speciei umane, care paradoxal sau nu, deși își prezintă interesul pentru cultivarea unor valori clasice, cum ar fi binele, frumosul, armonia, ajunge să facă exact contrariul, și anume, să parceleze, să excludă, să marginalizeze, să eticheteze etc. Prin ochii relației, Adi – Alberto, marginalul/ exclusul se (auto)caracterizează pe sine așa cum (se) este. Oferirea vocii exclusului, îl face pe Adi Schiop unul dintre cei mai importanți scriitori ai perioadei douămiiste, inclusiv al literaturii marginalului.

În prezenta lucrarea, ținând cont de textele analizate în critica literară, care acoperă trei vârste ale literaturii române: proza interbelică, proza scrisă sub comunism și proza postdecembristă, am propus două texte care nu se regăsesc în studiile recente dedicate mahalalei. În privința romanului *Raiul găinilor...* a lui Dan Lungu am remarcat o resemantizare și o declișeizare a mahalalei, autorul pledând pentru o comunitate periferică în care nu mai sunt inventariate sub „microscop” condiția precară și pauperă a umanului, ci sunt chestionate cauzele

mahalagizării unui comunități din postcomunism. Cu privire la *Soldații...* se observă cartografierea unei minorități etnice prin grila unui personaj marginal atât în raport cu centrul, cât și cu periferia.

¹ Georgiana Sîrbu, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Cartea Românească, 2009. Daniel Luca, *Tema periferiei în romanul românesc interbelic*, Timișoara, Gordian, 2016. Aritina Raluca Iancu, *Romanul mahalalei – de la autocentralizare la intoxicarea centrului. Istoria unei relații complicate*, teză de doctorat, coord.: Prof. univ. dr. Mircea Braga, Alba Iulia, 2019.

² Dan Lungu, *Raiul găinilor: fals roman de zvonuri și mistere*, Iași, Polirom, 2012.

³ *Ibid.*, p. 113.

⁴ Adrian Schiop, *Soldații. Poveste din Ferentari*, București, Polirom, 2014, pp. 36-37.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ Ștefan Baghiu, „Nașterea tragediei din spiritul manelelor”, în *Revista Cultura*, nr. 457, 20 februarie 2014.

⁷ Adrian Schiop, *op. cit.*, p. 15.

⁸ Luca Daniel, *op. cit.*, p. 76.

⁹ Adrian Schiop, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane: 1941-2000*, București, Editura Mașina de scris, p. 274.

¹¹ Marius Chivu, „Ferentari love story”, în *Dilema Veche*, nr. 522, 13-19 februarie 2014.

¹² *Ibidem*.

¹³ Adrian Schiop, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹⁵ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶ Adrian Schiop, *op. cit.*, p. 166.

¹⁷ *Ibidem*, p. 238.

¹⁸ *Ibidem*, p. 73.

Bibliografie:

1. BAGHIU, Ștefan, „Nașterea tragediei din spiritul manelelor”, în *Cultura literară*, nr. 457, 20 februarie 2014, <https://revistacultura.ro/nou/2014/02/nasterea-tragediei-din-spiritulmanelelor/>.

2. CESEREANU, Ruxandra & Co, *Made in Romania. Subcultură urbane la sfârșit de secol XX și început de secol XXI*, Cluj-Napoca, Limes, 2005.

3. CHIVU, Marius, „Ferentari love story”, în *Dilema Veche*, nr. 522, 13-19 februarie 2014.

4. GOLDIȘ, Alex, „Fenomenul autoficțiunii”, în *Cultura literară*, nr. 517, 21 mai 2015, <https://revistacultura.ro/nou/2015/05/fenomenul-autoficțiunii/>.

5. GOLDIȘ, Alex, „Realismul hardcore”, în *Cultura literară*, nr. 485, 19 septembrie 2014, <https://revistacultura.ro/nou/2014/09/realismul-hardcore/>.

6. IANCU, Aritina Raluca, *Romanul mahalalei – de la autocentralizare la intoxicarea centrului. Istoria unei relații complicate*, teză de doctorat, coord.: Prof. univ. dr. Mircea Braga, Alba Iulia, 2019.

7. LUCA, Daniel, *Tema periferiei în romanul românesc interbelic*, Timișoara, Gordian, 2016.

8. SÂRBU, Georgiana, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G.M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Cartea Românească, 2009.

9. ȘTEFĂNESCU, Alex, *Istoria literaturii române contemporane: 1941-2000*, București, Editura Mașina de scris, 2008.

Luigi BAMBULEA

Despre „regele care plânge”. Hermă la Tonio Kröger

Blestemul excepționalității

Singurătatea și nefericirea lui Tonio Kröger sunt semnele unei stări de excepție. Faptul de a purta pecetea unei elecții spirituale presupune, în ordinea non-spiritualului, a purta blestemul diferenței și, prin urmare, al izolării, pentru că cel care vede dincolo de epiderma schimbătoare a lumii devine martorul și procurorul sever al ei, în numele unui mesaj și al unor valori supraordonate. Această sarcină face din biografia oricărui mesager un destin, dar un destin tulburat (și tulburător), asupra căruia apasă blestemul de a fi ales. În această familie a vizionarilor neîmpăcați – al cărei membru exponent este Iona profetul – se înscrie și Tonio Kröger, care este obligat să descopere cu nefericită luciditate exigența excepționalității: a nu-ți aparține și a nu le aparține nici celorlalți, a iubi (dar cu un *eros* „imanent”), a visa autenticitatea absolută (în mijlocul inautenticității și al înstrăinării), a dori comuniunea și cunoașterea (dar a fi abandonat singurătății și incertitudinii). Ceea ce-i rămâne, așadar, vizionarului este să-și salveze spiritul de și mai dureroasa singurătate a faptului de a nu înțelege, deci să se ofere „puterii spiritului și cuvântului” (p. 133), asumându-și astfel, până la capăt, destinul nefericit, dar semnificativ, al creatorului. De aceea, pentru el, „literatura nu e o profesie, ci un blestem” (p. 140), iar arta este trăită cu nostalgia (nu, însă, cu împlinirea!) simplității și a naturaleței. Acesta este, de altfel, paradoxul stării de excepție, așa cum o trăiește Tonio Kröger: deși, într-un fel, binecuvântat, el este urmărit de acida luciditate, pentru a fi continuu suspendat între dorință, act și modelul ideal al acestuia. Cel care proiectează, în viziunile lui creatoare, lumi menite a-i purta numele, rămâne, tocmai de aceea, blocat în proiect și proiecție, pentru a-și împlini destinul sub semnul daimonic al singurătății și sub tragica neputință de a izvorî lumi – în chip demiurgic – din propriul cuvânt: „...el duce cu sine posibilități pentru mii de forme de viață, precum și conștiința ascunsă că, de fapt, toate nu sunt decât pure imposibilități.” (p. 132).

„Contrastul enigmatic” cu ceilalți

În acest tip de interpretare (ca cea propusă mai sus) se află răspunsurile pe care cititorul încearcă, poate, să le găsească celor câtorva întrebări pe care și

le va fi pus după întâlnirea cu Tonio Kröger și lumea lui; o lume spectrală, în măsura în care autorul însuși este cel care interiorizează narațiunea, pentru a vedea și a reprezenta nu atât lumea gândită de el, cât imaginea acestei lumi așa cum s-a reflectat ea în conștiința personajului (sau așa cum s-ar reflecta, dacă acest personaj ar primi viață și și-ar citi propria istorie). Este o conștiință „imanentă” fiindcă personajul este prizonier în propria interioritate. Kröger nu primește, de fapt, nici darul întâlnirii cu celălalt: dar nu din mizantropie, din indiferență sau din nombrilism; dimpotrivă, vitalitatea și simplitatea celorlalți îl fac pe Kröger să le dorească apropierea. Însă *celălalt* este, la rândul lui, înstrăinat lui însuși, prin ignoranță, cecitate spirituală și inautenticitate, așa încât lumea (nu în cosmicitatea ei, ci ca *mundaneitate* și *cotidianitate*) devine epifania (negativă) a *comediei* și a *mizeriei* (p. 133). De aici provin inaderența și inadaptarea creatorului la lume, la *această* lume, așa cum este ea dată și cum se oferă, respectiv la valorile ei corupte (și coruptibile) („*De ce oi fi eu oare atât de ciudat și în vrajbă cu tot ce întâlnesc? De ce sunt în ceartă cu profesorii mei și mă simt străin printre ceilalți băieți?*”, p. 117). În fond, toți ceilalți „*vorbesc o altă limbă decât a lui*” (p. 177), iar descoperirea acestei diferențe axiologice și de limbaj interior coincide, pentru Kröger, cu momentul în care „*începi să simți că ești însemnat pe frunte, că ești într-un contrast enigmatic cu ceilalți...*” (p. 140). Or tocmai acest *contrast enigmatic* produce izolarea și singurătatea, fiindcă în el se exprimă, de fapt, contrastul mai adânc, dintre două stări incompatibile ale spiritului: *ignoranța* și *vederea*.

Soluția blocată: Iubirea

Adolescentul idealist Kröger este animat de iubire într-o manieră tipic romantică (iar acestui romantism sublimat al nuvelei trebuie să-i adăugăm destinul artistului, raportul dintre natură, cunoaștere și iubire, respectiv efigia genială pe care, în ciuda – sau tocmai ca o cauză a – atracției lui pentru simplitate, Kröger o poartă în propria prezență, în propria gândire, în „*conștiința superiorității sale morale asupra existenței*”, p. 144). Visând „*o comuniune spirituală*” cu Hans Hansen și desfășurându-și reveriile în natură („*acestea erau lucrurile pe care le iubea, de care se înconjură și în mijlocul cărora se desfășura viața lui sufletească.*”, p. 116), Kröger trăiește, la tinerete, Iubirea ca pe o soluție a cunoașterii și, totodată, a salvării din ecourile solitarelor palate ale rațiunii: „*Pe vremea aceea inima lui trăia. Erau în ea dor și invidie melancolică și puțin dispreț, dar și o imensă și neprihănită fericire.*” (pp. 124, 130). Și nu atât experiența amară legată de Ingeborg Holm îi descoperă creatorului faptul că – pentru el – Iubirea este o soluție

blocată (și că, de fapt, destinul său este solitar, nu solidar), cât revelația ce se înalță de pe defuncta sau perisabila iubire pentru Inge: fiindcă el rămâne, în cele din urmă, „*mirat și dezamăgit de faptul că nu poate să fie credință pe pământ*” (p. 131). Propria-i inconsecvență în iubire îl condamnă pe cel pentru care Iubirea înseamnă „*comuniune spirituală*” – deci mod al existenței în spirit – la renunțare și însingurare, ca gesturi ale salvării autenticității. Și doar cunoașterea îi rămâne celui pentru care, fără a se regăsi în Iubire, trăiește tensiunea interioară a spiritului activ (cu toate că această ultimă variantă nu este o veritabilă soluție, ci un destin și un blestem, de care vizionarul încearcă să se salveze în Artă, fără a ști că tocmai aici ele vor fi împlinite).

Blestemul cunoașterii

Oferindu-se „*puterii spiritului și cuvântului*” (p. 133), Kröger va trăi revelația naturii ignobile a lumii; dar, „*odată cu chipul și cu trufia cunoașterii, fu năpădit și de singurătate*” (p. 133). Or, în acest concis și pătrunzător comentariu este dat chiar destinul creatorului. Care, pătrunzând „*în adâncul lucrurilor, până acolo unde ele încep să devină triste și complicate*” (p. 126), se propune tot mai mult ca avatar hamletian paralizat în introspecție și analiză (din autenticitate și scrupul, duse până la absolutism moral, mai mult decât din lipsă de curaj sau din estetism gratuit). Iar faptul însuși că lucrurile devin – ne devin, ne apar – *triste și complicate* în intimitatea lor nu este decât o altă manieră de a exprima, mai puțin pretențioasă și mai poetică, blestemul excepționalității, dublat de un al altul, al gândirii și înțelegerii: într-un moment de surmenaj spiritual, Kröger vede salvarea în „*a trăi izbăvit de blestemul cunoașterii și de chinurile creației, a iubi și a lăuda în fericită banalitate*” (p. 176). Tocmai sintagmele acestea, care se ridică în stil și expresie din oceanul agitat al inconștientului, exprimă și explică personalitatea și destinul lui Kröger (care pot fi, pentru Thomas Mann, personalitatea și destinul oricărui creator). *Blestemul cunoașterii* și *chinurile creației* sunt tot ce poate fi mai semnificativ în această laudă a simplității, fiindcă în ele se cuprinde nu doar o concepție estetică, o viziune existențială sau o perspectivă existențialistă, ci o definiție a artei și a artistului, respectiv o teologie a creației și a creatorului, proprii personajului lui Thomas Mann, dar, poate mai mult decât atât, proprii autorului însuși.

Soluția artei

Este oare lipsit de semnificație faptul că Tonio Kröger este un apologet al cerebralismului estetic? Creator cu *inima moartă* (privind, deci,

lumea cu afectivitatea imolată în gândire), el refuză, în mod previzibil, neverosimilele irupții iraționale ale pasionalității. De aceea el are convingerea că „numai iritațiile și extazele reci ale sistemului nostru nervos, detractat și artistic, au un caracter estetic.” (p. 139); pasiunea sau sentimentul nu reprezintă un conținut al artei, iar stilul, forma și expresia trebuie să fie într-un raport impersonal cu umanul, fiindcă „ceea ce spui nu trebuie niciodată să fie esențialul, ci numai materialul indiferent, cu ajutorul căruia compui, aproape jucându-te și cu o superioritate vădită, imaginea estetică.” (p. 138). Important în înțelegerea profilului temperamental și a axiologiei lui Kröger, *estetismul* lui (lipsit de rafinament inutil sau de dandysm) are o profundă motivație spirituală (și nu poate fi înțeles, de altfel, decât în raportul lui evident cu dinamica ezoterică a sufletului). Pe Hans „îl iubea în primul rând fiindcă era frumos...” (p. 118), iar în această atracție (edulcorată de senzualitate și impersonalizată de geometria categoriei estetice) regăsim un ideal socratic al iubirii absolute (care este *filo-sofia*), pe care, însă, Kröger nu-l va putea împlini decât în Artă – iar acolo, doar cu prețul propriei libertăți. Fiindcă tocmai în Artă el va trăi până la capăt blestemul cunoașterii și chinurile creației, de care va încerca să se salveze, în cele din urmă, prin întoarcerea în trecut: aici se vor produce reîntâlnirea cu familia și reîntâlnirea cu sine (ambele, prin reiterarea a două simboluri majore ale propriului destin: biblioteca și dansul, ca *topoi* ai culturii și erosului).

Valoare socială și valoare morală

Nu poate fi indiferent faptul că personajul lui Mann acceptă statutul social formulat („monoton”, concis și elocvent) de Lizaveta Ivanova: „un burghez pornit pe căi greșite” (p. 149); dar nimic social nu rămâne în adevărul acestei sintagme, ulterior comentată de Kröger însuși: „unii oameni trebuie fatal să pășească pe căi greșite, deoarece nu există cale dreaptă pentru ei.” (p. 176). Altfel spus, starea de elecție exclude traseele social și politic corecte, lăsând o singură, damnată cale de parcurs: a cunoașterii și a creației. Iar în această perspectivă destinală asupra opțiunilor și a soluțiilor proprii, sintagma inițială este rostită din nou, cu o rezonanță similară, dar sensibil modificată în conținut: burghezul pornit pe căi greșite este, în fapt, „un burghez care s-a rătăcit în artă” (p. 181). În fond, spune Kröger, „tocmai această conștiință burgheză e pricina pentru care ochii mei nu văd în ceea ce e artă, neobișnuit și genial decât ceva profund echivoc, profund nesigur și profund dubios, lucru care mă face să am acea dragăstoasă slăbiciune pentru tot ce e simplu și sincer, normal, plăcut, pentru tot ce e cumsecade

și lipsit de genialitate.” (p. 181). Dar el însuși nu aparține acestei lumi elogiate, ci, dimpotrivă, uneia în care arta, excepționalul și caracterul genial sunt elemente constitutive ale unui destin, când nu chiar atribute aplaudate de publicul conferințelor lui brilante. Putem, însă, integra această estetică anti-estetizantă în valorile autenticității spirituale a lui Kröger, care condamnă artificialitatea culturii în favoarea adevărului Naturii (și, deci, al Spiritului): „Imperiul artei crește, spune el, pe când cel al sănătății și al nevinovăției devine din ce în ce mai mic pe acest pământ.” (p. 147). Iar această subtilă întâlnire a esteticii cu etica se împlinește într-o interogație retorică deloc lipsită de semnificație, pe care creatorul însingurat, damnat și revoltat o formulează ca pe încă una dintre exigențele impuse de marele dar și chin al lucidității: „A pricepe totul să însemne oare a ierta totul?” (p. 144).

Descoperirea Sinelui ca Renaștere

O personalitate complicată i-a oferit Thomas Mann personajului său, în înțelegerea căruia ne ajută, dar ne și induce în eroare sugestiile unui determinism social, care frapează atunci când utilizează retorica arianismului german – „oamenii blonzi, cu ochi albaștri, (...) luminoși și plini de viață” (p. 182) –, retorică pe care nu o comentez aici sau pe care prefer să o interpretez într-un sens diferit sensurilor politic, istoric sau sociologic (reclamate instinctiv în astfel de cazuri). Sensul diferit de interpretare pe care îl propun are, de altfel, meritul de a explica toate blocajele semnalate până acum în destinul personajului nostru, ca și semnele de întrebare cărora nu le-am oferit încă un răspuns. Într-adevăr, avem motive să credem că dragostea lui Kröger pentru această tipologie umană ariană este, de fapt, expresia unei critice nevoi de sine însuși, a unei acute absențe a Sinelui, a unul gol lăsat de ascunderea *dublului*, pe care nu și-l descoperă – și în căutarea căruia pleacă (prin iubire, prin artă și prin întoarcerea în trecut). Hans Hansen era blond, cu ochii albaștri, plin de vitalitate și luminos: dar Kröger îl iubea „fiindcă i se părea că e, în toate privințele, o fire exact opusă lui” (p. 118). Când recunoașterea și redescoperirea eșuează, Kröger, cel care se simțea „străin printre ceilalți băieți” (p. 117), se caută în frumoasa nordică Ingeborg. Iar faptul că valorile morale și culturale (ale unui individ care ajunge la severe scrupule morale) cedează în această experiență erotică (ce ar putea fi împlinită prin acceptarea iubirii candidiei Magdalena Vermehren) demonstrează dificultatea (asumată a) inițierii în care a plecat efebul. El este vulnerabil mai mult decât toți, fiindcă este profund mai mult decât toți sau fiindcă erotismul abisal, această chemare a

auto-descoperirii (manifestată ca fior erotic), este mai pronunțată decât pentru toți ceilalți (căci „[c] el care iubește mai mult – aici fiind vorba chiar de el – este mai slab și trebuie să sufere.”, pp. 115-116, și „de aș grăi în limbile oamenilor și ale îngerilor – cum începe fraza paulină citată de Kröger –, dar dragoste nu am, nimic nu sunt”). În fond, el o refuză pe Magdalena fiindcă în ea își regăsește eul (moral, cast, iubitor, inapt de mondenități) atât de bine cunoscut, prezent, manifest și, deci, conștientizat; iar faptul că Magdalena este doar corelativul feminin al propriei persoane (conștiente, accesibile) este probat de statutul ei, exterior triumfului Tonio – Hans – Inge, în acord cu „axioma Mariei”, importată de Jung din alchimie în psihanaliză: „din trei apare unul [ca] al patrula”. În Ingeborg, însă (iar rezonanța plină de voluptate a numelui ei este elocventă), el își caută naturalitatea, stihialitatea și voluptatea propriei ființe interioare (pe care le reclamă și „extazele reci ale sistemului nostru nervos” – conținuturi unice ale artei în estetica lui Kröger, dar, de fapt, urme „în negativ” ale unor pulsioni abisale ale inconștientului). Or, depășindu-și ego-ul, Kröger privește în oglindă – care este *celălalt*: în ipostază masculină: Hans, în ipostază feminină: Inge. Descoperindu-i, în final, pe amândoi – ca soț și soție –, el descoperă *animus* și *anima* împreună, ca *nuntă* arhetipală a *umbrei* cu *spiritul*, totalitatea lor conștientizată presupunând individuația, final al auto-descoperirii sau al inițierii în Sine.

De la familia protectoare și prietenii sau iubirile sensibile, Kröger va ajunge la reclusiunea spirituală și indiferența fizică (manifestată în concupiscentă: surrogat sau drum rătăcitor spre propria interioritate). Astfel că pentru omul cu *inima moartă*, creator auto-mortificat în ordinea materiei, cu scopul unei vieți fertile în ordinea spiritului („pentru a fi cu adevărat creator trebuie să fi murit mai întâi.”, p. 135: scenariu tipic resurecțional), regăsirea de sine va presupune revenirea în trecut și confruntarea cu locurile decisive ale destinului. Casa regăsită ca bibliotecă și ritualicul cadril dansat după două decenii, de către Ingeborg și Hans, constituie rezolvarea unei situații arhetipale: fiindcă, pe de o parte, cenzurile moralei și culturii sunt depășite (prin discreta eliberare din casa-bibliotecă), iar, pe de altă parte, perechea *anima* – *animus* cade, în final, la picioarele neofitului (acum inițiat), ca semn evident al transformării unei situații obsesive și inhibante într-o situație soluționată și securizantă. Tonio Kröger este „regele care plânge fiindcă se simte atât de singur” (p. 176): dar în finalul istoriei, regele (care este metaforă a spiritului în alchimie și în psihanaliza jungiană) își mărturisește dragostea pentru „oamenii blonzi, cu ochi albaștri, (...) luminoși

și plini de viață” (p. 182) – adică pentru identitatea paternă nordică (în contrast cu identitatea maternă meridională) –, mărturisind, de fapt, un sentiment de maximă reconciliere interioară și o regăsire a Sinelui și a conștiinței, ca maturizare interioară cu semnificații rinascimentale.

Forma sferică a individuației

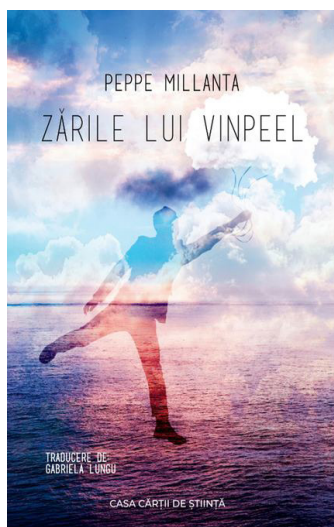
Mann a considerat această nuvelă un *Werther* al său. Ecuația care permite analogia este aceea, deja formulată, a triadei în care are loc orice individuație. Spre deosebire de eroul lui Goethe, care cedează sub inflexiunile catastrofice ale afectivității, Kröger integrează întâlnirea cu fantasma realizată, adică asimilează sinteza (androgenică) Hans – Inge într-o dinamică interioară, împlinită la capătul itineranței spre Nord. Ca și eminescianul Toma Nour printre ghețurile polare, Kröger își definește inima încă neîmplinită ca „încremenire; pustiu; gheață; și spirit! Și artă!” (p. 179). Iubirea pentru rasa nordică, redescoperită după o paranteză biografică securizantă, îi redeschide teritoriile afectului, eliberându-l de surrogatul (adică de *idolul*), cu funcții securizante, al artei. Artificiul, ca etapă cathartică a creativității, este, acum, suprimat, deci tânărul artist Kröger se sinucide simbolic (valoare simbolică a suicidului necunoscută lui Werther, căruia nu i se revelase încă, la finele Clasicismului, *religia artei*), pentru a se elibera: nu însă, asemeni personajului goethean, de incandescentul afect, ci, dimpotrivă, de artificiiul cerebral. Autenticul artist se naște abia acum, ieșit din crisalida gândirii, când sinteza dintre Nord și Sud a fost recuperată, așadar când sentimentul și raționamentul se conjugă, pentru a crea *ful filosofic* care este *intuiția*. Scrisoarea cu care se încheie nuvela, trimisă din Nord spre simbolică Arcadie sudică – și de către un germano-mediteraneeu spre rusoaica Lizaveta Ivanovna – simbolizează această sinteză, în care regele singur își descoperă identitățile interioare, distincte, dar nu disjuncte. Tonio Kröger este deci produsul și imaginea unui efort dificil, visat de Mann, al concilierii dintre modernitate și romantism (considerate tipologic, iar nu istoric), adică dintre „cosmologic” și „estetic”, dintre polul austral și polul boreal ale sferei interiorității. Sinteza lor poate oferi definiția oricărei posibile experiențe de cunoaștere (indiferent dacă numele ei este *iubirea*, *arta*, *religia* sau *viața*).

* *Tonio Kröger*, de Thomas Mann, în *Nuvela*, trad.

A. Voinescu, Lazăr Iliescu & Al. Philippide, pref. Al. Dima, Ed. de Stat pt. Literatură și Artă, București, 1974

Rodica GRIGORE

Peppe Millanta. A visa și a spera



„- Cum te hotărăști să ajungi la Dinterbild?
- Nu hotărăști să ajungi. Aluneci înăuntru. Fără să-ți dai seama.
- Și când se întâmplă?
- Când vrei să uiți în loc să suferi.”
(Peppe Millanta, *Zărilor lui Vinpeel*)

Pentru acei cititori obișnuiți doar cu cărțile abordând cu exagerată seriozitate marile probleme ale epocii noastre (ori ale altor epoci) sau pentru cei care preferă fie scriitura academic-experimentală, fie proza elaborată pe baza unor modele mai mult sau mai puțin previzibile, urmând rețetele sigure ale succesului (la critică și la public), romanul lui Peppe Millanta, *Zărilor lui Vinpeel* va reprezenta, aproape sigur, o provocare și chiar o dezamăgire. Pentru toți ceilalți, însă, cartea aceasta, publicată de un scriitor muzician italian, cunoscut în spațiul cultural al Peninsulei și ale cărui creații au fost încununat cu prestigioase premii literare, va fi nu doar o lectură plăcută, ci o reală bucurie. Căci *Zărilor lui Vinpeel* (*Vinpeel degli orizzonti* – 2018) este o carte poetică și delicată, ce se adresează direct tuturor celor care încă mai pot privi lumea cu ochi de copil, tuturor celor care mai pot trăi plăcerea simplă a clipelor senine petrecute pe un țărm de mare, tuturor celor care încă mai pot, mai știu și mai vor să viseze. Romanul a fost recent publicat și în România, la Cluj-Napoca, la Editura Casa Cărții de Știință – Colecția Literatura Europeană Contemporană,

într-o prezentare grafică deosebită, beneficiind și de minunata traducere a Gabrielei Lungu, care merită o mențiune specială și o reverență!

Totul începe la Dinterbild, o localitate situată pe țărmul mării, unde trăiesc doar oameni mari, care sunt convinși că lumea se termină dincolo de granițele așezării lor, și că nimeni nu poate ajunge dincolo de pădurile sau de marea care mărginesc satul. Numai că aici intervine Vinpeel, singurul copil din Dinterbild, și cel care nu acceptă explicațiile și ideile celor din jurul său. Și care, desigur, presimte că lumea e mai mare și că viața poate însemna mai mult decât rutina cotidiană. Așa că își petrece zilele împreună cu Doan, bunul său prieten imaginar, plimbându-se pe plajă, scrutând orizontul și încercând să surprindă momentul precis și locul exact unde apune soarele. Alteori, Vinpeel caută cele mai frumoase scoici, însoțit de tatăl său, Ned Bundy. Numai că tatăl e mereu tăcut și închis în sine, mai mult decât precaut, iar copilul, chiar dacă nutrește o reală și profundă afecțiune față de acesta, reușește abia cu mare dificultate să comunice cu el. Căci preocuparea cea mai importantă a lui Ned este să scrie lungi și misterioase scrisori, pe care, apoi, le încredințează mării. Sensibil și însingurat în această lume de oameni mari, fiindu-i dor de tatăl său chiar dacă acesta este fizic lângă el, dar are mereu gândurile atât de departe, Vinpeel caută o soluție pentru a reuși să se apropie de Ned. Așa că încearcă să comunice prin intermediul scoicilor, fiind convins că ele pot înregistra tot ceea ce este rostit în căușul lor, dar și că, la un moment dat, tatăl lui va avea timpul și dispoziția de a asculta tot ceea ce a spus el. Numai că, pe neașteptate, într-o zi ce părea a fi ca oricare alta, pe când privește în zare împreună cu Doan, Vinpeel vede niște lumini neobișnuite dincolo de mare și are confirmarea că ceea ce bănuia el de mult e chiar adevărat – și anume, că lumea nu se termină la marginea Dinterbildului. Iar de aici mai e doar un pas până la îndrăznețul plan pe care îl pune la cale: să înfrunte valurile mării și toate eventualele pericole și să ajungă dincolo de frontierele micului univers cunoscut până atunci.

Peppe Millanta este un povestitor înnăscut, demonstrând, prin fiecare pagină a acestei fermecătoare și atât de delicate cărți, că știe cum să privească lumea cu ochi de copil. Dar are și capacitatea artistică de a elabora un text care realmente prinde cititorul în mrejele sale, asemenea unui basm, al cărui sfârșit fericit, însă, rămâne sub semnul întrebării până la final. Cititorul, vrăjit de magia acestor întâmplări, relatate cu o căldură și o înțelegere extraordinare, înțelege că, de fapt, a fost

el însuși la Dinterbild – căci la Dinterbild am fost, cel puțin o dată, fiecare dintre noi... Chiar dacă, uneori, parcă ne vine greu să ne amintim. *Zărilor lui Vinpeel* e o carte care te vindecă de tristețile și de spaimele prezentului, te ajută să-ți aduci aminte cât de bine e să poți visa, câtă pace aduce uneori melancolia, ce frumos e să reușești să privești lumea și toate lucrurile din jur cu înțelegere, să fii bun, fără a fi superficial ori banal.

Lumea în care se mișcă ineditul protagonist al textului e un univers închis și fatalmente limitat, din care nimeni nu a reușit să plece vreodată și unde totul pare hotărât încă dinainte de a se întâmpla: „Vinpeel respiră adânc și, cu ochii închiși, o porni în goană spre Dinterbild, pe cărările acoperite de praf și de pași uitați deja, coborând dincolo de gardurile vii, dincolo de copaci, dincolo de mirosul acela de singurătate și indolență, și tot mai jos, alergând mereu, cu răsuflarea tăiată, până la poalele dealului, de unde se putea zări deja forma alungită a satului cu cele optzeci de suflete uitate, și-apoi pe stradă, strada aceea despre care nimeni n-ar fi putut spune unde duce, nici de unde vine, și unde, ascuns printre frunze, pe un panou decolorat, era scris Bine ați venit la Dinterbild.” Dar nu numai că nimeni nu știe unde duce singurul drum care pare a trece dincolo de graniță, mai mult decât atât, niciodată nu se explică cum au ajuns acești oameni aici, la Dinterbild. Și va fi nevoie de toate visele frumoase și de toată puterea lui Vinpeel pentru ca plecarea să pară / să fie posibilă. Căci băiatul, pe lângă ceasurile petrecute alături de Doan pe țărmul mării, în căutare de scoici minunate sau pe urmele norilor care niciodată nu sunt la fel, lucrează la Locanba Biton, sau poartă lungi discuții cu nebunul satului, Krisheb, pentru a afla ce este dincolo de granițele micii lor lumi cunoscute. Dar, până să plece cineva de aici, sosește Mune, fetița blondă cu ochi albaștri care pare a-și fi pierdut complet memoria și care refuză să vorbească, dar care este imediat implicată de Vinpeel în marele plan de evadare. Altfel, oamenii din Dinterbild vor fi sortiți să rămână pentru totdeauna aici, lipsiți de scânteia curiozității și de puterea de a face ceva pentru a-și schimba destinul. Mai ales tatăl lui Vinpeel, care pare a fi printre cei mai descurajați locuitori ai micii așezări, și cu siguranță cel mai lipsit de speranță. Acesta e contextul în care copilul, hotărât să-și salveze familia, va începe să-i învețe din nou pe oameni că trecutul nu poate fi uitat cu desăvârșire, ci trebuie păstrat aproape, din el trebuie trase învățămintele necesare, chiar și atunci când întâmplările ori amintirile pe care le poartă sunt dureroase. Poate că mai ales atunci. Vinpeel vrea

nici mai mult, nici mai puțin decât să salveze lumea din care provine, cu puterea sa de a crede în bine, cu lumina visurilor sale, cu întreaga căldură a anilor săi și cu toată inocența pe care ne-o putem imagina.

Comparat uneori cu Alessandro Baricco, din punctul de vedere al stilului și al atmosferei create doar din câteva tușe ori prin intermediul câtorva imagini neașteptate, Peppe Millanta are și marea – și rara! – capacitate de a descrie fără să plictisească, de a contura acțiunea prin intermediul câtorva personaje de neuitat în straniețate lor, de a spune o poveste situată într-un spațiu simbolic și, cumva, suspendată deasupra timpului, pentru a reaminti cititorului unele adevăruri cu privire la existența umană, dar și la societatea în care trăim, în care, prea adesea, comunicarea e redusă la dialogurile monosilabice ori, uneori, la interminabile monologuri. Căci, privind norii care niciodată nu sunt la fel, sau adunând scoici, Vinpeel (și Doan) încearcă să dea sens vieții, să redescopere momentele de fericire pierdute, să spună povești – salvându-și, astfel, lumea. Și pe ei înșiși. Dar vor reuși oare să plece de acolo? Vor reuși să salveze și lumea oamenilor mari, atât de adânciți în propria lor singurătate? Finalul romanului, remarcabil construit, dezleagă toate enigmele și rezolvă întregul *puzzle* pe care scriitorul italian l-a construit cu atâta grijă și cu atâta atenție acordată chiar și detaliilor aparent neînsemnate. Într-adevăr, nu mai contează câți nori trebuie să privești (ori să uiți) înainte de a-l găsi pe cel care te poate duce Dincolo, ori măcar te poate ajuta să întrezezi, fie și numai pentru o clipă, imaginea unui Dincolo. Nici în fața câtor scoici trebuie să-ți spui povestea pentru ca ea să ajungă, în cele din urmă, acolo unde trebuie. Important este, așa cum ne învață minunatul Vinpeel, să ai puterea de a crede în propria ta poveste, de a nu-i uita nici părțile dureroase, de a avea întotdeauna curajul să iei de la capăt totul, de a-ți păstra speranța în bine, adevăr și frumos. Căci doar această speranță ne va ajuta să depășim orice granițe (ori limite). Și să fim (ori să devenim) cu adevărat noi înșine.

*Peppe Millanta, *Zărilor lui Vinpeel*. Traducere de Gabriela Lungu, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2021

Hans-Georg GADAMER

[Despre *Atemkristall* de Paul Celan]

Fragment din Hans-Georg Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu?* Commentaire de *Cristaux de souffle* de Paul Celan, Actes du Sud, 1987, pp. 104-115. Titlul original: *Wer bin Ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans „Atemkristall“*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973. Traducerea versurilor și a textului interpretativ de **Dorin Ștefănescu**

„ÎNĂLȚARE A CUVINTELOR, vulcanică,
acoperită de mugetul mării.

Deasupra
mulțime de norod
a celor contra-făcute:
se desfată – ilustrare și imitare
se abat zadarnic în voia vremii.

Până ce tu scoți din tine
luna cuvintelor de unde
se naște minunea refluxului
iar craterul în forma
inimii,
despuat, e martor al începutului
și-al nașterilor regale.”

Doă poeme alcătuiesc sfârșitul acestei serii poetice: *Înălțare a cuvintelor* și *Limpezită*. Între ele e inserată o strofă de patru versuri, între paranteze; metrul lor, convențional, și stilul, rimat în mod convențional și el, fac ca aceste patru versuri să se detașeze de ansamblu: fără îndoială ceea ce le asigură caracterul specific este tocmai acest mijloc stilistic.

Precum multe poeme din această serie, acest poem este și el dominat de o opoziție simplă. Vorbește despre evenimentul cuvântului ca despre o explozie vulcanică ce îl îndepărtează de convenționalismul cuvântului cotidian. Începutul ne descrie de îndată totalitatea peisajului: înălțarea cuvintelor este o stâncă de origine vulcanică, fășnită din străfunduri. Răcită, ea se întinde ca un masiv maritim acoperit de mugetul apei mării. Așa se arată limbajul: ca o configurație pietrificată a exploziilor dintr-o viață anterioară și drept creația de atunci, acoperită de o mare ce devorează și nivelează totul în torențele ei monotone. Căci adevăratul masiv al limbajului nu mai domină în vreun fel spuma apelor. Ceea ce devine vizibil din limbaj numește mai degrabă cele „contra-făcute”, mulțimea de norod, adică de făpturi fără nume, origine și patrie. Norodul „se desfată”, ceea ce înseamnă că se împodobește cu ceva de care e mândru, ceva ce nu-i aparține cu adevărat, dar ales și arborat la fel de arbitrar ca și steagul velierelor de duminică. Cele „contra-făcute” se abat pe suprafața limbajului „în voia vremii”, fără

direcție ori scop, totuși împinse într-atât de „vremea” lor încât nicio durată nu se află în ele. Sunt ilustrarea și imitarea adevăratului cuvânt, răsunând pur și simplu ca imitația ori ecoul adevăratelor creații, agitație zadarnică și neîntreruptă care continuă fără încetare până ce...Totul vizează acest „până ce”. Noua erupție, atunci când vine, descoperă această agitație superficială în toată vanitatea și iluzia reflexelor sale. E o metaforă grandioasă, o metaforă cosmică, ce descrie evenimentul prin care apare adevăratul cuvânt. „Tu”, acest Tu fără nume cunoscut și recunoscut doar de cel pentru care este un Tu, Tu scoți din tine luna cuvintelor.

Trebuie să ascultăm aici cu mare atenție. Am dori bineînțeles mai întâi să legăm în mod direct imaginea lunii proiectată în afara pământului (este o ipoteză asupra genezei lunii, răspândită încă până recent) de „înălțarea cuvintelor” care, sub fluxul acestora, reprezintă temeiul ascuns al limbajului. Totuși, printr-o hiperbolă îndrăznească, această lună a cuvintelor pare mai mult lună decât cuvânt. Cuvântul rotund și luminos, cuvântul care se luminează mereu, nou și rotund, cuvântul acela care, de exemplu, e al noului poet nu ar putea fi „luna” ieșită din tine. Expresia „luna cuvintelor” (și nu „o lună de cuvinte”) nu poate fi interpretată decât în sensul următor: ea semnifică faptul că stăpânul urgiilor vremii și ale pământului continuă să se slujească mereu de același mijloc pentru a descoperi originile unui adevărat și nou eveniment de limbaj. Căci e vorba acum de noul efect de greutate degajat de această lună care face ca masivul ascuns al limbajului să iasă din ape și ca adevărata sa origine să devină vizibilă. Întregul morman al limbajului convențional dispare și se scurge precum o apă sălcie. Se naște „minunea refluxului”: acolo unde elementul instabil împiedica mersul, iese la iveală pământul uscat, în măsură să ofere sprijin și suport ferm. Și se spune că ceea ce e aici zvântat arată pe față craterul inimii, martor al începutului. Înseamnă că ceea ce se face vizibil în noutatea sa sfârșește prin a face să se recunoască puterea de zăgăzuire și de explozie din care cuvântul poetic și-a tras dintotdeauna puterea și dăinuirea. Dacă se spune mai departe că se mărturisesc „nașteri regale”, adică nașterea fondatorilor de dinastii, atunci când vorbim suntem într-adevăr supuși unei întregi dinastii a limbajului, iar această dinastie ne călăuzește în toate marile creații ale poeziei zămisle în el.

Îl urmez oare pe poet cu prea mare fidelitate (sau nu îndeajuns)? Această lună a cuvintelor pe care „tu” se pare că o scoți din când în când din adâncurile ascunse ale vorbirii, această lună a cuvintelor care pune capăt agitației zadarnice și iluzorii a vorbelor și a poemelor, este la urma urmelor și ea, totuși, un cuvânt și deci în aceeași măsură o stâncă rotundă și adevărată ce reflectă lumina. Efectul de greutate pe care îl exercită această lună producând fluxuri și refluxuri este doar efectul cuvântului. Căci numai cuvântul arată și poate arăta (dezgoli) ceea ce e o adevărată stâncă de cuvinte: astfel încât el nu numai că face văzute toate „începuturile” care călăuzesc, drept creații și poezii, vorbirea noastră, și care au pierit toate în abaterile și în vorbele stălcite, dar se face văzut el însuși. Dacă înțelegem lucrurile astfel, atunci luna cuvintelor

este chintesența cuvântului deplin „lună”, în care sunt adunate pentru ele însele toate noile erupții vulcanice. Ca atare, luna este cuvântul însuși. În acest mod nu încercăm doar experiența noii creații a limbajului pe care îl izbutește poetul, ci redescoperim, sub impresia pe care ne-o procură, toate figurile regale ale limbajului. Ele sunt tocmai „nașterile regale”, ceva ce a apărut demult, care a întemeiat o regalitate și care, în măsura în care e recunoscută în validitatea domniei sale, își recâștigă eficacitatea datorită noului poem. Fiecare poem adevărat ajunge în adâncurile ascunse ale temeiurilor limbajului și la configurațiile sale creatoare. Le recunoaște regalitatea și reinstaurează domnia sub propria sa dinastie.

E vorba oricum de o metaforă care descrie minunat adevăratul cuvânt poetic în felul unui eveniment cosmic, și nu-l descrie doar drept ceea ce nu distruge nimic adevărat făcând să se arate Adevărul; îl descrie înainte de toate drept un cuvânt despre care nimeni nu poate spune, nici măcar poetul: cuvântul acesta e al meu. Poetul nu arborează niciun steag.

„(TE CUNOSC, ești cea adânc aplecată
iar eu, străpuns, te urmez supus.

Unde arde cuvântul care ne-ar oglini-mpreună?

Tu – cu-adevărat, adevărată întrutotul. Iar eu –
întreagă smintire.)”

Eul care vorbește aici și care, la sfârșit, mărturisește despre sine că este „întreagă smintire”, nu se transformă în aceste versuri în acel Eu omniprezent care face de obicei ca poetul și cititorul să se contopească unul într-altul într-un poem liric. Paranteza fixează acest Eu în particularitatea celui care spune Eu; excluzându-l din generalitatea specifică Eului liric în alte situații, ea pune totodată între paranteze acel Tu pe care îl interpelează, astfel încât ansamblul prezintă oarecum caracterul unei dedicații discrete sau al semnăturii unui tablou, iar versurile, datorită motivelor, se însoțesc cu cele din *Pieta* (Adânc aplecată / Străpuns).

Dar ceea ce enunță aceste patru versuri păstrează o legătură strânsă cu seria de poeme în care ele sunt inserate cu, totuși, o mișcare de recul. Poetul care spune aici „Eu” despre el însuși (și nu despre noi toți) este, într-un fel, îngrozit de pretenția de a trebui să fie realitatea pe drept cuvânt și să o dezvăluie celor pentru care aceasta e într-altfel reală decât este el însuși. „Unde arde cuvântul care ne-ar oglindi-mpreună?” Această frază răsună precum renunțarea, de care poetul e conștient, de a nu putea atinge, nici chiar cu cel mai adevărat cuvânt, ceea ce e „cu-adevărat, adevărată întrutotul”.

Gestul acesta de mărturie și de renunțare dă în zadar impresia că e inserat aici; el creează de fapt legătura specifică dintre cele două poeme care alcătuiesc finalul ciclului *Cristaux de souffle*. Sunt două poeme despre limbaj, și în special despre adevăratul limbaj, despre limbajul adevăratului poet.

„LIMPEZITĂ, în
vântul luminos al spunerii tale
smălțuita vorbire a trăirii
altora – al Meu –
poem în sute
de limbi, al Nimănui.

Șters
de rafale,
liber,
drumul străbate prin zăpada
cu forme omenești,
zăpadă a penitenților, către
mesele și odăile primitive
ale ghețarilor.

Adânc în
fisurile timpului,
lângă
raze de gheață,
așteaptă, un cristal de răsuflet,
a ta neștearsă
mărturie.”

Poemul e clar împărțit în trei strofe, dar ele au un număr inegal de versuri. Este ca un al doilea act al dramei care a fost evocată în *Înălțarea cuvintelor*. Acest poem începe după evenimentul care a distrus aparența iluzorie a limbajului și doar astfel putem determina ceea ce e vizat prin „vântul luminos al spunerii tale”. Este un vânt care survine din îndepărtate regiuni cosmice, a cărui forță elementară e atât de evidentă și de viguroasă încât limpezește vorbirea desfășurată cu privire la trăirea altora, ca și cum ar fi vorba de o ștergere a ceva tulbure. Și astfel de ape tulburi sunt toate pseudo-poemele numite aici „smălțuita vorbire”. Vorbire smălțuită întrucât limbajul acestor pseudo-creații este unul oarecare, motivat de simpla nevoie de a se împodobi, nevoia de *ornatus*, și de aceea nu are nici culoare și nici limbă care să-i fie proprii: sunt pseudo-creații ale limbajului ce vorbesc în sute de limbi tocmai pentru că sunt atât de arbitrar încât nu mărturisesc de fapt nimic, ci depun niște așa-zise false mărturii. Acesta este „al Meu-poem” care depune un jurământ fals și e „al Nimănui”, adică nul și neavenit chiar dacă pare să fie o compoziție.

Cuvântul aceluși „vânt luminos al spunerii tale” continuă să vorbească în metafora cosmică fundamentală în care se mișcă poemul *Înălțarea cuvintelor*. Spunerea „ta” este spunerea unui Tu care scoate luna cuvintelor din sine, nefiind ca atare limbajul poetului, al cutărui poet, ci apariția limbajului însuși, a limbajului adevărat, luminos și rotund. El limpezește orice falsă mărturie, făcând-o să dispară fără urmă. „Vântul luminos” poate astfel evoca dimensiunea cosmică a acestei erupții, dar cu siguranță și înainte de toate puritatea și luminozitatea radiantă, adevăratul caracter spiritual al limbajului care nu simulează vorbe imitate ale altora pe care le preia ca atare, ci le

demască pe toate. Dar abia acum, când „vântul spunerii tale” s-a cufundat în întreaga sa puritate radiantă, începe drumul către poem, către „cristalul de răsuflăt” care nu e nimic altceva decât compoziția pură în care se transformă neantul tăcut al suflului expirat, și a cărui geometrie are o structură dintre cele mai riguroase. De acum drumul e liber. Cuvântul „liber” acoperă, de unul singur, întreaga lungime a unui vers, la fel ca și termenul „șters”. Drumul liber a devenit efectiv vizibil ca drum, după ce vântul luminos a „șters în rafale” zăpada care acoperă și nivelează totul. Drum asemenea celui al unui pelerin, care duce spre înălțimile înghețate. Pelerinul străbate „zăpada”, ceea ce e neprimitor, respingător, rece, solicitând renunțarea și rămânerea mereu în același; tocmai ceea ce pelerinul penitent își impune să învingă. Fără îndoială că trebuie să transferăm aceste percepții vizuale în sfera limbajului: căci ceea ce se cuvine străbătut este o zăpadă cu forme omeniești. Sunt oamenii a căror vorbire acoperă tot. Dar încotro duce drumul acestui parcurs? În mod evident, nu e un sanctuar care îl primește pe pelerinul răbdător, ci însăși lumea ghețurilor, cu înfățișarea sa luminoasă și clară, care îl primește precum un han. Lumea aceasta a gheții veșnice e primitoare, pentru că doar efortul și răbdarea au dus până-ntr-acolo: este și motivul în virtutea căruia nu mai domnește acolo vreun convenționalism ori interes uman arbitrar. Astfel încât calea acestei drumeții este în ultimă instanță calea purificării cuvântului, a unui cuvânt ce refuză orice actualitate urgentă și orice model de limbaj care irumpe în variate feluri, cuvânt pregătit să fie tăcut și chibzuit. Mersul acesta spre piscurile unui masiv hibernal neatins încă de nimeni duce într-un loc primitiv. Acolo unde suntem destul de departe de actualitatea artificialului omenesc, suntem aproape de țință, țință care e adevăratul cuvânt.

Ceea ce ne așteaptă acolo este acum încă bine ascuns: în adâncul fisurilor timpului. Răsună ca o fantă insondabilă ce se deschide în ghețuri, dar e o fisură a timpului, o breșă în fluviul uniform al timpului, într-un loc în care timpul nu mai curge pentru că și el, ca orice lucru, se află în veșnicia sa nemișcată, „lângă raze de gheață”: imagine de o expresivitate optică și sonoră bine definită. Gheața, alcătuită și stratificată precum un stup, are o structură inalterabilă, la adăpost de orice influențe și „tumulț al timpului” – și acolo „așteaptă” poemul, cristalul răsuflăturii. Se presupune că resimțim aici contrastul dintre pereții de gheață ce se ridică împrejur și minusculul cristal de răsuflăt, minune geometrică dintre cele mai efemere, asemănătoare gingașului fulg de zăpadă care, într-o zi de iarnă grea, dansează singuratic în văzduh. Acest mic fulg izolat este totuși o mărturie, o „neștearsă mărturie”: în contrast evident cu falsele mărturii depuse de poemele „fabricate”. El mărturisește („a Ta mărturie”) despre „Tine”, despre acel Tu intim și necunoscut, care în raport cu Eul, acel Eu al poetului și cel al cititorului, este un Tu al său, „cu-adevărat, adevărat întrutotul”.

Dylan THOMAS



Clovn în lumina lunii

Lacrimile-mi sunt tăcute petale
Troienite dintr-o roză fermecată;
Și-aleanu-mi izvorăște din spărtura
Uitatelor țării și zăpezi de-altădată.

Cred că, dacă-aș pipăi pământul,
Pulbere s-ar face;
Atâta-i de trist și de frumos,
Atâta de fragil, vis fără pace.

Să nu pleci cu supușenie în noaptea cea mare*

Să nu pleci cu supușenie în noaptea cea mare,
Rătăcit, în ziua de pe urmă să arzi în delir;
Cu-amarnică mânie să te zbați în lumina ce moare.

Chiar dacă-nțelepții știu bine că oricine moare,
Că licăririle lor sunt doar vorbe fără șir,
Să nu plece cu supușenie în noaptea cea mare.

Cei blânzi și-ncărcați de virtuți, la ultima strigare
Se plâng de izbânzile firave din al vieții fir,
Cu-amarnică mânie să se zbată în lumina ce moare.

Cei neîmblânziți, care-au jucat sub mândrul soare,
Și-au învățat, târziu, că apusul e la capăt de șir,
Să nu plece cu supușenie în noaptea cea mare.

Cei solemnii, lângă moarte, ce văd cu oarbă mirare
Cum orbirea poate naște meteori ce ard în delir,
Cu-amarnică mânie să se zbată în lumina ce moare.

Iar tu, tată, acum pe față cu cea mai înaltă paloare,
Hulește-mă și mă slăvește cu aprige lacrimi fără șir,
Și nu pleca cu supușenie în noaptea cea mare.
Cu-amarnică mânie să te zbați în lumina ce moare.

* *Do not go gentle into that good night* este o villanella scrisă de Dylan Thomas la moartea tatălui său.

Iar moartea nu va fi stăpână

Iar moartea nu va fi stăpână.
Cei goi și morți la fel vor fi
Cu cei suflați de vânt în lumină de lună;
Când oasele lor uscate vor fi-n pământ îngropate,
Le vor răsări stele la picioare și coate;
Deși mintea-și vor pierde, teferi vor fi,
Deși în apa mării se vor îneca, iarăși se vor ridica;
Deși-ndrăgostiții vor pieri, iubirea-o să rămână;
Iar moartea nu va fi stăpână.

Iar moartea nu va fi stăpână.
Sub zbaterea valurilor mării
Că vor muri schimonosiți e-o minciună;
Răsuciți pe masa torturii cu tendoanele rupte,
Sau trași pe roată, totuși nu se vor frânge;
Credința lor va fi spartă-n bucăți,
Dar relele toate ca unicornii vor trece departe;
Sfârșitu-i sfâșiere dar ei neștirbiți o să rămână;
Iar moartea nu va fi stăpână.

Iar moartea nu va fi stăpână.
Pescărușii nu vor mai plânge-n auz
Și valurile nu se vor zbate la țarm;
Când o floare pierde altă floare
Își ridică fruntea sub rafalele ploii;
Deși vor fi smintite și precum piroanele turtite,
Marile inimi vor culca la pământ margarete;
Breșă în soare până când doar umbră-o să rămână,
Iar moartea nu va fi stăpână.

Mai ales când vântul de octombrie

Mai ales când vântul de octombrie
Cu degete-nghețate îmi răvășește părul,
Încins de palide raze ca pe jăratec pășesc
Și peste lume-ntind a Cancerului umbră:
La țarm de mare sumbră, în vuiet de păsări, păcate
Se-aud în croncănit de corb prin desfrunzite ramuri,
Iar inima-mi bolborosește-nfiorată
Și stoarce în cuvinte silabe-nsângerate.

Închis în turn de fildeș, văd la orizont
Ca niște arbori siluete de femei limbute
Plimbându-se înapoi și-ncolo și tărăboiul
Copiilor din parc cu gesturi slute.
Unele-mi dau ghes din preavocalii fagi,
Altele din scoarța stejarilor, din plai
Întelenit cu rădăcini și sălbatic tufișuri, iar altele,
Ce mă-ndeamnă să cuvânt, din al apei grai.

După o vază cu-nalte ferigi limba ceasului
A orei rotire mi-arată, maladiv înțelese ce
Se-nvârte pe osie, anunță dimineața
Și viforoasa vreme, și ceața, ca un cocoș de vânt.
Să cânt, vin unele din mărturiile pajiștii:
Lucrarea ierbii, ce m-a-nvățat tot ce acum știu,
Îmi sfredelește ochiul ca un vierme.
Iar unele-mi vorbesc cu-al corbului glas sălcii.

Mai ales când vântul de octombrie
(Unele mă-ndeamnă să vorbesc în ortografia toamnei,
În limbă de păianjen și-n graiul bătrânelor coline galeze)
Pe țărână-mprăstie noduroșii napi,
Unele mă cheamă să îngaim cuvinte fără suflăt.
Iar inima acum arsă, caligrafiază-nfiorată
Chimia sângelui, avertizată de-o furie ce stă să vină.
Și-ascult vocalicele păsări, la țarm de mare-ntunecată.

Fern Hill*

Eram nevârstnic și cu pas ușor pe sub crengi de măr
În căminul săltăreț și fericite că iarba e verde,
Iar noaptea-n vâlceaua înstelată,
Timpul mă lăsa să chiuiesc crescând
Luminos în zilele de glorie ale ochilor săi,
Și faimos printre căruțe de țară eram și prinț al târgurilor cu mere
Într-un timp în care stăpân eram pe frunze și copaci,
Prin lanuri de orz și pajiști cu margarete,
Pe malul râurilor de proaspătă lumină.

Și fiindcă eram june și fără de griji, renumit prin hambare
Din fericite-ogrăzi cântând că ferma mi-e căminul,
În soarele care-i tânăr doar o singură dată,

Timpul mă lăsa să joc și să cresc
Luminos la mila darurilor sale,
Și verde și auriu am fost vânător și păstor, vițeii cântau
La cornul meu, vulpile de pe dealuri lătrau tonic și limpede,
Iar sărbătoarea alene se vestea
În prundișul sfintelor pâraie.

Alergam întreaga zi sub soare, încântare erau pajiștea cu căpițe
Cât casa și armonia din coșurile de fum, în aerul proaspăt
La joacă, minunăția pășunii-nrourate,
Și focul verde ca iarba.
Și noaptea sub stele limpezi
Când mergeam la somn bufnițele purtau mai departe grija fermei,
Toată noaptea le-auzeam, blagoslovite printre acareturi, și caprimungii
Săgetând peste stoguri și caii
Lucind în întuneric.

Și apoi dimineața, iar ferma, ca un pribeag albit
De rouă, era casa visată, cu cocoșul cățarat pe umăr; totul
Strălucea, erau Adam și mireasa lui,
Un singur cer iarăși
Și soarele rotund și proaspăt în ziua de-nceput.
Așa trebuie să fi fost când a născut lumina pură
Cu prima sa rotire, cai fermecați alergând însuflețiți
Și nechezând viguros afară din grajd
Spre pășunile raiului.

Și faimos printre vulpile și fazanii din preajma veselei case
Sub norii abia născuți și fericite cât inima-mi largă putea să încapă,
În soarele care se năștea iarăși și iar,
Nepăsător îmi alegeam drumul,
Alergam în voie printre căpițele de fân
Și de nimic nu-mi păsa, aveam înțelegerea mea cu albastrul cer, în vremea
De-odinioară cu întreaga melancolie a cântecelor de dimineață
În fața copiilor naivi și aurii
Urmându-i harul,

De nimic nu-mi păsa, în zilele albe ale mielului, timpul mă poartă
Spre rândunica îngrămădită în cuib de umbra mâinii mele,
Sub eternul răsărit de lună,
Și chiar și-n somn
Ar trebui să-l aud plutind peste câmpuri înalte
Și dimineața trezit la fermă, pe vecie fugit din lumea prihănită.
Oh, eram tânăr și fără de griji la mila darurilor sale,
Iar timpul m-a ținut viu și muritor
Și-am cântat prins în lanțuri ca marea.**

* La ferma Fernhill (În Llangain, Carmarthenshire, Țara Galilor), a mătușii sale Ann Jones, Dylan Thomas și-a petrecut vacanțele de vară în adolescență.

** Thomas a primit prenumele Dylan după Dylan Ail Don (tatăl său a fost profesor de literatură), personaj din vechea literatură galeză, care se traduce prin ”fiul mării”.

Alex CISTELECAN

Medieri sovietice ale filozofiei marxiste din comunismul românesc

Înainte de a fi adoptată în România comunistă ca paradigmă oficială de gândire, filozofia marxistă a trecut prin trei decade de instituire, reconfigurări și transformări în Uniunea Sovietică, filieră pe care a și pătruns la noi, și căreia i-a rămas extrem de fidelă, cel puțin până la începutul anilor 60¹. Motiv pentru care merită să zăbovim puțin și asupra acestor evoluții ale filozofiei marxiste sovietice până în anii '50.

Primii douăzeci de ani de existență ai filozofiei sovietice sunt, atât din punct de vedere instituțional cât și din cel al conținutului conceptual și metodologic, extrem de agitați². Dacă, în contextul Revoluției Ruse, „materialismul dialectic” proclamat de Lenin și bolșevici a funcționat ca o platformă filozofică suficient de elastică și încăpătoare pentru a acomoda și atrage ambele direcții principale ale filozofiei locale, atât gânditorii de tendință empiristă, pozitivistă, atrași de latura materialistă, cât și teoreticienii mai predispuși la speculație și idealism, atrași de versantul dialectic, această armonie se va rupe imediat după moartea lui Lenin, deschizând o serie de bătălii și reconfigurări filozofice și instituționale interne ale câmpului declarat marxist. Primii zece ani, până în 1931, sunt dominați de lupta dintre școala dialectică, condusă de Deborin, și reprezentanții „mecanicismului”; victoria celor dintâi și consacrarea lor oficială sunt însă de scurtă durată, fiind destul de rapid acuzați de către gruparea condusă de Mitin de „formalism”, „hegelianism”, plus obiecția, nelipsită din toate aceste polemici, a nerespectării principiului partinității și al unității teoriei cu practica. Dar nici consacrarea școlii lui Mitin nu va fi mai ferită de intemperii – în 1936, în contextul în care noua Constituție a Uniunii Sovietice va pune accentul pe umanism, democrație și libertatea persoanei, perspectiva sa asupra filozofiei va fi acuzată și ea de „formalism” și „scolasticism”, Mitin, la fel ca Deborin înaintea lui, asumându-și imediat criticile și dublându-le cu o autocritică pe măsură. După cum observă Wetter, toate aceste feude și lupte pentru consacrare și succesiune oficială în filozofie, cu răsturnările lor aparente de paradigme și destine, nu afectează însă prea mult conținutul conceptual și metodologic. Stabilizarea completă a „frontului filozofic” și a perspectivei oficiale asupra filozofiei marxist-leniniste are loc în 1938, odată cu publicarea, în *Cursul scurt al istoriei PCUS* a lui Stalin, a capitolului despre „Materialism dialectic și istoric”, capitol care va constitui baza manualelor și tratatelor de filozofie marxistă până după moartea lui Stalin – constituind, astfel, implicit și tiparul pe care l-au urmat primele manuale și lucrări de materialism dialectic și istoric apărute la noi după 1948.

Materialismul dialectic este definit aici³ drept „perspectiva asupra lumii a partidului marxist-leninist.

Este numit materialism dialectic pentru că abordarea sa a fenomenelor naturii, metoda sa de cercetare și cunoaștere a lor este *dialectică*, în vreme ce interpretarea sa a fenomenelor naturii, concepția sa despre aceste fenomene, teoria sa, e *materialistă*. Ca atare, materialismul dialectic pare a fi totodată o metodă, o logică a cunoașterii (conform prescripțiilor lui Engels din *Ludwig Feuerbach...*), dar și o teorie generală a existenței care, de data asta în vădit răspăr cu Engels, chiar și ținând cont de ambiguitățile tratării sale, pare a se constitui într-o filozofie primă a naturii din care științele doar derivă prin aplicarea lor la diversele domenii separate ale existenței. Coerent cu această perspectivă, secțiunea despre materialismul dialectic se scindează în două: mai întâi, o „metodă dialectică marxistă”, care cuprinde o trecere în revistă a legilor dialecticii – patru la număr: natura interconectată și determinată; natura ca stare continuă de mișcare și schimbare; schimbările cantitative care determină salturi calitative; și contradicțiile inerente în natură; și în al doilea rând, un „materialism filozofic marxist”, în care se stabilește că lumea există în mod obiectiv și poate fi cunoscută în legile ei determinante. Dacă secțiunea despre metoda dialectică se poate spune că preia dar și modifică lista celor trei legi ale dialecticii pe care Engels a lăsat-o în manuscrisul său nepublicat *Dialectica naturii*, decartând însă legea negării negației (poate cea mai dialectică dintre ele) și dublând în patru teze celelalte două rămase, axiomele „materialismului filozofic marxist” cu greu le putem identifica locul de origine în gândirea lui Marx și Engels, altfel decât într-un fel de simț comun ce susține, în fond, orice teorie care presupune că există într-adevăr o lume reală, pe care o poate cunoaște și explica, măcar într-o oarecare măsură de relevanță.

Dedesubtul acestor două paliere de metodă și filozofie ale materialismului dialectic, stă, așa cum am văzut, materialismul istoric ca o aplicație a acestor principii la lumea vieții sociale. Pornind de la întrebarea care este factorul determinant în stabilirea condițiilor materiale ale vieții sociale, textul identifică acest factor determinant în modul de producție, și mai ales în evoluția forțelor de producție, iar din acestea în special în evoluția instrumentelor de producție – ceea ce constituie deja o deviație de determinism tehnologic de la istorismul social marxist. De pe aceste poziții, textul derivă apoi trei trăsături principale: a) producția este într-o continuă schimbare și dezvoltare – ceea ce nu e deloc scontat în perspectiva inițială a lui Marx și Engels, unde este recunoscută existența unor vaste perioade de stagnare relativă a forțelor și relațiilor de producție (evul mediu, antichitatea târzie) și unde această tendință de revoluționare constantă a producției este specifică numai capitalismului; b) cel mai important factor determinant în evoluția producției este dezvoltarea instrumentelor de producție – ceea ce, cum observam, sună a determinism tehnologic destul de străin marxismului; c) și în fine, apariția unor noi forțe de producție și a relațiilor de producție corespunzătoare lor nu se produce în mod separat de vechiul sistem, după dispariția sa, ci în interiorul lui; și ea era loc în mod spontan, inconștient și independent de voința oamenilor – teză care, oarecum în

acord cu nevoile de stabilizare ale regimului sovietic, pare să încline balanța în dilema inerentă marxismului în mod tradițional (voluntarism și ruptură vs. schimbare obiectivă, spontană, graduală) înspre perspectiva mai realistă și sobră, gradualistă a celor din urmă.

Dacă principiile fondatoare ale filozofiei marxiste ies deja destul de zdruncinate din această primă încercare de instituționalizare și oficializare a lor de pe cele mai înalte culmi ale autorității politice, ultimele scrieri ale lui Stalin vor duce și mai departe acest proces. În 1950, Stalin publică textul „Cu privire la marxism în lingvistică”⁴, text amplu dezbătut și comentat în epoca sa, și care, sub aparența unor considerații inofensive despre lingvistică, aduce o modificare majoră a structurii conceptuale de bază a materialismului marxist. Nu întâmplător, ținta explicită a argumentelor lui Stalin este aici teoria lingvistică a lui Nicolai Iakovlevici Marr, care până atunci trecuse drept lingvistica oficială a Uniunii Sovietice, tocmai pentru că, recunoscând istoricitatea și determinarea socială a limbii, părea o aplicare fidelă a marxismului în lingvistică.

Limba, susține Stalin în acest text salutat imediat ca mostră de „marxism creator”, nu este un element al suprastructurii; prin urmare, ea nu este o reflecție a bazei economice, nu depinde de aceasta și implicit nu e supusă revoluțiilor; limba este, în schimb, creația și expresia spontană, organică a întregului popor, care evoluează doar lent, armonios și continuu. Această reconsiderare a statutului limbii deschidea automat două lanțuri de consecințe, nu doar în structura conceptuală a lingvisticii, ci mai ales în cea a materialismului marxist: mai întâi, ea stabilea existența unui domeniu al spiritualului care scapă determinismului socio-istoric și e dincolo de cleștele bazei și suprastructurii – ceea ce invalidează unul din principiile fundamentale, de nu chiar esența materialismului istoric; în al doilea rând, ea instituia existența unui domeniu care e totodată și natură și istorie – expresie spontană și naturală a întregii societăți – dar care scapă de incidența legilor dialecticii privind unitatea contrariilor, salturile calitative prin schimbări cantitative și, mai ales, principiului negării negației (ceea ce explică încă o dată omiterea acestuia din urmă din sistematizarea „Materialismului dialectic și istoric” din 1938). Pe scurt, contribuția la marxism pe care o aducea lucrarea din 1950 era într-adevăr una „creatoare”, în măsura în care suspenda atât principiul de bază al materialismului (prin postularea unei instanțe spirituale transistorice), cât și fundamentele dialecticii (prin postularea continuității, identității, supra-istoricității devenirii istorice). Evident, aceste modificări în structura conceptuală a marxismului nu erau doar rodul unei creativități libere și dezinteresate, ci ele reflectau necesitățile și imperativele politice ale momentului: odată condițiile de înfăptuire a socialismului bifate, sau cel puțin declarate ca atare, politica sovietică nu mai putea fi o politică a unei singure clase, ci – în măsura în care, în esență, nu mai existau clase și contradicții antagonice – expresia naturală și armonioasă a întregului popor, care evoluează, prin urmare, nu se mai realizează în salturi și rupturi revoluționare, ci în mod lin, continuu, și armonios, sub îngrijirea atotștiutoare a partidului. Într-un gest repetat de atâtea ori în filozofia

declarat marxistă a estului comunist, Stalin părea să consacre aici autoritatea marxismului restrângându-i însă aplicabilitatea doar la istoria de până la apariția regimurilor socialiste. Tot așa cum Marx ironiza burghezia pentru convingerea ei spontană că a existat odinioară istorie, dar acum nu mai e, la fel și filozofia sovietică de după Stalin părea a considera că a existat odată o istorie marxistă a luptelor de clasă și răsturnărilor dialectice, dar că aceasta a dispărut în istoria comunistă a dezvoltării line și organice a întregii societăți și a expresiei ei politice și spirituale.

Ultima lucrare importantă a lui Stalin, *Probleme economice ale dezvoltării socialismului în Uniunea Sovietică* (1952)⁵, și-a adus și ea o contribuție originală la istoria filozofiei marxiste. Printre numeroasele teme abordate aici, două sunt ideile cele mai pline de consecințe pentru ce ne interesează. Mai întâi, argumentul – pe care Stalin îl formulează tot sub aparența unei polemici cu tovarăși care au păcăuit, din nou, de un exces de marxism – că legile economice și forța lor constrângătoare nu dispar după abolirea capitalismului și instaurarea socialismului. Ceea ce automat restrânge valabilitatea sau măcar amploarea acelor prefigurări marxiste ale depășirii imperiului necesității în societatea producătorilor liber asociați, în care economia și producția materială nu se vor mai manifesta ca niște forțe autonome și legi naturale constrângând societatea la rigoarea lor – adică tocmai ceea ce, dimpotrivă, reinstituie textul lui Stalin, în care economia socialistă are propriile ei legile obiective, la fel de constrângătoare precum legile naturii. În al doilea rând, le fel de încărcată în consecințe e și tematizarea de către Stalin a celor trei condiții de trecere de la capitalism la socialism, printre care, alături de dezvoltarea producției și colectivizarea agriculturii, la fel de crucial se dovedește a fi și progresul cultural al societății, care să facă posibilă dezvoltarea deplină a personalității tuturor cetățenilor ei. Astfel, turnura tot mai demarxizantă spre estetică și filozofia culturii, psihologie și axiologie din filozofia comunistă de după Stalin, turnură foarte accentuată și în problematizările umanismului și conștiinței socialiste din anii 70-80 de la noi, pare a fi nu atât rodul destalinizării hrușciovite, dezghețului brejnevite, sau liberalizării ceașiste, cât ultima moștenire culturală și filozofică a aceluiași Stalin.

¹ Textul de față reprezintă un fragment dintr-un studiu mai amplu, actualmente în șantier, despre evoluția și sensurile materialismului dialectic și istoric în România comunistă.

² În această secțiune mă bazez în principal pe lucrarea clasică a lui Gustav A. Wetter, *Dialectical Materialism. A Historical and Systematic Survey of Philosophy in the Soviet Union*, Routledge & Keegan Paul, Londra, 1958, și pe cea (clasic de anticomunistă) a lui J.M. Bochensky, *Soviet Russian Dialectical Materialism*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, 1963.

³ I.V. Stalin, *Despre materialismul dialectic și materialismul istoric*, Editura Partidului Muncitoresc Român, București, 1951.

⁴ Tradus în *Lupta de clasă*, nr. 6/1950, pp. 3-22.

⁵ Tradusă în *Lupta de clasă* nr. 9/1952, pp. 3-64.

Dorel I. DUCA

Infinit, infiniți, infinituri



Motto:

„Dragostea și moartea sunt singurele elemente prin care omul poate atinge infinitul.” (Al. Dumas fiul)

„Două lucruri sunt infinite: Universul și prostia umană, însă nu sunt sigur în legătură cu primul.” (Albert Einstein).

„Infinitul este o contradicție și e plin de contradicții. O contradicție este însăși faptul că un infinit este alcătuit dintr-o sumedenie de mărimi finite și totuși așa este.” (F. Engels)

„Totmai pentru că infinitul este o contradicție, el este un proces infinit, care se desfășoară fără sfârșit în timp și spațiu. Nimicirea acestei contradicții ar fi sfârșitul infinitului.” (Anti-Dühring)

Introducere

Despre infinit s-a vorbit întotdeauna cu o oarecare rețineră, cu un anumit amestec între fascinație și smerenie. Unii l-au asociat ideii de divinitate, alții l-au privit ca pe un concept fără valoare practică în lumea reală, în timp ce alții susțin că este o noțiune foarte abstractă pe care numai matematicienii o înțeleg și pot opera cu ea. Neputința de a-i da o întrebuintă concretă îi silește pe mulți să-l ocolească.

În viața cotidiană infinit înseamnă ceva fără margini, fără limite. În filosofie conceptul de infinit este folosit, de obicei, atunci când se vorbește despre spațiu și timp. În teologie noțiunea de infinit este asociată cu divinitatea. Poeții folosesc infinitul atunci când vorbesc despre iubire. În matematica elementară infinitul este folosit de obicei ca „număr” (foarte mare) cu proprietăți speciale, iar matematica superioară nu poate opera fără conceptul de infinit. De aceea, matematicienii sunt singura categorie umană care se simte bine în apropierea infinitului.

În Dicționarul explicativ al limbii române, infinitul este definit astfel:

INFINIT, -Ă, (1, 3) infiniți, -te, adj., s.m., (2) infinituri, s.n. 1. Adj. Care nu are margini, limite; nesfârșit 2, nemărginit, nemăsurat; p. ext. foarte mare, considerabil. ◇ (Adverbial) Infinit mai valoros decât... 2 S.n. Categorie care exprimă natura absolută a materiei, proprietatea ei de a fi nelimitată în spațiu și în timp și ineputabilă pentru cunoaștere; ceea ce nu are sau pare că nu are limită în spațiu sau în timp; nesfârșit. ◇ Loc. adv. La infinit = în chip nelimitat, fără încetare. 3. S.m. (Mat.) Mărime variabilă care poate lua valori mai mari decât orice mărime dată. -- Din. infinitus, fr. infini.

Fizicianul, astronomul și matematicianul John D. Barrow (1952-2020), profesor de matematică la Universitatea din Cambridge, în Cartea infinitului (vezi [2]) susține că „singurul domeniu din această lume unde se poate vorbi cu sens despre infinit este matematica. Pentru celelalte domenii – artistic, speculativ sau teologic – infinitul nu este decât un prilej de exersare a unei îndemânări retorice sau un pretext de exhibare a unor acrobații conceptuale. În cazul lor, infinitul sugerează ceva și nu desemnează nimic.”

Pe de altă parte, Barrow constată că fizica – disciplina la care te aștepti să fie abordată problema infinitului – este cea care respinge infinitul cu aceeași hotărâre ca omul cotidian.

Evoluția conceptului de infinit urmează, în general, evoluția matematicii și a filosofiei; principalele momente în reformularea conceptului de infinit reprezentând, în același timp, și momente de răscruce în evoluția matematicii și a reflecției filosofice.

Distingem câteva concepte (și perioade mari) în evoluției noțiunii de infinit:

1. Conceptul de infinit din antichitate: Pitagora, Zenon, ...
2. Conceptul de infinit potențial al lui Aristotel: de la Aristotel până la Cantor.
3. Conceptul de infinit actual al lui Cantor, Riemann, Bolzano, Dedekind, ...
4. Conceptele de infinit utilizate în diverse ramuri ale științei. (vezi [10])

1. Infinitul în antichitate

Motto: „În timp ce există indicii subtile despre infinit în lucrurile pe care le facem și le vedem, există de asemenea și paradoxuri profunde ce se află foarte aproape de suprafața lucrurilor.” (John D. Barrow).

Vechii greci erau incomodați de conceptul de infinit deoarece îl asociau cu „apeiron”, o noțiune care astăzi ar însemna ceva aproape de „haos”. „Apeiron”-ul era lipsit de control, sălbatic și periculos (apeirón = element primar și cauză materială a lucrurilor, materie indeterminată și infinită [aerul, apa, focul, pământul]). Această asociere cu apeiron, precum și apariția unor paradoxuri au condus pe marii gânditori ai lumii antice să impună restricții severe privind folosirea infinitului în raționamente.

Paradoxurile sunt argumente aparent corecte care duc la concluzii ce sunt în mod evident false. Provocarea este de a se descoperi ce anume s-a greșit în aceste raționamente.

Cele mai cunoscute, interesante, șocante paradoxuri sunt cele formulate în anul 450 î.Hr. de către filosoful Zenon din Elea (cca. 490 î.Hr.-cca. 430 î.Hr.). Zenon – discipol al lui Parmenide (501 î.Hr.-470 î.Hr.) – a fost membru a școlii filosofice din Elea – întemeiată de Parmenide. Aristotel (385 î.Hr.-323 î.Hr.) îl consideră pe Zenon fondatorul dialecticii (arta de a discuta în contradictoriu în scopul ajungerii la adevăr). Paradoxurile lui Zenon (vezi [1]) - patru la număr – sunt foarte profunde, rezolvarea lor cere o meditație profundă asupra noțiunilor de infinit și mișcare. Iată două din paradoxurile lui Zenon.

Primul paradox al lui Zenon: Un atlet aleargă de la borna ce indică kilometrul 0 la borna ce indică kilometrul 1. Cu orice viteză va alerga, atletul nu va ajunge niciodată la borna ce indică kilometrul 1. De ce? Pentru că, pentru a ajunge la borna ce indică kilometrul 1, atletul:

- 1) aleargă mai întâi prima jumătate de kilometru; și fără să se oprească
 - 2) aleargă prima jumătate din distanța rămasă (la final a alergat 3/4 Km); și fără să se oprească
 - 3) aleargă prima jumătate din distanța rămasă (la final a alergat 7/8 Km), ș.a.m.d.
- La etapa n , fără să se oprească la trecerea de la etapa $n-1$ la etapa n
- n) aleargă prima jumătate din distanța rămasă (la final a alergat $(2^n-1)/2^n$ Km). Întrucât $(2^n-1)/2^n < 1$, oricare ar fi etapa n la care ne situăm, tragem concluzia că atletul nu va ajunge niciodată la borna ce indică kilometrul 1.

Așadar există infinitul cu adevărat?

Al doilea paradox al lui Zenon (Ahile și broasca țestoasă): Celebrul atlet Ahile se ia la întrecere cu un rival mai lent, transformat de legendă într-o broască țestoasă (la acea vreme broasca țestoasă era simbolul înțelepciunii). Să presupunem că Ahile are o viteză de zece ori mai mare decât cea a țestoasei. Conștient de valoarea sa, Ahile acordă țestoasei un avans de 100 m; prin urmare, distanța dintre Ahile și țestoasă este de 100 m. Se dă startul și concurenții pleacă în alergare. Ahile nu va ajunge niciodată țestoasa. De ce? Pentru că:

- 1) În timp ce Ahile parcurge distanța dintre el și țestoasă (adică 100 m), țestoasa parcurge $100/10 = 10$ m; distanța dintre concurenți este acum de 10 m.
- 2) În timp ce Ahile parcurge distanța dintre el și țestoasă (adică 10 m), țestoasa parcurge $10/10 = 1$ m; distanța dintre concurenți este acum de 1 m. ș.a.m.d. La pasul n) În timp ce Ahile parcurge distanța dintre el și țestoasă (adică $100/10^n$ m), țestoasa parcurge $100/10^{n+1}$ m; distanța dintre concurenți este acum de $100/10^{n+1}$ m. Întrucât $100/10^{n+1} > 0$, oricare ar fi pasul n ,

deducem că Ahile nu va ajunge niciodată țestoasa, darmită să o mai și depășească.

Există infinitul cu adevărat?

Fără a nega mișcarea ca aparență sensibilă, Zenon voia de fapt să demonstreze că ceea ce simțurile noastre percep, rațiunea nu poate admite și că deci rațiunea nu poate concepe nici mișcarea. „*Rațiunea umană, afirma Zenon, nu poate concepe că numărul, materia, timpul sau spațiul ar fi indivizibile, dar nici divizibile la infinit. Gândirea nu poate încerca să conceapă nici pluralitatea, devenirea sau mișcarea fără să ajungă la inevitabile dificultăți sau impasuri logice.*”

Fie-ne îngăduit să observăm cât de nedreaptă a fost această lume cu eleatul Zenon. După ce a inventat patru argumente, toate deosebit de subtile și de profunde, majoritatea filosofilor care i-au urmat au spus despre el că este un șarlatan ingenios, și că argumentele sale nu sunt decât niște sofisme. De abia după două mii de ani de respingere continuă, aceste sofisme au fost repuse în drepturi, devenind temelia unei renașteri a matematicii prin tratarea conceptului de infinit. Dar, ce este mai capricios în lume decât faima postumă?

Marele filosof al Greciei antice - Aristotel (384 î.Hr. - 322 î.Hr.) (elev al lui Platon (427 î.Hr.-347 î.Hr.) și Platon elev al lui Socrate (469 î.Hr.-399 î.Hr.)) este de părere că infinitul potențial există; aducând cel puțin două argumente interesante:

- a) *timpul* care pare să nu aibă nici început și nici sfârșit;
- b) *numărătoarea* care nu se poate termina niciodată pentru că dacă ar exista un anume număr N de unde numărătoarea nu ar mai putea continua, atunci ceva este în neregulă cu $N+1$.

Pe de altă parte, tot Aristotel susține că infinitul nu poate exista în lumea reală pentru că dacă ar exista, spre exemplu, un corp fizic infinit, acesta ar fi fără margini - totuși, prin definiție, pentru a fi corp un obiect trebuie să aibă margini.

Pentru Aristotel *infinitul potențial* există; infinitul există doar în principiu ca posibilitate, dar nu s-a întâmplat niciodată practic. „*Dacă un om dintr-o altă parte a lumii ar veni acum și ne-ar cere să îi arătăm Jocurile Olimpice de care suntem atât de mândri, nu am putea să o facem. În acest moment, ele nu există în realitate, dar există ca posibilitate. La fel, și infinitul se află într-o stare de eventualitate.*” – este argumentul foarte plastic adus de Aristotel în favoarea ideii că infinitul există doar ca posibilitate. Această „demonstrație” a „mulțumit” pe aproape toată lumea timp de aproape 2.000 de ani, adică până în secolul al XIX-lea, mai exact până când matematicianul Georg Cantor (1845-1918) a creat teoria mulțimilor și a folosit în raționamentele lui *infinitul actual*; Cantor a lucrat simultan cu toate numerele naturale și cu toate numerele reale (ca puncte pe dreaptă), ceea ce trece dincolo de intuiția umană.

Într-adevăr, până la Cantor nu s-a mai produs nici o schimbare importantă (nici la nivelul concepției

metafizice nici matematice) în ceea ce privește tratarea infinitului, chiar dacă problemele ridicate de acest concept au mai preocupat mințile gânditorilor (vezi, de exemplu, lucrarea [4], în care s-a dezvoltat, înainte de Cantor, teoria mulțimilor).

2. Infinitul mic și infinitul mare vs. gol – plin sau infinitul în viața de toate zilele

Plinul și golul, vrând-nevrând, fac parte din noi, din viața noastră. Mai mult, vrând-nevrând, ne-o influențează.

Dorim să fim cazați la un hotel, dar constatăm că toate locurile sunt ocupate; vom putea fi cazați numai după ce se eliberează cel puțin un loc. Dorim să punem vin într-un pahar, dar constatăm că e plin cu apă; evident nu putem pune în el vin decât după ce golim apa sau luăm un alt pahar gol. Dorim să cumpărăm o carte, dar constatăm că librăria și-a epuizat stocul; vom putea cumpăra cartea dacă librăria mai primește cartea sau o cumpărăm de la o altă librărie care are cartea în stoc. Iată de ce plinul și golul fac parte din viața noastră.

Un om din care a dispărut orice urmă de interes, de sentiment, se spune că are sufletul gol. Acest suflet gol se poate umple cu bucurii sau cu tristeți, cu fericire sau cu speranțe neîmplinite, cu iubire sau cu ură, cu bunătate sau cu răutate, cu duioșie sau cu minciună, cu respect față de semenii sau cu dispreț față de ei, cu încântare sau cu invidie etc., etc. Depinde de ce își dorește acel om. Pentru aceasta el are nevoie de un moment de oprire, de autoanaliză, de un moment în care să nu mai fie asaltat de problemele cotidiene pentru a-și putea relua activitatea cu forțe noi, și mai ales în direcții mai bune. E nevoie așadar de o stare interioară de pace și liniște, de inducere a unei stări de reculegere, de vid în minte.

Filosoful chinez Lao-tzu (sec. VI) – fondatorul de neegalat al taoismului – în cartea Tao-te Ching scria: „*Plinul provine din vid, iar vidul continuă să acționeze în plin.*”

Iată de ce vidul (golul) și plinul fac parte din viața noastră și, vrem, nu vrem, ne influențează. Un om care are sufletul plin de iubire nu va fi niciodată singur, sărac sau urât. Să nu uităm că Iisus avea sufletul plin de iubire.

3. Infinitul în astronomie și filosofie

Începutul și originea Universului au fost (și sunt) probleme care i-au frământat pe oameni.

La început a fost... vidul.

Cosmologia nu este o cosmogonie, este o știință! Concepția despre originea lumii încearcă în zilele noastre să reunească infinitul mare, macrocosmicul – Universul, cu infinitul mic, microcosmosul – teoria cuantică. După teoria clasică, Universul, a fost creat acum 13,7 miliarde de ani printr-o explozie inițială numită big-bang. Teoria big-bang susține că până la momentul „*exploziei*”, Universul era minuscul – se rezuma la o bilă infimă cu diametrul de 10^{-33} cm (nucleul unui atom are diametrul

de ordinul 10^{-13} cm). Universul conținea un *vid cuantic* omogen, situat simetric, saturat de energie, cu o temperatură enormă de 10^{32} grade. Așadar un vid atât de plin încât a fost calificat *vid fals*. Acest Univers gol a explodat brusc și, datorită proprietăților vidului cuantic, într-o fracțiune infinitesimală de timp Universul a luat dimensiuni astronomice. Omogenitatea și simetria vidului cuantic s-au stricat, energia răspândindu-se în Univers sub formă de particule elementare. Universul și-a pierdut armonia, particulele elementare au primit mase diferite. Fluctuațiile vidului, amplificate astronomic, suprapuse cu distribuirea neegală a maselor particulelor justifică neomogenitățile densității materiei și deci formarea galaxiilor.

În ciuda aparențelor de mit creator, modelul big-bang este fondat pe baze observaționale și teoretice solide – teoria relativității. Teoria relativității, formulată de Einstein în 1916, ne oferă o teorie ce se aplică întregului Univers: forța de gravitație ce se exercită asupra corpurilor acționează și asupra structurii spațiului, care își pierde cadrul rigid și imuabil, devenind maleabil și curb în funcție de materia și energia pe care le conține.

Deși ecuațiile teoriei relativității generalizate prevedeau un Univers în mișcare, Einstein nu a avut curajul să abandoneze Universul static numai după ce astronomul, cosmologul și matematicianul rus Alexander Friedman (1888-1925) i-a adus corecturi la ecuațiile teoriei relativității generalizate. „*Înainte se credea că, dacă toate lucrurile ar dispărea din Univers, timpul și spațiul ar rămâne totuși. Cu teoria relativității, timpul și spațiul ar dispărea împreună cu restul.*” – spunea Einstein ziariștilor care îl rugaseră să-și rezume teoria.

Prin anii '30 ai secolului XX, astronomul, fizicianul și matematicianul Arthur Eddington (1882-1944) scria: „*Parcurgând timpul înapoi găsim din ce în ce mai multă organizare. Dacă nu ne oprim, ajungem la un timp când materia și energia cosmosului au avut maximum de organizare posibilă. Să mergem mai departe nu se poate. Am ajuns la celălalt capăt de spațiu-timp - o margine abruptă - pe care, după cunoștințele noastre, o numim început.*”

Această barieră temporală – margine abruptă - a fost numită „*zidul lui Planck*”. Dincolo de acest moment (fixat la 10^{-43} secunde – timpul lui Planck) nu se știe ce a fost. Prin explozia inițială (big-bang) nu trebuie să se înțeleagă o explozie a unei materii într-un spațiu vid. Big Bang-ul Universului înseamnă de fapt o explozie a materiei, spațiului și timpului. Lumea apare odată cu timpul nu în timp. Dincolo de „*zidul lui Planck*” nici o lege a fizicii nu este valabilă pentru că este „*nimic*”. Nu putem aplica legile fizicii la „*nimic*”; nu mai avem spațiu și timp pentru a aplica teoria relativității a lui Einstein!

Oare omul va ști vreodată ce a fost în momentul $t = 0$? Puțin probabil pentru că dincolo de „*zidul lui Planck*” lipsește timpul, pe de o parte, iar pe de altă parte, s-ar ajunge ca știința să-și declare propriile limite!

Este fantastic cum Mihai Eminescu (1850-1889)

a surprins Big Bang-ul în Scrisoarea I, publicată la 1 februarie 1881 în Convorbiri literare (vol. XIV, nr. 11).

„La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă,
Pe când totul era lipsă de viață și voință,
Când nu se-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Când, pătruns de sine însuși, odihnea cel nepătruns.
Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,
.....

Dar deodat-un punct se mișcă... cel dintâi și singur. Iată-l

Cum din haos face mumă, iară el devine Tatăl...
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,

E stăpânul fără margini peste marginile lumii...
De-atunci negura eternă se desface în fășii,
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...
De atunci și până astăzi, colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de haos pe cărări necunoscute
Și în roiri luminoase izvorând din infinit,
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.
Iar în lumea asta mare, noi, copii ai lumii mici,
Facem pe pământul nostru mușuroaie de furnici
.....”

Dar să revenim cu picioarele pe Pământ. Toate acestea sunt teorii pe care le putem accepta sau nu. Și chiar dacă le acceptăm, cel puțin două nedumeriri mai există:

1. Dacă vidul cuantic a generat Universul, cine a creat vidul cuantic?

2. De ce a explodat Universul gol? Cine a provocat explozia?

Oare viitorul ce va zice?

4. Infinitul în matematică

Dacă orice om are opțiunea de a alege între un Univers finit (mărginit) și unul infinit, între un Univers static și unul în expansiune, cu atât mai mult cu cât nici cele mai scilipitoare minți ale planetei nu au reușit să ajungă la un consens, altfel se pun problemele în matematică.

Dacă infinitul este asociat cu ideea de nemărginit, nesfârșit, fără limite, să ne aducem aminte că cercul este format dintr-o infinitate de puncte și totuși este mărginit.

În matematică infinitul mic este legat de „ideea continuului”, iar infinitul mare de „ipoteza (axioma) continuului”.

Infinitul mare a fost legat – într-o primă fază – de aritmetică, infinitul mic a fost legat – într-o primă fază – de geometrie. Apariția algebrei și apropierea ei de geometrie au dus la formarea conceptelor analizei matematice și deci la studiul infiniților – mari și mici – la această disciplină.

4.1. Infinitul ca număr (infinitul în aritmetică)

Încă de pe vremea lui Aristotel, se susținea ideea că numărătoarea nu se termină niciodată. Dar ce înseamnă practic că numărătoarea nu se termină niciodată?

Se afirmă că 1 GOOGOL (adică 10 la puterea 100, prin urmare 1 urmat de 100 de zerouri) este atât de mare încât depășește numărul tuturor atomilor din Univers (Universul finit!?).

1 GOOGOLPLEX (adică 10 la puterea GOOGOL) se zice că este atât de mare încât dacă fiecare zero ar fi scris la dimensiunea unui atom, atunci Universul (finit!?) ar trebui să fie de o mie de miliarde de ori mai mare pentru a putea fi destul de încăpător pentru tot googolplex-ul.

Numărul lui Graham (adică cel mai mare număr utilizabil și despre care nimeni nu știe exact cât e de mare) se spune că este atât de mare încât dacă toată materia din Univers (finit!?) ar fi transformată în cerneală, acea cerneală nu ar fi destulă pentru a-l putea scrie. Interesant, se zice că numărul lui Graham se termina cu cifra 7 (cifra Domnului).

Foarte interesante sunt și următoarele informații.

Pentru a număra până la 1 milion, spunând câte două numere pe secundă, ne-ar trebui aproape 6 zile (5 zile 18 ore 53 minute și 20 secunde).

Pentru a număra până la 1 miliard, spunând câte două numere pe secundă, ne-ar trebui aproape 16 ani (15 ani 308 zile 9 ore 41 minute și 50 secunde).

Pentru a număra până la 1 googol, spunând câte două numere pe secundă, ne-ar trebui $1584 \cdot 10^{90}$ secole. Cu mult peste vârsta Universului!

Numărătoarea este infinită, oricât de mult numărăm nu terminăm niciodată; avem de a face cu așa numitul *infinit potențial*.

„Să observăm că infinitul potențial ne însoțește în orice moment, mereu ne preocupă ce facem peste o oră, mâine, peste o săptămână, peste o lună, peste un an. Trăim în orizontul unui infinit potențial, așteptăm mereu ceva, facem proiecte pe termen mai scurt sau mai lung. Cu totul altul este statutul infinitului actual. Cel care avea să facă din acesta un obiect sistematic de studiu a fost Georg Cantor.” (vezi [9])

O altă problemă simplă care produce o oarecare nedumerire printre nematematicieni este egalitatea

$$0.9999999999... = 1.$$

Nu aproape 1, ci 1.

Pentru un matematician lucrurile sunt clare; aici avem de a face cu *infinitul actual*.

Celebra poveste a „hotelului infinit”, atribuită matematicianului german David Hilbert (1862-1943), surprinde foarte frumos esența infinitului. Într-un hotel plin, cu un număr finit de camere, nu ți se poate face rost de o cameră. Într-un hotel plin, cu un număr infinit de camere, ți se poate face rost de o cameră! Unul din procedee ar fi următorul: oaspetele din camera unu se

mută în camera doi, cel din camera doi se mută în camera trei, oaspetele din camera n se mută în camera $n+1$ și așa mai departe. Astfel, rămâne liberă prima cameră care ți se poate da. (Scena întâi din piesa „*Infiniții*” a lui John D. Barrow (1952-2020), scriitor și profesor de matematică la Universitatea din Cambridge, piesă pusă pentru prima dată în scenă de către regizorul Luca Ronconi (1933-2015) în anul 2002 la Teatrul Piccolo din Milano, este plasată într-un hotel infinit.)

4.2. Infinitul în teoria mulțimilor

Georg Cantor (1845-1918), profesor la Universitatea din Halle, - elaborează, în 1873, o teorie care avea să facă din infinit o parte a matematicii. Această teorie este cunoscută azi ca *teoria mulțimilor*. În 1873, Cantor demonstrează nenumărabilitatea mulțimii numerelor reale (putem să precizăm și ziua de naștere a teoriei mulțimilor: 7 decembrie 1873, ziua în care Cantor îi trimite lui Richard Dedekind (1831-1916) scrisoarea cu demonstrația nenumărabilității mulțimii numerelor reale). Demonstrația nenumărabilității mulțimii numerelor reale apare în 1874 în Revista Crelle. Până atunci nu se întrevedea folosirea conceptului de „*infinit actual*”; noțiune care a permis ulterior dezvoltarea rapidă a numeroase domenii ale științei și tehnicii. Mai mult, până atunci nu se întrevedea ideea existenței a mai multor feluri de infinit.

Fondatorul teoriei mulțimilor își publică lucrările importante între anii 1874 și 1884. Prima prezentare de mari proporții a teoriei mulțimilor se găsește în lucrarea: G. Cantor: *Grundlagen einer allgemeinen Mannigfaltigkeitslehre*, *Mathematische Annalen*, 21(1883), 577; G.M. pp. 299-302. Perioada în care au apărut aceste lucrări este așa de lungă pentru că Leopold Kronecker (1823-1891) – fostul său profesor de la Universitatea din Berlin – s-a opus categoric publicării lucrărilor fostului său elev. Kronecker era de părere că infinitul nu există și că studiul lui este o escrocherie. Ca urmare a atacurilor la adresa teoriei sale, Cantor trece prin mai multe perioade de depresie (și chiar este internat la clinica din Halle). Deși bolnav, poartă o bogată corespondență despre infinit cu teologi ai vremii. De altfel, el era profund credincios; la un moment dat afirmând: „*Nu am nici o îndoială privind adevărul transfiniților, pe care i-am identificat cu ajutorul lui Dumnezeu.*” Se considera inspirat de Dumnezeu, iar lucrările lui aveau, pentru el, statut de adevăr revelat. Într-o scrisoare din 1886, îi spunea unui prieten: „*De la mine, filosofia creștină va primi pentru prima dată teoria adevărată a infinitului.*” După mai multe perioade de depresie și chiar de internări la clinica de psihiatrie (1904-1905, 1907-1908, 1911-1912, 1917-1918), Georg Cantor moare la 6 mai 1918, în urma unui atac de cord.

Teoria mulțimilor a lui G. Cantor a rupt, cu o îndrăzneală nemaiîntâlnită, cu aproape întreaga tradiție matematică și filosofică care a stat la baza tratării conceptului de infinit de la Aristotel încoace, pentru că s-a abătut de la teza fundamentală a lui Aristotel în

virtutea căreia infinitul nu poate avea existență decât potențială. La baza acestei realizări a stat descoperirea că axioma formulată încă de Euclid și acceptată fără rezerve conform căreia „*întregul este mai mare decât partea*” nu este valabilă pentru mulțimile infinite actual.

În acea epocă în care problema infinitului în matematică era un teren nou, „*ideile lui Cantor au apărut la început atât de șocante și contra-intuitive încât eminentul matematician francez Henri Poincaré a condamnat teoria numerelor transfinite ca pe o «boală» de care era sigur că matematica se va lecu cândva.*” (vezi [5]).

David Hilbert îi sare în apărare prin faimoasa zicere: „*Nimeni nu ne va scoate din Paradisul pe care Cantor l-a creat.*”, iar Bertrand Russell (1872-1970) apreciază creația lui Cantor ca fiind „*poate cea mai mare realizare cu care se pot mândri vremurile noastre*”.

La câteva decenii după moartea lui Cantor, Wittgenstein se plânga de faptul că matematica este „*dominată în întregime de idiomurile vătămătoare ale teoriei mulțimilor*”, pe care le respingea ca pe un „*total nonsens*”, ca ceva „*vrednic de râs*” și „*eronat*”. Cu toate acestea, în 1904 Societatea Regală i-a decernat lui Cantor medalia Sylvester – cea mai înaltă distincție pe care o putea acorda.

În mod sigur Georg Cantor a dat o descriere clară a infinitului matematic. În teoria lui se disting trei niveluri de infinit: infinitul Absolut (din „*mintea lui Dumnezeu*”), infinitul matematic (din *mintea omului*) și infinitul fizic (din *universul fizic*).

În teoria mulțimilor elaborată de către Cantor (numită de matematicianul american Paul Halmos (1916-2006) „*teoria naivă a mulțimilor*”), noțiunea de mulțime este o noțiune primară (adică nu este definită cu ajutorul altor noțiuni mai generale). Noțiunea primară de mulțime este înțeleasă ca o colecție de obiecte având o trăsătură comună. Relația de bază este relația de apartenență „ $\in$ ” (semn propus de matematicianul italian G. Peano (1858-1932)). Relația de apartenență ne conduce la alte concepte uzual asociate cu mulțimile: reuniunea ($\cup$), intersecția ($\cap$), formarea perechilor, formarea mulțimilor determinate predicativ – aceasta însemnând că: „*Dacă A este o mulțime și $P(x)$ este un predicat, atunci există o submulțime unică B a lui A pentru care $P(x)$ este adevărată.*”

În demersul său, Cantor a plecat de la analiza mulțimilor, mai exact de la „*bogăția în elemente a unei mulțimi*”. Pentru o mulțime finită bogăția (sau sărăcia) ei este dată de numărul de elemente ale mulțimii. Să ne amintim că numărul, ca entitate abstractă, s-a degajat după ce oamenii au putut să lămurească ce anume înseamnă faptul că două mulțimi A și B au „*tot atâtea elemente*”, iar în acest scop s-a folosit formarea de perechi de elemente, câte unul din fiecare mulțime, fiecare element fiind folosit într-o singură pereche. Dacă prin acest procedeu de formare a perechilor se epuizează cele două mulțimi, înseamnă că mulțimile A și B au „*tot atâtea elemente*”; dacă oricum am folosi

acest procedeu, numai mulțimea A se epuizează, iar mulțimea B nu, atunci mulțimea A are „mai puține elemente” (sau că mulțimea A este „mai săracă în elemente”) decât mulțimea B , sau că mulțimea B are „mai multe elemente” (este „mai bogată în elemente”) decât mulțimea A .

a) Mulțimile $A = \{1, 2\}$ și $B = \{a, b\}$ au „tot atâtea elemente” pentru că folosind procedeul formării de perechi [de exemplu $(1,a), (2,b)$] ambele mulțimi se epuizează.

b) Mulțimea $A = \{1\}$ are „mai puține elemente” decât mulțimea $B = \{a, b\}$ pentru că folosind procedeul formării de perechi mulțimea A se epuizează în timp ce mulțimea B nu.

Matematicienii au propus ca o mulțime A să se numească *finită* dacă este mulțimea vidă sau există un număr natural n cu proprietatea că mulțimea A are „tot atâtea elemente” ca mulțimea $\{1, 2, \dots, n\}$; s-a convenit ca în acest caz să se spună că mulțimea A are n elemente. Faptul remarcabil aici, care a cerut omenirii un efort îndelungat pentru a-l putea înțelege, este independența ideii de „tot atâtea elemente” de natura elementelor.

Dar ce se poate spune despre bogăția (sau sărăcia) unei mulțimi care este infinită, adică nu este finită? Până la Cantor se considera că o mulțime este infinită și atât.

Ideea de bază în demersul lui Cantor a constat în observarea faptului că metoda formării perechilor, în compararea mulțimilor finite, poate fi folosită și în cazul mulțimilor infinite; o idee dezarmant de simplă (dar să nu uităm că lucrurile mari s-au născut mai totdeauna din observarea cu ochi proaspeți a unor aparente banalități). Să observăm în acest moment că mulțimile $N = \{1, 2, \dots, n, \dots\}$ – a numerelor naturale – și $P = \{2, 4, \dots, 2n, \dots\}$ – a numerelor naturale pare – au „tot atâtea elemente” pentru că formând perechile $(1,2), (2,4), (3,6), \dots, (n,2n), \dots$ se epuizează ambele mulțimi N și P .

Pentru a caracteriza bogăția în elemente a unei mulțimi A , finită sau nu, matematicienii au propus noțiunea de *cardinal* (sau *putere*) a mulțimii A . Spunem că mulțimile A și B au același *cardinal* (sau *putere*) dacă mulțimea A are „tot atâtea elemente” ca mulțimea B . Observând că relația „tot atâtea elemente” este tranzitivă (adică dacă mulțimea A are „tot atâtea elemente” ca mulțimea B și mulțimea B are „tot atâtea elemente” ca mulțimea C , atunci mulțimea A are „tot atâtea elemente” ca mulțimea C), deducem că pentru o mulțime finită A numărul n de elemente al ei caracterizează bogăția ei în elemente și deci numărul n poate fi luat drept cardinal (sau putere) a ei. Așadar, mulțimea finită și nevidă A are cardinalul (sau puterea) n dacă mulțimile A și $\{1, 2, \dots, n\}$ au „tot atâtea elemente”. Prin definiție, cardinalul mulțimii vide (mulțimea care nu are nici un element) este 0. Urmează că, în teoria mulțimilor finite, conceptele de cardinal și cel de număr de elemente se pot identifica. Să remarcăm faptul deloc de neglijat că pentru o mulțime finită A numărul n , adică numărul de elemente al ei (deci cardinalul ei) este unic; acest număr n , care caracterizează bogăția în elemente a mulțimii A ,

se notează cu $\text{card}(A)$.

Dar ce se poate spune despre cardinalul (puterea) unei mulțimi infinite? Până la Cantor, nu s-a putut dezvolta o tipologie a mulțimilor infinite, toate păreau „la fel de infinite”. Am arătat mai sus că mulțimile N – a numerelor naturale – și P – a numerelor naturale pare –, au „tot atâtea elemente”, adică au același cardinal (putere). Dar se observă că mulțimea P este o submulțime proprie a lui N , adică toate elementele lui P se află în N și mulțimile P și N nu sunt egale. Oare faptul că N și P au același cardinal este un paradox? Nu! De altfel, se demonstrează că o mulțime A este infinită dacă și numai dacă există o submulțime proprie B a lui A cu proprietatea că are același cardinal cu A . (Mulțimea N a numerelor naturale este infinită pentru că mulțimea P a numerelor naturale pare este o submulțime proprie a lui N și are același cardinal cu N).

Pentru cardinalul mulțimii N a numerelor naturale, Cantor folosește simbolul $\aleph_0$ - *aleph-zero*, ($\aleph$ este prima literă a alfabetului ebraic) și constată că și mulțimea numerelor întregi, notată cu Z , și mulțimea numerelor raționale, notată cu Q , au cardinalul tot aleph-zero; așadar, $\text{card}(N) = \text{card}(Z) = \text{card}(Q) = \aleph_0$.

Mulțimile care au cardinalul aleph-zero se numesc *numărabile* (denumirea vine de la faptul că elementele lor pot fi așezate într-un șir - pot fi „numărate”). Se arată, relativ simplu, că *numărabilul*, adică $\aleph_0$, este cel mai mic cardinal transfinit, adică pentru orice număr natural n avem $n < \aleph_0$.

Folosind ingeniosul procedeu diagonal – procedeu care astăzi este la îndemâna oricărui elev de liceu –, Cantor demonstrează că elementele mulțimii numerelor reale nu se pot așeza într-un șir. Prin urmare, mulțimea R a numerelor reale nu este numărabilă, deci nu are cardinalul $\aleph_0$. Cardinalul mulțimii numerelor reale se notează cu c și se numește *cardinalul (puterea) continuului* (continuu era cuvântul folosit în timpul lui Cantor pentru a descrie numerele reale considerate ca puncte pe dreapta reală). Se constată imediat că mulțimea numerelor naturale are „mai puține elemente” (este mai săracă în elemente) decât mulțimea numerelor reale. Altfel spus puterea numărabilului este mai mică decât puterea continuului, adică matematic: $\text{card}(N) = \aleph_0 < c = \text{card}(R)$. Așadar, există cel puțin două tipuri distincte de bogăție infinită: *numărabilul* și *continuu*.

Cum între numerele naturale 1 și 2 nu există nici un alt număr natural, se pune în mod natural întrebarea: Între $\aleph_0$ și c mai există vreun cardinal? Altfel spus: Se poate intercala între N și R o mulțime care are „mai multe elemente” decât N , dar „mai puține elemente” decât R ? Matematic: există o submulțime proprie A a mulțimii R cu proprietatea $\aleph_0 < \text{card}(A) < c$?

În ciuda multor încercări, Cantor nu a reușit să răspundă la această întrebare, dar bănuia că răspunsul este negativ și de aceea în 1878 el introduce așa numita *ipoteză (axiomă) a continuului*: „Între $\aleph_0$ și c nu există nici un număr cardinal transfinit.” Nici alți matematicieni renumiți nu au reușit să demonstreze sau

să infirme ipoteza continuului. Aceasta l-a determinat pe marele matematician David Hilbert (1862-1943) să o propună spre rezolvare la Congresul Internațional al Matematicienilor de la Paris din 1900. (La acest Congres, D. Hilbert a propus spre rezolvare un număr de 23 de probleme rămase celebre – adevărate provocări ce stăteau în fața matematicienilor acelor vremuri –, și, deosebit de interesant din punctul nostru de vedere, ipoteza continuului era prima problemă din cele 23 propuse.)

„Ipoteza continuului” a preocupat intens pe marii matematicieni din prima jumătate a secolului al XX-lea. Toți așteptau un răspuns de tipul „da” sau „nu”: există sau nu o mulțime nenumărabilă de numere reale, care să nu fie de puterea continuului?

Dar surpriză! În 1903, Bertrand Russell (1872-1970) arată că în teoria mulțimilor a lui Cantor rezidă un paradox dacă acceptăm ca mulțime, mulțimea tuturor mulțimilor; se pare că însuși Cantor ajunsese la acest paradox. Așadar, este ceva greșit în definiția mulțimii dată de către Cantor; consecințele acestei constatări au devenit o problemă importantă a matematicii veacului XX.

Pentru a înlătura paradoxurile apărute s-au propus măsuri de limitare a „mărimii mulțimilor” („*limitation of size*” – cum spune Russell). S-a pus imediat problema: aceste limitări oferă garanția că nu ar mai putea să apară alte paradoxuri?

Dar de ce natură sunt paradoxurile?

În primul rând sunt antinomiile semantice; antinomiile semantice conțin, ca părți esențiale, concepte care se referă la teoria limbii (gramatică, semnificație, sintaxă etc.) și la teoria cunoașterii (adevăr, demonstrabilitate etc.). Soluția acestor anomalii este dată de separarea foarte precisă a celor două limbi: limba-obiect și metalimba (adică limba care vorbește despre limba-obiect. De exemplu, pentru un român care învață un limbaj de programare, limba română este metalimba, iar limbajul de programare este limba-obiect deoarece se vorbește în limba română despre limbajul de programare.)

Dar teoria mulțimilor a condus și la contradicții cu caracter pur logic. Unei mulțimi infinite nu i se pot enumera toate elementele, de aceea o mulțime infinită este descrisă de o proprietate care o au elementele ei și numai ele. Însăși mulțimea poate fi definită, în acest caz, ca totalitatea acelor obiecte care posedă proprietatea indicată. Este șocant că această definiție, în aparență atât de clară și evidentă, duce la o antinomie: antinomia proprietății caracteristice a tuturor acelor proprietăți care nu se referă la însăși proprietatea în chestiune, sau – pe plan extensional – la antinomia „mulțimea tuturor mulțimilor nu se conține ca element”.

După ce, la începutul secolului XX, au devenit tot mai clare ce anume supoziții fundamentale sunt făcute în cadrul teoriei mulțimilor, s-a pus problema axiomatizării ei. Primul sistem axiomatic al teoriei mulțimilor a fost propus, în anul 1908, de către Ernst

Zermelo (1871-1953). Evident s-au propus și alte variante de axiomatizare; cea mai cunoscută este aceea dată de Ernst Zermelo și Abraham Fraenkel (1891-1965). Sistemul axiomatic Zermelo-Fraenkel avea la început ca noțiuni primare noțiunile de „mulțime” și „apartenență” și câteva axiome care ulterior au suferit modificări pentru că axiomele trebuie să fie suficient de numeroase pentru a prinde cât mai multe aspecte, dar și suficient de puține, pentru a nu conduce la contradicții. Marea problemă a sistemului axiomatic Zermelo-Fraenkel (dar nu numai al lui) este că încă nu s-a putut demonstra că este consistent (adică lipsit de contradicții); dar matematicienii speră că dacă timp de mai bine de o sută ani acest sistem axiomatic, care a fost folosit intens, nu a condus la contradicții ele să nu apară nici în viitor. În ipoteza, foarte puțin probabilă, a ivirii unei contradicții, o regândire a axiomelor va putea corecta lucrurile!

Se lucrează intens! și răspunsul la „ipoteza continuului” este surprinzător: Kurt Gödel (1906-1978), poate cel mai important logician după Aristotel, demonstrează, în 1938, că dacă sistemul Zermelo-Fraenkel este consistent, atunci el rămâne consistent și prin adăugarea, ca o nouă axiomă, a ipotezei continuului. Mai mult, în 1963, un alt matematician, Paul Cohen (1934-2007) (laureat cu Medalia Fields la Congresul Internațional al Matematicienilor, Moscova – 1966), a arătat că dacă sistemul Zermelo-Fraenkel este consistent, atunci el rămâne consistent și prin adăugarea, ca o nouă axiomă, a negației ipotezei continuului. Rezultă de aici că ipoteza continuului nu se poate demonstra în cadrul sistemului Zermelo-Fraenkel; cu alte cuvinte nu se poate da nici o demonstrație a ipotezei continuului, dar nici a negației sale. Așadar, avem o matematică *fără* și alta *cu* ipoteza continuului; scenariul la care asistăm aici este asemănător celui din geometrie: avem o geometrie euclidiană și o geometrie neeuclidiană.

Iată deci că ideea de consecutivitate din domeniul finitului (după 1 urmează 2) în domeniul transfinitudinii (după $\aleph_0$ urmează c) ne rezervă surprize. Oare infinitul actual este rezervat mai degrabă Divinității decât oamenilor?

Întrucât mulțimea numerelor raționale este numărabilă, iar mulțimea numerelor reale (deci și a celor iraționale) are puterea continuului suntem conduși la o adevărată criză semiotică: cele mai multe numere nu au nume și nu pot fi decât approximate (deoarece comportă o reprezentare zecimală esențial infinită); evident aceasta nu se datorează matematicii ci ființei umane!

Rezultatele obținute de Gödel și Cohen au schimbat concepțiile în cel puțin două direcții:

a) a dispărut pentru totdeauna speranța că odată și odată orice problemă „autentică” va putea fi rezolvată, și

b) afirmațiile nu sunt numai de două feluri: „adevărate” și „false” ci există și o a treia clasă de afirmații, cele „*indecidabile*”, care nu sunt nici adevărate nici false

Pe de altă parte, în 1891, Cantor pune în evidență o tipologie infinită de infinități, demonstrând că orice mulțime A are mai puține elemente (este mai săracă) decât mulțimea $P(A)$ a părților sale, adică avem inegalitatea $\text{card}(A) < \text{card}(P(A))$ – astăzi această afirmație poartă numele de teorema lui Cantor. Așadar, mulțimea $\mathbb{N}$ – a numerelor naturale - și mulțimea $P(\mathbb{N})$ – a tuturor părților lui $\mathbb{N}$ – nu au același cardinal; avem

$$\text{card}(\mathbb{N}) < \text{card}(P(\mathbb{N})).$$

Cardinalul mulțimii $P(\mathbb{N})$ se notează cu $\aleph_1$, așadar avem

$$\aleph_0 = \text{card}(\mathbb{N}) < \text{card}(P(\mathbb{N})) = \aleph_1.$$

Folosind din nou teorema lui Cantor, deducem că mulțimile $P(\mathbb{N})$ și $P(P(\mathbb{N}))$ nu au același cardinal; avem

$$\text{card}(P(\mathbb{N})) < \text{card}(P(P(\mathbb{N}))).$$

Cardinalul mulțimii $P(P(\mathbb{N}))$ se notează cu $\aleph_2$, așadar avem

$$\aleph_0 = \text{card}(\mathbb{N}) < \text{card}(P(\mathbb{N})) = \aleph_1 < \text{card}(P(P(\mathbb{N}))) = \aleph_2,$$

adică

$$\aleph_0 < \aleph_1 < \aleph_2.$$

Desigur acest procedeu poate continua; obținem astfel un șir infinit de cardinale transfinite

$$\aleph_0 < \aleph_1 < \aleph_2 < \dots < \aleph_n < \aleph_{n+1} < \dots$$

Apare atunci întrebarea firească: care este cardinalul mulțimii numerelor reale? Cum nu poate fi $\aleph_0$, trebuie să fie unul dintre $\aleph_1, \aleph_2, \aleph_3, \dots, \aleph_n, \dots$? Dacă da, care anume? În 1891, Cantor demonstrează că puterea continuului, adică c , este egală cu cardinalul mulțimii părților mulțimii numerelor naturale, adică cu $\aleph_1$. Așadar, avem

$$c = \aleph_1.$$

În mod natural apare întrebarea: Care este bogăția (cardinalul) mulțimii punctelor din plan, spațiu etc.? În 1877, Cantor îi scria lui Richard Dedekind (1831-1916) că, în ciuda aparențelor contrare, în spațiu nu-s mai multe puncte decât în plan, iar în plan nu-s mai multe decât pe dreaptă. „*Văd cu ochii mei acest lucru, dar nu-mi vine să cred.*” – sunt cuvintele lui Cantor din scrisoarea adresată lui Dedekind. Aceasta ne accentuează încă o dată că matematica infinitului este în mare măsură anti-intuitivă.

4.3. Infinitul în analiza matematică

Apariția algebrei și unificarea ei cu geometria, în analiza matematică, nu a dus, cum era de așteptat, la o abordare unitară a infinitului. Mai mult, analiza

matematică și-a creat propriii infiniti prin așa numitul *calculul infinitezimal*. Calculul infinitezimal – denumirea tradițională a calculului diferențial și integral – este acea parte a analizei matematice care operează cu *mărimi infinitezimale* (vezi [6]). În discursul obișnuit, un obiect infinitezimal este un obiect atât de mic încât nu poate fi distins de zero prin nici un mijloc disponibil. Prin urmare, atunci când este folosit ca adjectiv, „infinitezimal” înseamnă „extrem de mic”. O mărime este *infinitezimală* (sau *infinit mic*) dacă poate fi făcută oricât de mică (tinde către zero); definiții riguroase au apărut atunci când s-au clarificat noțiunile de limită (a unui șir și a unei funcții). (vezi [6])

Un infinit mic își dovedește importanța teoretică și practică comparându-l cu alți infiniti mici și/sau operând cu alți infiniti mici. Suma, diferența și produsul a doi infiniti mici este tot un infinit mic, dar raportul a doi infiniti mici s-ar putea să nu mai fie un infinit mic.

Dacă ε și δ sunt doi infiniti mici, atunci (vezi [6]):

Dacă raportul ε/δ este un infinit mic (adică raportul ε/δ tinde către zero), atunci spunem că ε este un *infinit mic de ordin superior* (de ordin mai mare) în comparație cu infinitul mic δ sau că δ este un *infinit mic de ordin inferior* (de ordin mai mic) în comparație cu infinitul mic ε .

a)

Dacă raportul ε/δ tinde către un număr real diferit de zero, atunci spunem că infinitii mici ε și δ au *același ordin de mărime*; în particular, dacă raportul ε/δ tinde către 1, atunci spunem că cei doi infiniti mici, ε și δ , sunt *echivalenți*. (Celelalte cazuri posibile nu le analizăm aici.)

Din punct de vedere teoretic și practic, de multe ori este nevoie să comparăm ordinele de mărime a doi infiniti mici nu numai calitativ (superior, inferior, același) ci și cantitativ. Pentru aceasta alegem un infinit mic – de exemplu ε – ca *infinit mic fundamental* (sau *etalon* sau *de bază*). Fie δ infinitul mic pe care dorim să-l studiem; dacă există un număr real $k > 0$ astfel încât infinitii mici δ și ε^k sunt echivalenți, atunci spunem că δ are ordinul de mărime k relativ la infinitul mic ε . Deducem de aici că fiecare infinit mic, ε , generează o infinitate nenumărabilă de infiniti mici cu ordinul mai mare decât al lui ε și o infinitate nenumărabilă de infiniti mici cu ordinul de mărime mai mare decât al lui ε . (vezi [6])

Introducerea infinitilor mici a permis matematicienilor, fizicienilor, chimiștilor, inginerilor etc. clarificarea multor noțiuni ca: viteza unui mobil, debitul unui lichid, densitatea unei bare, intensitatea curentului electric, căldura unui corp, tangenta la o curbă, normala la o curbă, accelerația unui mobil, curbura unei curbe, torsiunea unei curbe, aria unei suprafețe, volumul unui corp, lucrul mecanic și multe, multe altele. Infinitii mici au permis nu numai definirea corectă a unor noțiuni practice, ci, după ce noțiunea a fost definită corect, infinitii mici au permis crearea aparatului matematic pentru determinarea cantitativă a valorii ei.

Viteza, debitul, densitatea, intensitatea curentului electric, căldura unui corp, coeficientul unghiular al tangentei, coeficientul unghiular al normalei, accelerația etc. sunt limita raportului a doi infiniți mici. Foarte interesant este faptul că aceste noțiuni (viteza, debitul, densitatea, intensitatea curentului electric, căldura unui corp, coeficientul unghiular al tangentei, coeficientul unghiular al normalei, accelerația etc.) atât de diferite sunt modelate matematic cu aceeași noțiune – *derivata* – limita raportului a doi infiniți mici. Calculul valorii vitezei, a debitului, a densității, a intensității curentului electric, a căldurii unui corp, a coeficientului unghiular al tangentei, a coeficientului unghiular al normalei, a accelerației etc. se face unitar; formal cu același aparat matematic cunoscut sub denumirea de *derivată*.

Aria, volumul, lucrul mecanic etc. sunt suma unor infiniți mici. Foarte interesant, și aici, este faptul că aceste noțiuni (aria, volumul, lucrul mecanic etc.) atât de diferite sunt modelate matematic cu aceeași noțiune – *integrala* – suma unei infinități de infiniți mici. Calculul valorii ariei, a volumului, a lucrului mecanic etc. se face unitar; formal cu același aparat matematic cunoscut sub denumirea de *integrală*.

Celebra teoremă a lui Leibniz-Newton leagă cele două noțiuni – derivata și integrala.

Galileo Galilei (1564-1642) a folosit calculul infinitezimal – „metoda indivizibililor” cum a numit-o el – pentru a descrie mișcarea corpurilor în cădere, iar contemporanul său Johannes Kepler (1571-1630) l-a întrebuințat pentru a descrie mișcarea planetelor în jurul soarelui. Isaac Newton (1643-1727) s-a folosit de calculul infinitezimal pentru a crea o nouă fizică și pentru a descrie din punct de vedere matematic „sistemul planetar” complet, menținut în echilibru de gravitația universală. Opera lui Newton a fost continuată în secolul al XVIII-lea de mari matematicieni precum Daniel Bernoulli (1700-1782), Leonhard Euler (1707-1783) și Jean le Rond d'Alembert (1717-1783), etc. care au dat omenirii descrieri matematice generale ale mișcării fluidelor, vibrației corzilor și curenților de aer. Succesorii lor, Joseph-Louis Lagrange (1736-1813) și Pierre-Simon de Laplace (1749-1827), au reușit să descrie atât mecanica cerească, cât și cea terestră, într-o colecție de elegante „ecuații diferențiale” – adică, ecuații care se folosesc de calculul infinitezimal. Din vremea lor până astăzi, analiza matematică – forma mai generală a calculului infinitezimal – a rămas instrumentul fundamental utilizat de fizicieni pentru a explica fenomenele naturale.

Impactul calculului infinitezimal asupra ingineriei și tehnologiei a avut nevoie de mai mult timp, dar când s-a produs, a fost deopotrivă de revoluționar. Teoria matematică a difuziei căldurii dezvoltată de Joseph Fourier (1768-1830) și termodinamica elaborată de William Thomson (1824-1907) în secolul XIX au făcut posibile proiectarea și producerea unor motoare cu aburi din ce în ce mai eficiente. În decursul anilor 1860, James Clerk Maxwell (1831-1879) a formulat

în scris ceea ce avea să devină cunoscut drept ecuațiile Maxwell, un set de ecuații diferențiale care descriu relația dintre electricitate și magnetism. Dezvoltarea ulterioară a motoarelor și generatoarelor electrice, ca și a comunicațiilor radio, nu ar fi fost posibilă fără contribuțiile sale. Adăugați la toate acestea rolul fundamental jucat de calculul infinitezimal în aerodinamică (ce a făcut posibilă călătoria pe calea aerului), hidrodinamică (transportul de mărfuri, colectarea și distribuirea apei), electronică, inginerie civilă, arhitectură, gestionarea afacerilor și multe, multe altele, și imaginea devine cum nu se poate mai clară: lumea modernă ar fi fost de neimaginat fără calculul infinitezimal și fără perspectivele deschise de acesta în studiul funcționării lumii înconjurătoare.

În loc de concluzii

Până acum, în funcție de domeniul în care intervenea, infinitului i se trata o latură sau alta: *infinitul mic* – calculul infinitezimal, teorie cuantică etc., *infinitul mare* – teoria mulțimilor, cosmologie etc.

Astăzi se poate zice că s-a ajuns la concluzia că problema infinitului nu se poate rezolva în cadrul unei singure discipline, ci este nevoie de conlucrarea multora, dar nu a tuturor, din domeniul cunoașterii. Numai că este nevoie de un limbaj comun, care să asigure comunicarea și liantul; și cele mai multe voci susțin că limbajul matematicii ar fi cel mai nimerit pentru acest rol.

Bibliografie

1. Bărbulescu, Mihai: *Paradoxurile lui Zenon*, <https://www.scientia.ro/stiinta-la-minut/110-matematica/1477-paradoxurile-lui-zenon.html>
2. Barrow, D. John: *Cartea infinitului. Scurtă introducere în nemărginit, etern și nesfârșit*, Editura Humanitas, București, 2015
3. Becker, Oskar: *Măreția și limitele gândirii matematice* (traducere din limba germană), Editura Științifică, București, 1968
4. Bolzano, Bernard: *Paradoxien des Unendlichen*, 1851
5. Dauben, W. Joseph: *Georg Cantor and the battle for transfinite set theory*, Proceedings of the 9th ACMS Conference. Westmont College, Santa Barbara, CA, 2004, 1–22
6. Duca, I. Dorel: *Analiză matematică*, vol. 1, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007
7. Gödel, Kurt: *The consistency of the axiom of choice and of the generalized continuum hypothesis*, Proceedings of the National Academy of Sciences, U.S.A. 24(1938), 556–557
8. Lebesgue, L. Henry: *Sur les fonctions représentables analytiquement*, Journal de Mathématiques Pures et Appliquées, 6(1905), 1, 139-216
9. Marcus, Solomon: *Filosofie ascunsă în matematică*, Idei în dialog, nr. 3/martie 2007
10. Pârveu, Ilie.: *Infinitul*, Editura Universitas, București, 2000
11. Zermelo, Ernst: *Untersuchungen über die Grundlagen der Mengenlehre*, I, Mathematische Annalen, 65(1908), 261–281
12. <http://plato.stanford.edu/entries/set-theory/>

Rodica BRETIN

Miracolul islandez

Privite din spațiu, insulele Atlanticului de Nord seamănă cu niște borne marcând ruta spre țărmul Americii: Arhipelagul Faerøer, Islanda și Groenlanda. Primele corăbii vikinge au debarcat în Faerøer prin anul 800, găsim doar călugări irlandezi, ajunși aici în pelerinaje de penitență – *peregrinatio pro Christo* – și care se adăposteau în schiturile ridicate de predecesorii lor. Geograful irlandez Dicuil scria în 825, reproducând relatările unuia dintre călugării-pelerini: „În aceste locuri trăiau de o sută de ani sihaștri, sosiți cu bărcile din Irlanda. Dar spaima de războinicii Nordului i-a alungat și insulele au rămas iarăși nelocuite, așa cum au fost de la începutul lumii...”. Vikingii care au tulburat pacea ascetică a călugărilor veneau fie dinspre sud-est (Hebride, Shetland, Orkney), fie chiar din Norvegia, unde domnia autoritară a regelui Harald „Păr Frumos” i-a făcut pe mulți dintre supușii săi să aleagă calea exilului.

Încă din Antichitate, Strabon, Pliniu și Tacit cunoșteau existența unui pământ situat dincolo de Coloanele lui Hercule (Gibraltar) și la sud de ghețurile veșnice, pe care l-au numit Thule. Venerabilul Beda plasa acest teritoriu legendar la șase zile de navigație spre nord-vest de Britania și îl descria ca pe un ținut unde în solstițiul de vară nu este noapte, iar în echinocțiul de iarnă nu este zi. În „*De Mensura Orbis Terrae*” („*Despre mărimea suprafeței Pământului*”), Dicuil pomenea și el despre o insulă unde „strălucește soarele și la miezul nopții”, identificând această Ultimă Thule a anticilor cu Islanda.

Începând din 775, omniprezenții călugări irlandezi petreceau „lunile luminoase” ale anului arctic în Islanda, după ce înfruntaseră oceanul în luntrile lor căptușite cu piei. Vikingii au găsit insula în 860, când un drakkar ce naviga din Norvegia spre Insulele Faerøer a fost purtat de o furtună sute de kilometri mai departe, naufragiind pe țămurile unui pământ necunoscut.

Peisajul arid și sălbatic al Islandei amintește de începuturile lumii: deșerturi stâncoase, râuri de lavă împietrită, prăpăstii amețitoare, munți acoperiți de ghețari, lacuri, cascade și fiorduri, câmpii de nisip negru, izvoare fierbinți, gigantice domuri de riolit, vulcani noroioși, zăcămintă de obsidian... Neobișnuita întâlnire dintre vulcani și ghețuri a dat unul dintre numele insulei: „Țara de gheață și foc”.

Dacă vechile *saga*-uri păstrează tăcere asupra identității descoperitorului viking, „*Cartea așezărilor*”, cronică genealogică a primilor locuitori ai Islandei, oferă trei nume și versiuni diferite. Cronică a fost alcătuită în secolul al XII-lea de istoricul islandez Ari Thorgilsson

(1067 – 1148), cel care a scris și „*Cartea islandezilor*”, în care urmărește procesul colonizării scandinave. Din anul 870, mii de războinici, cu familiile, slujitorii și sclavii lor au sosit aici din Norvegia, Anglia sau Irlanda, într-o migrație de proporții, ce avea să dureze șase decenii. După 930, corăbiile cu coloniști au încetat să mai vină, Islanda devenind singurul teritoriu viking independent de peste mări.

Paradoxal, nicăieri în peregrinările lor de explorare, jaf sau cucerire, scandinavii n-au întâlnit auspicii mai bune decât pe această insulă neospitalieră. N-a fost nevoie să ducă lupte, fiindcă Islanda nu era a nimănui. N-a existat o populație autohtonă – de obicei superioară numeric – pe care ar fi trebuit să o supună și care sfârșea întotdeauna prin a-i asimila.

Dar cu adevărat remarcabile sunt cultura și civilizația născute aici.

În Islanda, războinicii Nordului au ridicat biserici și mănăstiri în loc să le distrugă, iar convertirea lor la creștinism (anul 999) nu a dus numai la construirea legendelor *stavkirker* (biserici înalte norvegiene), ci și la apariția unor altfel de monumente: scrierile islandeze.

Acest „miracol” se datorează unei stranii și improbabile simbioze între două lumi, rară în evoluția umanității. Vikingii au adus simțul istoriei, al eroismului și aventurii, alături de o percepție absolut particulară asupra destinului individual. În schimb, creștinismul romanic a oferit garanția nemuririi, dată de suportul material (aparent fragilul pergament) și de universalitatea limbii latine, pe atunci singurul liant într-un Ev Mediu sfâșiat de inepuizabile dispute politice, sociale sau teologice. În momentul colonizării Islandei, vikingii aveau deja două dintre ingredientele trecerii în eternitate: un trecut demn de a fi consemnat și... geniu literar. Însă fără o limbă de circulație, în care să își poată transmite istoria, tradițiile și valorile, o mare parte din spiritualitatea unei epoci și a unui întreg popor s-ar fi pierdut pentru totdeauna.

Cum s-a putut decanta, din sânge, sudoare și violență, o literatură cultă, esențializată, pe alocuri chiar încifrată? Cum au reușit niște „sălbatici” să atingă un nivel de abstractizare la care artiștii Antichității nu putuseră decât să aspire? De unde intuiția, subtilitatea și sofisticarea poeziilor scandinavi, autorii unor procedee stilistice necunoscute până la ei?

Dincolo de întrebări, rămâne realitatea: în Islanda s-a scris cea mai importantă pagină din epopeea vikingilor – nu în fapte de arme, ci în literatură. Între 870 și 1350, această insulă austeră, cu vulcani dormitând sub zăpezi, a dat Occidentului și lumii „miracolul islandez”: poezia scaldică, Edda și Saga.

Poezia scaldică s-a născut pe țămurile Mării Baltice în secolul al VII-lea și a fost exersată o perioadă de toți scandinavii, pentru a deveni apoi un

monopol islandez. Scaldul era, în același timp, poet de curte și istoriograf: proslăvea înfăptuirile mărețe ale regelui său ori comemora evenimentele importante ale domniei acestuia, evocare îmbogățită cu judecățile personale ale autorului.

Europa medievală nu a mai cunoscut un gen literar la fel de sofisticat ca poezia scaldică islandeză. Analizând fenomenul în patru lucrări de referință („*L'Edda poétique*”, „*La poésie scaldique*”, „*Sagas Islandaises*” și „*Les Sagas légendaires*”), Régis Boyer observa că „deși de o complexitate surprinzătoare, poemele respectă întotdeauna un set de reguli stricte”. Cea mai importantă interzicea numirea lucrurilor și ființelor prin termeni direcți. Aceștia trebuiau înlocuiți cu sinonime, perifraze sau circumlocuțiuni: marea devenea astfel „întinderea eternă”, războinicul „arborele de bătlăie”... O reminiscență a străvechilor rituri șamanice? Sau, mai degrabă, un rafinament literar, menit să pună la încercare virtuozitatea creatorului? Prin asemenea procedee stilistice, scaldii izbuteau să exprime mai multe idei simultan, să insinueze mesaje implicite în manifestul declarat al operei, să introducă teme conexe. Așa a compus Egill Skallagrímsson poemul „*Sonatorrek*” („*Ireparabila pierdere a fiilor*”), așa a scris Eysteinn Asgrímsson capodopera sa „*Lilja*” („*Crinul*”).

Edda reunește treizeci de poeme din secolele IX – XII, amplu mozaic epic ce evocă întreaga mitologie scandinavă, de la începuturile și până la sfârșitul lumii (Ragnarok). Cuprinde poeme mitologice (cum ar fi cel despre Thor și Marele Șarpe din Midgard), magice (în care zeii ating cunoașterea supremă), eroice (asemenea celui al luptei dintre Sigurd și dragonul Fafnir) ori satirice (despre farsele lui Loki, printre muritori sau în Valhalla). Niciun personaj nu rămâne static ori meditativ: oameni și zei sunt fie într-o perpetuă căutare a tainelor Universului, fie angrenați în confruntarea cu forțele negative ce încearcă să-l distrugă. Iar eroii nu întruhidează idealuri inaccesibile, ci modele de spirit combativ, integritate și valoare, care vor trece granița poeziei spre proză, în nemuritoarele *sagas* ale Nordului.

O *saga* (de la *sagen*, a istorisi), este jurnalul vieții unui personaj „ce merită păstrat în memoria comunității”, începând cu nașterea și terminându-se cu moartea sa, fără a-i omite strămoșii sau descendenții demni de atenție. Nefiind legende, basme ori poeme epice, ci o prefigurare a romanelor istorice din epoca romantică (secolul al XIX-lea), *sagas* au împrumutat multe elemente stilistice din lucrările istoriografice latine, rămânând însă profund legate de civilizația Nordului.

Există diferite genuri de *sagas*, în funcție de tematica lor:

Sagas „regale” consemnează viața marilor regi scandinavi și legendarele lor cuceriri. Astfel,

în „*Heimskringla*” („*Saga regilor țării natale*”), Snorri Sturluson redă întreaga istorie a suveranilor Norvegiei, de la originile mitice și până la sfârșitul secolului al XII-lea.

Sagas „populare” („*Saga Celor din Valea Somonului*”, „*Saga lui Grettir cel Puternic*”, „*Saga despre arderea lui Njall*”), ai căror autori rămân de obicei anonimi, urmăresc destinele unor eroi renumiți pentru curajul în luptă, forța fizică deosebită, simțul dreptății sau înțelepciunea de care dau dovadă.

Sagas „contemporane” relatează evenimente din timpul vieții naratorilor. În „*Islendinga Saga*” („*Saga islandezilor*”), Sturla Thordarsson izbutește să îmbine o frescă istorică și un tratat de filosofie politică privind evenimentele ce aveau să ducă la pierderea independenței Islandei (secolele XII – XIII).

Însă indiferent de temă, ceea ce definește o *saga* este stilul său – întotdeauna narativ, cu accente dramatice, eroice și, uneori, satirice –, ale cărui caracteristici esențiale sunt realismul, dinamismul și concizia.

Autorii nu se exprimă niciodată la persoana întâi și evită epitetul exagerat, reușind transformarea fantasticului în cotidian. Nu există descrieri de peisaje, nici portrete: personajul este definit prin actele sale și considerațiile celor apropiați. O *saga* își prezintă protagoniștii numai în mișcare, iar laconismul nordic poate fi neașteptat de sugestiv. Rezultă niște texte dure, decantate, despre responsabilitate, onoare și răzbunare, propunând o viziune lipsită de îngăduință asupra slăbiciunilor umane, a vieții și lumii. Într-o atmosferă tragică (uneori insuportabil de densă dacă nu ar interveni umorul sau ironia), eroul este pus față în față cu destinul său, pe care adesea îl cunoaște dinainte, datorită unor semne, vise, viziuni sau preziceri. El trebuie întâi să îl accepte fără rezerve, apoi să și-l asume, să îl îplinească prin fapte, depășind toate piedicile ivite în cale.

Un creator de *saga* stăpânea perfect arta înlănțuirii faptelor, a cauzelor și consecințelor, urmărind cu consecvență, încă de la primul cuvânt, mesajele ori sentimentele pe care voia să le transmită în final cititorului. Într-o *saga* există „noduri conflictuale” în care acțiunea ia o turnură cu totul neașteptată, iar orice detaliu dintr-un anume capitol își găsește întotdeauna justificarea, uneori după sute de pagini, nimic nefiind lăsat la întâmplare în dozarea expunerii, lipsită de digresiuni sau improvizatii.

Nu degeaba atunci când au studiat istoria Islandei independente, împărțind-o în patru etape distincte, în funcție de situația socială, politică și economică – epoca eroică (930-1030), a păcii (1030-1120), epoca Sturlungar (1220-1262) – medievaliștii au decis să numească perioada dintre 1120 și 1220, crucială pentru trecutul islandezilor, *epoca literaturii*.

De vorbă cu poetul Eugen D. POPIN



Faptul că multe cărți doar se tipăresc este cea mai mare greșeală și o imensă nedreptate făcută cărții și autorului

— *Stimate domnule Popin, v-ați născut într-o zonă de puternice interferențe culturale. Cum arăta în vremea copilăriei dumneavoastră universul acela, ce v-a marcat profund în anii aceia și în ce măsură v-a modelat destinul?*

— Dintru început propun să renunțăm la tonul protocolar, asta pentru că, intrând în marea familie a scriitorilor, avem cu toții în comun o anume formă de apartenență la literatura lumii, ea fiindu-ne – simbolic, desigur – părintele spiritual.

— *De acord, va și în beneficiul dialogului nostru. Așadar, să începem.*

— Sunt născut în Banatul de câmpie, așa-zisa *pustă bănățeană*, în localitatea Ciacova, acum oraș. Acolo, dragă Francisko, orașul meu natal, ca și întregul Banat, a fost și a rămas încă, în parte, un fel de oază multiculturală europeană. În copilărie, cu toată truda statului impus de puterea sovietică, bănățenii au continuat tradiția multiculturalismului și multilingvismului. Cele două fiind parte firească a cotidianului. Prin asta vreau să spun că în dialectul bănățean vei găsi multe expresii din germană, maghiară și sârbă. Dar și din slovacă ori bulgară, mai puține, e adevărat. Apoi chiar și obiceiurile populației germane, maghiare ori sârbe au fost preluate de români, dar și invers. Interferențele culturale în Banat au fost ceva firesc, sunt convins că încă mai sunt. În copilărie, cu toată politica de anatemizare a minorității germane în anii de după 1947, bănățenii, marea lor majoritate, au rămas la fel de omenoși cu prietenii și vecinii din copilărie. Sigur că au fost și excepții, unele chiar foarte discutabile. Dar un aspect pe care mă simt dator să-l amintesc este faptul că în Banatul

interbelic, dar și după, bănățenii neaoși, indiferent de naționalitate, erau în marea lor majoritate vorbitori de cel puțin două, dacă nu chiar trei limbi în afară de limba maternă. Româna, germana, maghiara și sârba erau limbi de comunicare zilnică. Asta era ceva firesc, chiar dacă unii, printre care mă număr și eu, au deprins cu ușurință și alte limbi europene. Așa cum am mai spus-o, chiar dacă nu am reușit, din motive independente de voința mea, să cunosc îndeaproape literaturile limbilor care mi-au însoțit copilăria, faptul în sine m-a apropiat și m-a făcut să înțeleg mentalitatea și modul de gândire al celor cu care comunicam. La prima vedere o să pară neobișnuit, dar pentru mine toate limbile în care mă pot exprima sunt parte a ceea ce sunt eu. Sigur că pentru germană am o afinitate firească, tatăl meu având origine germano-alsaciană. Căci, nu-i așa, suntem ceea ce avem stocat genetic. Universul copilăriei mele înglobează, pe lângă bucuriile trăite alături de cei care mi-au fost vecini ori colegi de grădiniță și de școală, indiferent că s-au numit Richard, Gyuri, Ilie ori Stevan, și teroarea instaurată de regimul dictaturii în plină evoluție. Care a lăsat urme adânci în modul meu de a mă poziționa față de ceea ce ar fi fost firesc să fie apartenența mea la societate. Bunica mea paternă, dar și cea maternă, au fost, din motive familiale și de apartenență a Banatului la fosta monarhie austro-ungară, cum s-ar zice, *acasă*, pe lângă română, în limbile maghiară și sârbă. Fapt care mi-a înlesnit accesul, dar mi-a și stârnit interesul de a învăța, atât cât am reușit, maghiara și sârba. Nu am înțeles niciodată, nici chiar până acum, motivul care i-a determinat pe unii consăteni – căci asta a fost localitatea mea natală, o comună mai răsărită –, imediat după instaurarea guvernării impuse de *armata roșie*, să se trădeze pe ei înșiși și pe cei cu care au copilărit. Căci noțiunea de bănățean înseamnă: românii, germanii, maghiarii, sârbii, evreii, romii, bulgarii, slovaci și cei câțiva turci. Fără vreo diferență între ei, dar nici una. Asta a fost, ar fi trebuit să fie și să dăinuie în ținutul meu natal. Asta mi-a insuflat-o tatăl meu, asta era identitatea pe care am moștenit-o. Este adevărat că mulți dintre cei care s-au lăsat manipulați de propaganda stalinistă și de cea care a urmat-o au distrus, în mare parte, atmosfera tradițională a Banatului. Motiv care a determinat majoritatea etnicilor germani, dar și maghiari, să părăsească glia strămoșilor lor. Asta a fost universul copilăriei mele, univers care mi-a ținut și de cald, și de frig. Primele cărți pe care mi le-a dăruit tata în clasa a III-a au fost două volume de povestiri ale Fraților Grimm (Jacob și Wilhelm), cu coperte galbene. Lecturile mi-au dezvăluit o altă lume, idilică, dar și un mod firesc de gândire, o anume filosofie de viață. Ca mai apoi să urmeze clasicii literaturii române, Ion Creangă, Mihai Eminescu,

Petre Ispirescu, Ioan Slavici. Nu am reușit, sau nu mi mai amintesc, nici o lectură din autorii *agreați* ai vremii. Fapt care a întârziat impulsul și dorința mea de a publica, cu toate că puneam pe hârtie poeme, pe care însă nu cutezam să le arăt cuiva. Apoi, în vremea liceului, s-a întâmplat ceea ce trebuia să se întâmple. Am cunoscut-o pe prima mea prietenă, care era studentă la filologie în anul întâi. Ea a fost cea care m-a convins că trebuie să fac loc literaturii în timpul meu. Lecturile mele devenind sistematice, bine și țintit alese. După terminarea liceului, o alegere, deloc în acord cu chemarea sinelui, a ratat intrarea la facultate și m-a catapultat în serviciul militar, timp care m-am depărtat, din păcate, de mine. Dar, și asta s-a confirmat mai târziu, după câțiva ani, s-a întâmplat iarăși ceea ce trebuia să se întâmple. L-am cunoscut pe poetul Aurel Turcuș, primul poet consacrat, care mi-a publicat câteva poeme în rubrica sa din revista *Orizont* din Timișoara. Nu voi intra aici în alte detalii, poate doar un singur moment al colaborării cu el care chiar merită amintit. După vreo doi ani de la debutul publicistic, Aurel a venit la mine, aducându-mi vestea că *am fost inclus pe lista* celor care trebuie să scrie o poezie patriotică pentru numărul viitor al *Orizontului*. Nu o făcusem până atunci niciodată și chiar nu aveam niciun motiv să scriu osanale la adresa celor care ne tratau ca pe niște sclavi. După ce Aurel a plecat, promițând că va reveni spre după-amiază ca să preia poemul, am realizat că ajunsesem așadar în vizorul tovarășilor de la propagandă, firește cu sprijinul cuiva din redacția revistei. Așadar orice eschivare ar fi fost în dezavantajul meu. Îmi făceam treaba la serviciu, dar mă chinuia gândul că va trebui să pun, cât de curând, ceva pe hârtie. După o vreme am așternut pe hârtie un titlu de poem și primele două, ori trei versuri. Titlul mi-a rămas întipărit în minte, exprima *de facto* nemulțumirea mea față de faptul că mi se impunea să scriu *la comandă* poezie patriotardă... și am scris: *Patrie, îngăduie să rostesc*. Bietul Aurel a luat cu el titlul și cele două ori, poate, trei versuri și a finalizat poemul în redacție, publicându-l în numărul următor al revistei *Orizont*. Astfel am scăpat ca prin urechile acului de urmări.

— *La momentul debutului, sistemul era preocupat să pună o serie de obstacole în calea tinerilor dornici de afirmare, mai ales cei din zonele periferice le-au simțit din plin. Unii – mulți – nici n-au reușit să răzbată prin acest hăț, s-au descurajat, au renunțat. Debutul tău editorial la Editura „Litera” poate fi considerat un gest de frondă? Greșesc?*

— După ce am publicat constant în revista *Orizont*, firește și în corpul revistei, nu doar la rubrica bunului meu prieten Aurel Turcuș, binecuvântată fie-i amintirea, am îndrăznit să aleg un grupaj consistent

de poeme pentru concursul de debut al fostei edituri de stat „Facla”. Modul meu de a scrie, oarecum mai criptic – cum altfel mă puteam exprima fără să cad în *păcat ideologic?* –, nu a convins juriul de evaluare. Așadar, ajunsesem și eu în *galeria refuzaților*, cum eram numiți de răposatul poet Damian Ureche. Ajuns, așadar, refuzat la editura „Facla”, am fost îndreptat discret de către un prieten scriitor spre editura „Litera” din București, care publica refuzații la editurile de stat. Editura *Litera* publica lucrările autorilor *tot în regim controlat* de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, tot cu *aprobarea* tovarășului de rău augur, Dulea. Autorul însă trebuia să plătească editurii pentru acest serviciu suma de 5000 de lei, sumă însemnată pentru bugetul meu. Dar asta era singura posibilitate de a debuta editorial, posibilitate la care au apelat și alți scriitori, ulterior de notorietate. Așa cum aminteam mai sus, editura „Litera” nu era scutită de controlul și aprobările organului care superviza publicațiile din România terorii. Înainte de a intra în linie dreaptă cu prima mea carte la editura bucureșteană, la discutarea manuscrisului, a fiecărui text în parte, redactorul de carte mi-a cerut în mod imperativ să includ la începutul volumului un grupaj de poeme patriotice. Altfel, avertizându-mă cu un rânjet prietenesc, nu mi se va aproba publicarea de către tovarășul Dulea, cerberul Consiliului Culturii. Ei bine, știind că nu pot și nici nu vreau să *produc* astfel de poeme, am refuzat. *Tovarășul* redactor a rămas cumva surprins de reacția mea, amintind, de acum iritat, că un coleg din orașul de unde veneam a inclus, *la solicitarea editurii*, texte care reflectau realitatea socialistă. Adăugând la finalul discuției că s-ar putea ca manuscrisul meu să nu primească aprobarea necesară... Și..., și manuscrisul a fost aprobat, pasămite a trecut neobservat. Cartea a apărut în condiții grafice foarte bune în anul 1985. Da, dragă Francisko, acela a fost momentul și modul meu de a spune NU unui *experiment al istoriei*, dacă vrei un gest de frondă, pe care l-aș repeta oricând. Iar de renunțat la literatură, doar pentru că nu eram dispus la compromisuri, asta era exclus. A urmat apoi a doua carte, care a apărut la editura „Facla”, căci aveam deja debutul, și editura, grație directorului de atunci, prozatorul Ion Marin Almajan, și redactorului meu de carte, poetul Eugen Dorcescu, a publicat volumul „Constelația Gemenilor” în anul 1988.

— *Când ai plecat în Germania? Ce te-a împins? Dorința pătrunderii într-o mare cultură? Sau motivele au fost mai pragmatice, mai anteice? Fără să elimine, desigur, componenta ideală. Ți s-au împlinit așteptările?*

— A urmat anul de grație 1989, an în care istoria a purces să rescrie destinul Europei de Est,

istoria, ori politicieni luminați, oameni care s-au străduit să vadă dincolo de obscurul profan. În zilele acelea de decembrie eram descumpănit, mai apoi m-am implicat activ cu speranța și cu iluzia că țara va reuși să reintre pe făgașul normalității. Fără să țin seama însă, în *socoteala mea*, de interesele care au făcut posibilă schimbarea. Nici nu mi-am putut închipui că implicarea mea în înființarea și activitatea primului sindicat liber din județul Timiș (S.U.S., cum a fost denumit la vremea aceea) va deranja într-atât, încât să devin incomod *pentru vremuri* și pentru (*unii*) oameni. Faptul că am insistat, la modul cel mai ferm și inechivoc, pentru scoaterea din funcții de conducere a celor care au servit sistemul de dictatură comunisto-securistă a fost *doar* unul din motivele pentru care am primit atenționări. Au urmat apoi și alte momente, dar pe care nu le voi descrie aici și acum. Aș aminti, doar, vizita absolut *neobișnuită* și *neasteptată* a *agentului de asigurări* (!) exact în după-amiaza prezilei plecării în concediu. Polița de asigurare expira abia la sfârșit de octombrie, iar după-amiaza aceea era la mijloc de iulie 1990. Precum și *vizita* inoportună a unui „*prieten*”, fapt care nu s-a întâmplat niciodată până atunci. Vorba ceea, *te pui cu dracu, vine și ta-su iute și degrabă*. Faptul că am decis să rămânem în Germania a avut așadar mai multe cauze. Unele personale, care și-au aflat deja locul în romanul la care lucrez, dar și familiale. Între care discuția cu tatăl meu, în care tata a reafirmat originea germană a familiei bunicilor săi, respectiv a tatălui său. Indiferent unde ne-am născut și indiferent de țara în care trăim, rădăcinile noastre sunt înscrise în adâncul nostru genetic. Iar aspectul acesta nu poate fi ignorat de nimeni. Bineînțeles că „*locul nașterii*” este pentru fiecare dintre noi *sfânt*, iar limba ținutului natal este, de asemenea, o parte din eul nostru, dar *suntem* ceea ce moștenim genetic și purtăm în profunzimea ființei noastre.

— *Cum ai depășit marea problemă a ruperii de mediul propriu? Ai trecut prin trauma înstrăinării? Și cum te-ai integrat într-o societate cu valori sensibil diferite de ale noastre?*

— Bineînțeles că momentul în care am conștientizat faptul că prezența noastră în Germania nu va fi una limitată la durata unui concediu, asociată și cu problematica oficializării reședinței, a fost unul de cumpănă. Însă ceea ce consider că trebuie să amintesc, chiar să subliniez, este modul absolut firesc și corect cum am fost tratați de oficialități. Asta cu toate că auzisem de la rude foarte apropiate și de la prieteni despre alte modalități ale politeții și corectitudinii funcționarului public. Dar odată plecat, decis așadar să merg pe acest drum, am considerat că *nu îmi pot îngădui* să am așteptări, chiar de niciun fel. N-a fost, desigur, ușor să trec peste faptul că nimeni

nu știa cine sunt, ce sunt, ce pot oferi societății, unei societăți în care *eu eram cel venit*. După câteva săptămâni, într-o discuție cu o persoană de-a locului, am primit cel dintâi *sfat prietenesc* și sincer: *Tu trebuie să dovedești, ca să fii acceptat, că ești de două ori mai competent decât un băștinaș*. Nu am fost deloc surprins și nici nu am considerat modul foarte direct de a fi primit în realitate ca pe o amenințare. Dimpotrivă. E adevărat că există trauma înstrăinării, dar depinde de fiecare în parte dacă ea devine simptomatică, depinde de modul în care accepți statutul tău social. Personal, am un principiu, anume că *eu am decis* să mă despart de ținutul natal, așadar *eu îmi sunt dator*, în primul rând, să mă străduiesc să-mi remodelez mentalul, asimilând modul de gândire al autohtonilor. *Să intru*, așadar, *în rând cu lumea* în care am decis să trăiesc. Asta nu a însemnat că am uitat să fiu eu, fiu al Banatului, cum nu am uitat să mă raportează la valorile perene învățate în școală, dar și din viața de zi cu zi.

Nu a trecut mult timp, eram de acum locuitor al Bavariei, și am descoperit faptul că *dialectul bavarez* era ceva care mă fascina, cu toate că-l înțelegeam doar parțial. Fascinație care nu a încetat nici până azi, dovadă fiind o scurtă antologie de traduceri în românește din poezia bavareză în dialect, publicată în anul 2005 la editura „Hestia” din Timișoara.

— *Cum ai reușit să stabilești legături cu oamenii de cultură din străinătate – mai ales români –, cum i-ai cunoscut și mai ales cum ai reușit să-i aduni în jurul unor proiecte, să le capacitezi energiile pentru a crea împreună adevărate repere culturale?*

— Prima legătură cu scriitorii germani a fost prilejuită de pregătirea materialului pentru scurta antologie de poezie bavareză. Primul scriitor cu care am intrat în legătură directă și căruia m-am adresat în scris a fost poetul și realizatorul de emisiuni radio și de televiziune, Harald Grill. După care au urmat romancierul Bernhard Setzwein, colaborator permanent al „Bayerische Rundfunk” (radioul bavarez), poetul Herbert Schneider, universitarul Helmut Zöpfl și poeta Margret Hölle, care scrie în dialectul vechi bavarez. În anul 1996 am publicat la editura „Hestia” din Timișoara un volum de poeme bilingv, româno-german. Iar după aproape trei ani, în anul 1999, mai mult împins de la spate, m-am adresat Uniunii Scriitorilor Germani, V.S., cu o cerere de primire. Asta pentru că dosarul meu de primire adresat U.S.R. în 1990... *ar fi dispărut*. Uniunea Scriitorilor Germani, prin președintele ei, dl Robert Staufer, mi-a răspuns că vor supune discuției Consiliului Uniunii cererea mea, iar prin faptul că am publicat deja mai multe cărți, printre care și volumul bilingv, cererea mea va lua în discuție și mi se va comunica decizia.

După câteva săptămâni am primit o scrisoare prin care am fost anunțat că am fost primit membru al V.S. (Verband deutscher Schriftsteller). La scurtă vreme, dl Staufer m-a întrebat dacă aş fi dispus să intru în legătură cu domnul Radu Bărbulescu, membru al V.S., care este editor și membru al cenaclului *Apoziția* din München al scriitorilor români. La scurtă vreme după ce l-am cunoscut personal pe Radu Bărbulescu, a început colaborarea mea la revistele pe care Radu Bărbulescu le edita la München. Radu Bărbulescu a fost cel care a încercat și a reușit, parțial, să adune scriitorii români, dar și germani din Bavaria într-o asociație *Deutsch-Rumänischen Schriftstellerverein aus Bayern e. V.* Din păcate, dispariția sa neașteptată și prematură din lumea noastră, în anul 2013, a făcut ca asociația să se autodizolve, el fiind, *de facto*, cel care se străduia să adune scriitorii români în cenaclul asociației, organizând lecturi și expoziții de carte.

— *Cât de cunoscută este literatura română în Germania și cine sunt cei care participă la diseminarea ei? S-ar putea face mai mult? Cine ar trebui – și cum – să susțină aceste eforturi? Care sunt criteriile care stau la baza opțiunilor pentru operele care se traduc și cine le stabilește? Știu că sunt prea multe întrebări la un loc, dar ia-le pe rând...*

— Pentru cititorul din Germania, cel avizat și mai puțin avizat, literatura română este reprezentată în primul rând de scriitorii români de reputație internațională. Nu voi cita aici nume, ele fiind de notorietate. Apoi, faptul că editurile germane cele mai importante au publicat în traducere opera, sau din opera acestor scriitori, este cel mai bun argument pentru ca un cititor să fie interesat să citească acele cărți. Dar, iar acest *dar* este călcâiul lui Ahile, de la aceste nume cu mare rezonanță s-ar putea construi punți spre autorii clasici ai literaturii române și spre cei contemporani. Or, dacă se publică puțin și sporadic și doar autori care au notorietate ori susținere în viața culturală ori cea politică, este pentru că nu se face niciun studiu care să evalueze o carte și interesul unui potențial cititor. Există autori ai literaturii române contemporane care ar avea șanse mari să trezească interesul cititorilor, chiar și în traducere textul multora fiind la fel de convingător ca și în original. Aici trebuie să reîmprospătez în conștiința publică efortul depus *de ani de zile* de un editor din Germania, originar din România, care se străduiește să publice autori români în traducere germană, dar și din alte țări est-europene, unii fiind răsplătiți cu prestigioase premii literare germane. Este vorba despre editura *POP Verlag* din Ludwigsburg, fondator și editor fiind poetul Traian Pop, membru al Uniunii Scriitorilor din România, filiala Timișoara, și al Exil PEN Clubului german. Consider că acestui *idealist*, care a făcut eforturi

financiare *personale* deosebite pentru ca editura să pătrundă și să fie recunoscută pe piața cărții germane, i s-a dat mult *prea puțină* atenție, atât din partea autorităților române, cât și germane. Faptul că multe cărți *doar se tipăresc* este cea mai mare greșală și o imensă nedreptate făcută cărții și autorului. O carte care nu este prezentată și oferită *medial* publicului cititor există și nu există. Punând asta în balanță cu cantitatea de reclamă care se face pentru obiecte lipsite de importanță, pentru produse care nu oferă nimic nou, realmente inutile, doar pentru a manipula bietul cumpărător să le achiziționeze. Iar pentru carte nu se face nimic, sau aproape nimic. Mă întrebi direct care ar trebui să fie criteriile pentru ca o carte să merite a fi oferită unui alt public decât cel românesc. În primul rând, *subiectul cărții* este hotărâtor, cred, întrucât o carte, dacă nu propune o lectură care să te țină legat de scaun, o carte pe care să nu o poți lăsa din mână, este inutil să i-o oferi cititorului. Apoi: ar fi productiv să se publice *online* fragmente traduse din carte și să se analizeze modul în care este receptat textul de către cititor. Și mai apoi, în faza următoare, o campanie de presă bine organizată și concepută, nu doar în presa regională, cu scopul de a aduce aproape scriitorul de publicul cititor. Cine ar trebui să facă asta? Fiind o chestiune de interes național, cred că Ministerul Culturii ar fi cel abilitat.

— *Ești conducător de revistă și știi foarte bine ce înseamnă editarea unei publicații în condițiile diasporei. Cu câte greutăți te confrunți, de unde primești indemn și sprijin și de câte satisfacții poți da seama?*

— Afirmi, dragă Francisko, o realitate de care eu fac de la bun început abstracție. Dorința fondării revistei *Alternanțe* este urmarea dispariției celor două reviste, *Observator München* și *Archenoah* (în limba germană) editate de răposatul meu prieten Radu Bărbulescu. Da, fondarea revistei mi se datorează, dar în aceeași măsură și bunului meu prieten Andrei Zanca, el a fost cel care mi-a stat mereu alături cu experiența sa la revista *Echinox*. Este adevărat că oficial eu sunt editorul (*Verleger*), cât și redactorul coordonator al revistei (*verantwortliche Redakteur*), dar asta nu a contat niciodată în modul cum funcționează revista. Totul este decis în comun, fiecare își expune punctul de vedere, fiecare citește textul primit direct sau prin redirectionare. În toți acești ani am constatat că cea mai bună decizie se ia în consens. La început, eu nu știam mai nimic din ceea ce înseamnă editarea unei reviste. Nici despre partea diligențelor privind înregistrarea la biblioteca națională pentru obținerea ISSN-ului, pentru o ediție online, cât și pentru ediția tipărită. Am avut însă sprijinul binevoitor și competent al funcționarului de la biblioteca națională

a Germaniei. Apoi l-am cooptat în redacție pe Vasile Gogea de la Cluj, o punte cu cei de *acasă*, dacă vrei, și pe răposatul nostru prieten Miron Kiropol, poetul care a reprezentat exilul românesc de la Paris. Iar după dispariția lui Miron Kiropol, pe Mircea Petean, de la Cluj. Cu toate că revista apare cu precădere în limba română, apar pagini și în germană, uneori și în engleză ori italiană. Ediția online și pdf-ul revistei sunt preluate și de biblioteci online universitare. Editarea revistei presupune și o parte tehnico-administrativă, aspect la care, inițial, nici nu m-am gândit. Aveam oarece cunoștințe tehnice pentru ediția online, mai făcusem câteva ediții pentru revista *Ulysse online* a editurii „Hestia” din Timișoara. Pentru ediția tipărită a trebuit să mă folosesc de tehnica *learning by doing*, lucru deloc ușor, aș spune chiar dificil, pentru că programul (softul) era ceva absolut nou pentru mine. Fiul meu, care este specialist (master) în e-commerce și web design, ar fi preferat un soft mai complex, dar care ar fi însemnat o investiție pentru care nu eram pregătit. Așadar, începea deja să se contureze tot mai clar faptul că editarea unei reviste însemna și fonduri, din care trebuiau plătite softul pentru tehnoredactare, tipografia, taxele poștale pentru expedierea tirajului ediției tipărite, dar și costurile pentru pagina de internet. La sugestia unui prieten ziarist și scriitor, care avea o relație amicală cu ministrul culturii bavarez, m-am înscris pentru o audiență. Am fost primit și întâmpinat foarte politicos, apoi în discuția care a urmat am explicat modul în care revista ar contribui la crearea unei punți între scriitorii români din Germania cu cei din țară, dar, în timp, și între cei din țară cu scriitorii germani. Totul s-a împotmolit însă în momentul când am pus problema sprijinului financiar. Mi s-a explicat la modul cel mai elegant că ministerul *nu mai* are fonduri pentru asemenea sponsorizări și că ar fi, poate, mai nimerit să mă adresez ministerului federal. După ce am ieșit din cabinetul ministrului, eram de-acum decis *să nu mai întind mâna*, ci să discut problema asta cu soția mea. Așadar, ca să nu mai lungesc vorba, apariția revistei, de la primul număr și până acum, este finanțată de familia mea și de munca investită de cel care face tehnoredactarea, inclusiv a ediției online, adică eu. Precum și de corectorul nostru voluntar, doamna Mihaela Kloos-Ilea și de cei doi graficieni: Șerban Popin și Zoltan Munteanu-Racz. Satisfacții, da, dragă Francisko, am satisfacția că am reușit să continui tradiția începută la München de distinsul poet și editor Ion Dumitru, continuată mai apoi de Radu Bărbulescu. Ceea ce nu am reușit, asta pentru că posibilitățile mele materiale sunt limitate, a fost să finanțez și o editură pentru continuarea publicării de cărți ale scriitorilor români din diaspora.

— În clipa de față, ce proiecte editoriale ai? Mă gândesc aici la toate domeniile în care excelezi...

— Am finalizat, în luna martie a acestui an, volumul de poeme *Murmur dincolo de tăcere sau Cor cordium*, care a apărut în luna aprilie la editura „Limes” din Cluj, cu o postfață de Andrei Zanca. Voi continua să lucrez la romanul cu titlul provizoriu *Apă și vin*, început acum doi ani, roman din care am publicat un fragment amplu în revista *Actualitatea literară* de la Lugoj. Am în lucru traduceri din Franz Kafka, Rolf Dieter Brinkmann și Michel Houellebecq. Citesc în orele de repaus volumele primite de la prietenii care îmi trimit cărțile lor, pe care mai apoi le trimit la biblioteca statului bavarez de la München, unde sunt preluate și păstrate în fondul de carte. Mi-am propus să traduc suficiente poeme ale poetului Rolf Dieter Brinkmann, cel mai important poet german al generației sale, generația ’70, aproape necunoscut publicului din România, în speranța că voi reuși să conving un editor din țară să publice un volum de poeme.

— Ești și un binecunoscut traducător – deloc surprinzător pentru un om familiarizat cu mai multe culturi –, cu multe transpuneri la activ. Ce calități crezi că ar trebui să posede traducătorul? Cât de bine trebuie să cunoască literatura din care traduce? Ce criterii trebuie să îl călăuzească în alegerea operei pe care o va traduce? Ajunge aprecierea subiectivă? Sau răspunde unor comenzi editoriale? Este el răsplătit cum se cuvine pentru dificila muncă de cărăuș de cultură?

— Da, posibilitatea de a citi opere în original este cu adevărat un privilegiu, o satisfacție pe care o pot compara cu bucuria copilului care descoperă lumea în intimitatea ei. După ce am citit în original, amintesc aici, de exemplu, cartea lui Giovanni Papini, *Scrisori către Papa Celestin al VI-lea*, am crezut de cuviință că trebuie să-l fac să vorbească și românește. Textul lui Papini are o savoare anume în original, este de parcă ți s-ar adresa ție cu precădere, ca și cum aș fi eu cel dintâi confesor al autorului. Am citit traducerea în germană înainte de a fi primit cartea din Italia, ca să constat apoi că originalul avea mult mai multe de oferit decât traducerea. De aceea am avut credința că o transpunere în românește se va apropia mai mult de inocența și mesajul textului original. Nu pot preciza ce calități trebuie să aibă cel care încearcă a transpune (în germană este folosită noțiunea de transpunere – *Nachdichtung*, pentru o traducere literară, în contrast cu o traducere liberă). Dar pot consimți expresia italiană „*Traduttore, traditore*”, care a fost folosită prima oară de Niccolò Franco (1515-1570) în *Pistole Vulgari* (1539): „*Ser Traditori miei, se non sapete far’altro che tradire i libri, voi ve ne anderete bel*

bello a cacare senza candela". (rom. Trădătorii mei domni, dacă nu știți să faceți altceva decât să trădați cărțile, mergeți liniștiți să vă căcați fără lumânare".) Acesta continuând în *Dialoghi piacevolissimi* (1545) să argumenteze modul cum *trebuie* să fie o traducere, traducătorul neputându-și permite să schimbe nimic nici din sensul cuvintelor și nici din cel al frazei. Apoi aș mai spune că diferența între traducerea literară (*transpunere*) și traducere, înseamnă multe lecturi din literatura din care și în care traducem. Căci sunt cuvinte și expresii care au marcat anume epoci și care se cuvin transpuse exact. Altfel truda este inutilă, iar textul care *vrea* să reprezinte originalul este, din păcate, departe de original. Personal, chiar dacă textul original m-a convins și am avut pentru moment sentimentul că aș dori să-l transpun în românește, dacă după câteva pagini traduse *transpunerea* devine altceva decât originalul, renunț fără întârziere. Căci nimic nu-i mai rău decât să nu accepți lipsa plierii *tale* mentale și sensibile pe *interioritatea* cărții, imposibilitatea decriptării și redării în traducere a scriiturii. Din fericire, nu sunt în situația traducătorului profesionist, așadar nu pot ști care este criteriul acceptării ori al refuzului unei traduceri. Personal nu cred că traducătorii se bucură de prețuirea și respectul care li s-ar cuveni. Faptul că numele acestora apare doar în interiorul cărții, nu este semnul cel mai firesc al prețuirii muncii lor. Consider că traducerea unei cărți ar trebui să aibă pe copertă menționat și numele traducătorului, el fiind *de facto* autorul versiunii în limba în care a fost tradusă cartea. Cutuma e străveche, știu, dar parcă s-ar cuveni să-i oferim traducătorului locul cuvenit.

— O întrebare pe care mă simt obligat s-o pun celor care trăiesc în afara granițelor politice: ești mulțumit de felul în care este difuzată și receptată opera ta în țară? Sau scriitorul din diaspora se află într-un fel de *no man's land literar*?

— Întrebarea ta, dragă Francisko, e firească, dar mă pune în situația celui atins deseori de acest flagel, dar și a celui care are, deseori, motive să se întrebe cum de unele cărți ale scriitorilor din diaspora, scriitori de certă valoare, sunt trecute efectiv sub tăcere. Ori sunt amintite doar undeva la capitolul *Cărți primite la redacție*. Noi am publicat nu doar cronici ale autorilor din diaspora, ci și ale autorilor din țară, sigur nu prea multe și nici prea des, dată fiind apariția trimestrială a revistei, dar am publicat. În ce mă privește, am trimis cărțile mele la revistele literare, sigur că nu mi-am făcut iluzii că se va scrie ori că vreun critic literar important se va apleca asupra lor. Faptul că sunt departe de viața literară din țară, că *nu am cum* să particip *efectiv* la ea, m-a convins, în timp, că *sunt*, dar nu contez pentru cei de *acasă*,

chiar dacă mă străduiesc să *public*. Tu întrebi dacă „scriitorul din diaspora se află într-un fel de *no man's land literar*”, eu risc să spun că scriitorul din diaspora, cu toate că scrie în limba română, este, și realitatea o confirmă, un *apatrid*.

— Ca o continuare-completare la întrebarea anterioară: crezi că literatura românilor răzleți în lume este tratată cum se cuvine sau subscii la părerea destul de larg răspândită că este neglijată, că nu se fac eforturi de recuperare și integrare în întregul culturii naționale?

— Din păcate trebuie să aduc în discuție exemplul celui care a fost Miron Kiropol. Un poet care nu doar a scris poezie, Miron Kiropol *a trăit din și cu toată ființa sa poezia*. A iubit fără margini limba română, cea mai frumoasă limbă dintre limbile lumii, cum îmi//ne spunea deseori în convorbirile noastre telefonice. A publicat fără încetare volume de poezie, în limba română și în franceză. A publicat traduceri din clasicii români, volume care, sper, vor fi cândva apreciate de posteritate. Cu toate acestea, Miron Kiropol nu a primit nici un fel de recunoaștere din partea statului român. Mă refer aici la Ordinul *Meritul Cultural* care nu i s-a acordat, cu toate că l-ar fi meritat cu prisosință. Iar asta l-a rănit adânc pe Miron.

— Dacă există aspecte importante pe care nu le-am atins, pe care ai dori să le evidențiezi, te rog să le expui aici. Spațiul îți stă la dispoziție.

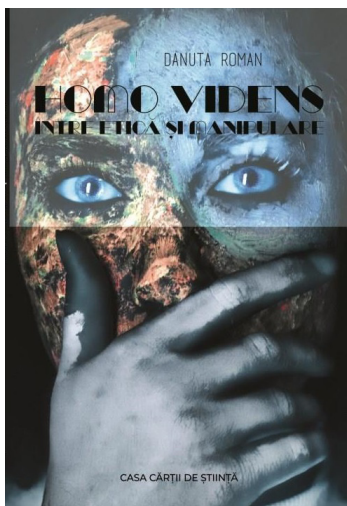
— Îndrăznesc să închei cu un detaliu legat de revistă, dacă tot mi-ai acordat libertatea să *aduc eu vorba* despre ceva important. Precizez deja de pe acum că important a fost *doar* pentru cel care mi-a pus întrebarea, *el*, fiind de fapt, un plural ambigen: *Cât câștigi la afacerea asta?*... După ce l-am confruntat cu finalul casetei revistei: *Zeitschrift ist kostenlos* (adică *Revista este gratuită*), m-a privit îndelung, după care a continuat un pic descumpănit: *Păi asta înseamnă că ai un sponsor; ori chiar mai mulți*. L-am dezamăgit iarăși, arătându-i copertele interioare albe, fără reclame. *Nu am sponsor și nici nu caut vreunul. Literatura, măcar pentru mine, nu este o afacere*.

— Îți mulțumesc din inimă, dorindu-ți să poți construi multă vreme aceste punți.

interviu realizat de KOCSIS Francisko

Dumitru BORTUN

**Un nou tip de umanitate?
Gânduri provocate de cartea
Danutei Roman, *Homo videns*.
Între etică și manipulare**



Cartea publicată de curând de Danuta-Eugenia Roman* abordează un domeniu care după 1990 a fost tot mai mult frecventat de specialiștii români în filosofie politică, de lingviști și psihologi, de sociologi și politologi, dar foarte puțin de către specialiștii în filosofie morală: este vorba de teoria comunicării. Din păcate, puțini sunt specialiștii care au sesizat că acest domeniu este pe cale de a deveni o nouă frontieră a meditației filosofice, tocmai pentru că sunt putini autorii care abordează comunicarea dintr-o perspectivă etică sau moralitatea dintr-o perspectivă comunicațională. În ciuda faptului că tema filosofică a epocii noastre este cea a comunicării, conceptul de „cunoaștere-comunicare” pe care l-am dezvoltat în altă parte, rămâne încă străin și cercetătorilor din sfera teoriei cunoașterii, și celor din sfera teoriei comunicării. De aceea, vom întâlni destule abordări cognitiviste ale eticului, dar nu și abordări comunicaționale; după cum întâlnim destul de des abordări culturologice, sociologice, psihologice, semiotice sau epistemologice ale comunicării, dar foarte rar o abordare etică. Puținele excepții sunt specialiștii care și-au dat doctoratul în cadrul Centrului de Cercetare în Etică Aplicată de la Universitatea din București (coordonati de regretatul profesor Valentin Mureșan) sau cei care au lucrat sub îndrumarea profesorului Sandu Frunză, în cadrul Seminarului de Cercetare Interdisciplinară a Religiei și Ideologiilor, de la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. Iată de ce salut cu mare satisfacție o carte care abordează relația dintre etică și manipulare în contextul „civilizației

imaginii”; pentru asta trebuie să fim recunoscători autoarei, Danuta Roman.

În partea primă, *Întemeieri*, în capitolul 1. „Vederea (Ochiul) și corpul”, autoarea trasează drumul parcurs de fenomen: logosul subordonat videocrației. Altfel spus, răspunde la întrebarea: *Cum a ajuns vizualul să dobândească trăsături hegemonice?* Danuta Roman se oprește asupra perspectivei oferite de Platon, în care teoria asupra Lumii Ideilor inaugurează o viziune logic-coerentă asupra realității, asupra adevărului și asupra unității dintre adevăr, bine și frumos. Anticiparea unui logos subordonat videocrației o avem exprimată exemplar în epoca modernă la Berkeley, prin celebra sa formulă: *Esse est percipi*. Evident, expresie importantă pentru întreaga temă epistemologică a solipsismului dar, totodată, extrem de relevantă în câmp ontologic și axiologic o dată cu mutațiile radicale operate în natura subiectivității și, deloc ne semnificativ, o dată cu mutațiile produse asupra „principiului realității” în post-modernitate. În aceeași argumentație, autoarea surprinde momentul Merleau-Ponty, tocmai pentru a evidenția noul statut al vizualului și al corporalului în civilizația imaginii, în care „omul se lichiefiază, devenind om-imagine”. Evocarea celor trei paradigme echivalează cu o aducere în prim plan a fundamentelor ideatice, precum și a factorilor existențiali care au făcut posibil „omul-imagine”. Acești factori sunt analizați în cuprinsul următoarelor capitole: 2. „Homo videns și producerea spațiului social”, 3. „Omul lichid, etică, postmodernism” și 4. „Umanitate, manipulare, tehnologie”. Pentru a obiectiva ideile (1) „*spațiul nu este o dublură a societății, ci este chiar societatea*” și (2) *spațiul este expresia societății, o organizare materială a practicilor care își împart același timp*, autoarea apelează la interpretările unor Henri Lefebvre, Pierre Bourdieu și Manuel Castells. Astfel, se înțelege mai bine conceptul de „societate lichidă” a lui Zigmunt Baumann.

Cartea pe care o discutăm ridică, încă o dată, întrebări grave care s-au pus, de-a lungul ultimelor decenii, cu privire la proiectul de emancipare al Iluminismului: mai este fezabil proiectul iluminist? Mai inspiră el speranțe, sau este un proiect falimentar? Ceea ce devine discutabil o dată cu inteligența artificială și cu robotizarea pe scară largă este *antropocentrismul*, pe care Iluminismul l-a preluat de la Renaștere, care, la rândul ei, îl adusese din antichitatea greacă: „*Omul e măsura tuturor lucrurilor*” (Protagoras). În condițiile în care omul nu mai este stăpânul mașinilor, căci „mașina se folosește și ea de om”, asistăm la sfârșitul unei mari utopii, care a subîntins cinci secole de cultură europeană: *omul ca valoare supremă a acestei lumi*. O altă dimensiune a Iluminismului care nu cred că va mai rezista este subiectul uman gândit într-o manieră newtoniană: o raționalitate unică și universală, un subiect al gândirii, al cunoașterii și acțiunii *peste tot la fel* (ca spațiul și timpul în fizica lui Newton). În *Discurs asupra metodei* (1637), Descartes afirma că rațiunea este egal

distribuită la toți oamenii: „rațiunea este, în mod firesc, egală la toți oamenii”. Astăzi știm că lucrurile nu stau așa: nu numai că nu toți oamenii sunt la fel de raționali, dar există raționalități diferite, în culturi diferite sau chiar în sânul aceleiași culturi. Autoarea acestei cărți surprinde trecerea de la o cultură logocentrică la una centrată pe imagine, ceea ce înseamnă, de fapt, nașterea unei alte variante de umanitate. *Omul noul*, preconizat de naști și de comuniști, se va realiza de la sine, pe baza progresului tehnologic. De fapt, Danuta Roman și-a propus să continue în epoca digitalizării programul de cercetare inițiat acum șase decenii de Marshall McLuhan, cu referire la epoca televiziunii.

Când McLuhan a încercat să ne atragă atenția că televiziunea contribuie la apariția unei alte ființe sociale, au sărit împotriva lui umaniști din toate direcțiile, simțind că este pusă în discuție imaginea iluministă a Omului și, astfel, însuși proiectul iluminist. Pentru aparatul de propagandă al regimurilor comuniste, problema era mai simplă: l-au acuzat de „determinism tehnologic”, de faptul că eludează importanța transformării relațiilor sociale pentru evoluția istorică. Ceva similar s-a întâmplat cu antropologul francez Lucien Lévy-Bruhl, care a publicat între 1910 și 1927 o serie de cercetări în care arăta că oamenii primitivi au o gândire pre-noțională – altfel spus, nu gândesc în noțiuni și concepte, ci în simboluri și imagini. Membrii Academiei Franceze au afirmat că s-ar putea ca Lévy-Bruhl să fi descoperit ceva, dar în mod sigur nu a înțeles ce a descoperit (!). Acum constatăm că în casele noastre crește o generație care gândește mai curând în imagini decât în cuvinte, iar cercetătorii americani vorbesc deja despre *image thinking*.

Aceste transformări nu se reduc la nașterea unui nou tip de sensibilitate, de curiozitate și de exprimare, și nici la apariția unor noi dileme etice. Foarte importante sunt consecințele lor la nivelul întregii societăți, în toată complexitatea ei, aflată în plină creștere. În celebra sa lucrare *Paradigma pierdută: natura umană*, editată și la noi în 1999, de Editura Universității „Al. I. Cuza” din Iași, Edgar Morin spunea că știința „nu și-a rezolvat problemele sale elementare de adevăr, de etică, de legătură cu finalitățile sociale. (...) Ne aflăm la începuturile cunoașterii. Ne aflăm, de asemenea (...), la începuturile conștiinței. În fine, nu ne aflăm în momentul unei posibile împliniri a societăților istorice, ci abia la începuturile unei veritabile hipercomplexități sociale” (*ed. cit.*, p. 229).

Danuta Roman scoate în evidență unele caracteristici ale noii complexități a societății actuale: într-o lume globalizată nu se mai poate vorbi de o clasă globală dominantă, ci de „rețele integrate care structurează spațiile societale cu care interacționează prin legături de dominație”; capitalul tinde să dispară în spațiul virtual al unei circulații pure, fiind coordonat global, în timp ce munca rămâne individuală (aici putem observa că două dintre formele înstrăinării teoretizate de tânărul Marx, „înstrăinarea în muncă” și „înstrăinarea

generică” se contopesc); sfera politicului și politica se desfășoară prin mass-media; discursul public democratic este orientat spre afirmarea permanentă a intersubiectivității, tinzând să privilegieze o „etică a dialogului” (Habermas); astfel, se poate institui un consens intersubiectiv pe baza unor norme acceptate critic-rațional de către subiecți; concomitent cu creșterea raționalității și a importanței sociale a științei se produce o „eroziune paroxistică a subiectivității”, proces care începe cu „omul unidimensional” al lui Marcuse și continuă cu transformarea „principiului realității” în „principiul virtualității”, în care realitatea devine sinonimă cu „ce se dă”, în care vizualitatea are o poziție hegemonică, iar autoritatea epistemică este acordată văzului; virtualizarea universului subiectiv înseamnă reinterpretarea tuturor fenomenelor vieții, iar fenomenul video ajunge să dețină o capacitate extraordinară de a-l transforma pe *homo sapiens* (produs al unei culturi logocentrice) într-un *homo videns* (produsul unei culturi în care *logos*-ul este detronat de *imago*); mutația este una radicală, deoarece informațiile contradictorii ajung să nu mai însemne cunoaștere: informația în sine nu ne face să înțelegem, căci, „putem să fim foarte bine informați despre multe lucruri, și, totuși să nu le înțelegem” (Sartori); lumea în care trăim pare că seamănă foarte mult cu cea a copilului educat de televiziune, „înainte chiar să învețe să scrie și să citească”; prin urmare, lumea lichidă a vremurilor recente instaurează o cultură juvenilă, în care stimulii la care continuă să răspundă ca adult sunt aproape exclusiv audio-vizuali; tabloul descris de autoare surprinde nu numai afirmarea unei subiectivități narcisiste, orientate numai spre soluții facile și satisfacții hedoniste, ci și posibilități de autoreglare și progres.

Danuta Roman ne oferă mai multe argumente împotriva „transumanismului”, care pledează pentru „păstrarea umanității” subiectului digitalizat. Bună cunosătoare a dezbaterilor despre umanism și transumanism, autoarea convoacă, mai mulți autori autohtoni: Ion Ianoși, Vasile Tonoiu, Matei Călinescu și Gheorghe Schwartz. Sunt de remarcat paginile dedicate conjuncției dintre etic și estetic în concepția lui Ion Ianoși, precum și argumentele în favoarea unei morale intersubiective realizate prin dialog și prin omul dialogal, la Vasile Tonoiu. De altfel, în tot cuprinsul cărții, apare convingerea autoarei că „doar în calitate de participanți la un dialog inclusiv, care vizează un consens, ajungem să exersăm virtutea cognitivă a empatiei, în respectul diferențelor noastre reciproce, care se manifestă în perceperea unei situații comune”.

În România, comunicarea publică nu este reglementată de normele interne ale vreunei „practici” (în sensul dat de MacIntyre), căci ne lipsește însăși tradiția unor practici cu „bunuri interne” și „norme de excelență” (MacIntyre), iar în comunicarea publică ele încă nu s-au constituit; ocupația de specialist în relații publice este recunoscută oficial din 1997, dar abia acum 12 ani a început să fie autoreglementată prin standarde

profesionale, prin adoptarea Codului ARRP de Practică Profesională în Relațiile Publice. De aceea, cred că este de dorit ca din rândurile tinerilor filosofi români să apară cât mai mulți specialiști în etica relațiilor publice și a comunicării, în general.

Consider că prin *Homo videns. Între etică și manipulare*^{*}, Danuta-Eugenia Roman ne dă motive să sperăm că asistăm la nașterea unui demers științific riguros, evidențiat prin vastă documentare bibliografică, printr-o matură metodologie a cercetării, prin orientarea demersului de cercetare spre îndeplinirea obiectivelor stabilite, prin redactare clară a ideilor rezultate din cercetare. Textul este redactat într-un limbaj riguros și elevat, care este, și el, un indicator al orizontului cultural și al nivelului de competență al autoarei. Speranța mea este că publicarea acestei cărți va contribui la echilibrarea peisajului moral al comunicării și, implicit, al societății românești.

^{*} Danuta Roman, *Homo videns. Între etică și manipulare*, Cluj Napoca, Casa Cărții de Știință, 2021

Maria Epatov

Tatiana Ciocoi, o invitație la evadare în spațiul livresc al Chinei



Tatiana Ciocoi (n. 1968, Soroca, Republica Moldova) este conferențiar universitar și doctor habilitat în filologie la Universitatea de Stat din Chișinău. Domeniul său de expertiză este cel al literaturii comparate și universale, fiind interesată și de studii de gen și studii culturale. Volumul *China mea din viață și din cărți*, apărut la Editura Cartier în 2021, se pliază ca o mănășă pe matricea spirituală și profesională a Tatiane Ciocoi, fiind, în esență, o introducere personalizată în viața culturală, în general, și în cea livrescă, în particular, a Chinei din ultimele decenii.

O experiență personală – mutarea în China, odată cu numirea soțului într-un post în diplomatie –, se transformă într-o experiență de cunoaștere culturală, pe care Tatiana Ciocoi alege să o împărtășească în volumul apărut recent, invitând cititorii la un joc secund de receptare culturală. Printr-un procedeu elaborat de *mise en abyme*, Tatiana Ciocoi propune o listă de scriitori chinezi pe care publicul român și cel moldovean ajung să-i savureze indirect, discursul mediat fiind o formă de *captatio benevolentiae* la care scriitoarea apelează (recunosc, m-am lăsat purtată pe aripile cuvintelor Tatiane Ciocoi și mi-am comandat deja câteva dintre cărțile analizate în volum), pentru a aduce în prim-plan un spațiu cultural efervescent, în care libertatea cuvântului e un lux camuflat în istorii personale și frânturi de destine aruncate în malaxorul Istoriei Chinei.

Structura volumului *China mea din viață și din cărți* reflectă o repartitie inegală: *China mea din viață* cuprinde doar 26 de pagini, în timp ce *China mea din cărți* se bucură de un spațiu extins, de 122 de pagini. Partitia volumului nu poate fi întâmplătoare – interesul Tatiane Ciocoi se devoalează pe parcurs, astfel, scriitoarea optează pentru o cunoaștere mediată de universul livresc a unui spațiu cultural atât de vechi, istoric vorbind, dar atât de nou pentru noi, cititorii europeni. Discursul scriitoarei se adaptează celor două părți ale volumului: în prima parte predomină un ton nostalgic, al amintirilor și senzațiilor care nu se lasă uitate, în ciuda trecerii timpului, pe când în partea a doua, dedicată recenziilor unor texte reprezentative ale literaturii chineze, discursul devine specializat, demonstrând o forță de percepție și de redare a mesajului într-un limbaj, totuși, accesibil publicului larg. Poate că tocmai acesta este punctul forte al volumului: capacitatea de a îmbina o analiză de profunzime a textelor cu un limbaj în care știința și expresivitatea își dau întâlnire pentru a crea un tablou umanizat al literaturii chineze din ultimele decenii. Povestea poveștilor analizate devine o poveste în sine; măiestria Tatiane Ciocoi relevă un spirit fin de observație, dublat de capacitatea de a-l transpune în mod artistic, căci Tatiana Ciocoi face critică literară ca și cum ar scrie literatură. Într-un exercițiu de reducere la absurd, cititorul și-ar putea imagina că toate cărțile despre care scrie autoarea nici măcar nu ar trebui să existe, material vorbind, ele putând fi rodul imaginației scriitoarei, ca într-un roman al lui Umberto Eco sau al lui Italo Calvino, în care povestea de suprafață mereu va scoate la lumină o poveste de profunzime, un manuscris pierdut, căci asta este China pentru autoare – un manuscris trăit, pierdut în amintire și readus la viață prin Cuvânt.

Prima parte a cărții este un preambul care personalizează relația autoarei cu China; mai mult decât atât, Tatiana Ciocoi are curajul de a admite căderea în stereotipuri: nu a fost niciodată atrasă de exotismul spațiilor asiatice, fiind tributară mirajului Occidentului. Cunoștințele sale despre China, ca și cele ale majorității, de altfel, se limitau la mâncarea chinezească, acupunctură, ursuleți Panda, Kung Fu, adică tot rețetarul imagistic creat de Lumea Nouă despre o țară, rămasă cumva, undeva, departe. Imersiunea în spațiul Chinei are loc brusc, într-o

atmosferă augmentată de imaginarul european fertil în a crea povești de senzație: o lume în permanentă mișcare, pe moped, biciclete, motorete, complet separată de complexul diplomatic în care autoarea urma să locuiască, un spațiu bine păzit, aproape în manieră orwelliană, creând o linie de demarcație între străini și chinezi, între Lumea Nouă și cea Veche. Episodul în care autoarea își amintește despre cum comunica în primele zile în China este un exemplu de aplicație lingvistică: peste 70% din comunicare este, în esență, de natură nonverbală și paraverbală, deci necunoașterea limbii chineze nu constituie un impediment în a se face înțeleasă: „o română cântată în tonalități variabile și însoțită de o mimică expresivă și gesturi teatrale, poate asigura un schimb de informații destul de largi”. Odată îndepărtată bariera lingvistică, începe relația de apropiere cu China. În manieră pragmatică, scriitoarea descrie relația sa cu mâncarea chinezească, transformând discursul într-o veritabilă demonstrație de antropologie culturală și psihologie colectivă: relația chinezilor cu mâncarea ascunde un tipar colectiv de rezistență împotriva oricăror forme de intruziune străină. Chinezii dovedesc creativitate culinară îmbinată cu elemente de psihologie, mizând fie pe valorificarea la maximum a resurselor imediate (gândaci, câini, șopârle, scorpion), fie pe senzational (supă din ovare de țestoase sau din buze și aripi de rechini). Dar cum poate supraviețui un străin în acest univers atât de îndepărtat gastronomic de modelul european? Tatiana Ciocoi găsește răspunsul, luând la pas străzile Beijingului, căci cum altfel ar putea cunoaște viața care colcăie dincolo de stereotipuri? Descoperirea pieței ucrainene, a „cartierului francez” sau a cafenelei ținute de un italian care chiar știe să facă espresso sunt mici racursuri de inserție europeană într-un spațiu atât de închis din punct de vedere cultural precum cel al Chinei, elemente de care autoarea are nevoie pentru a păstra contactul cu sinele european. Mirajul Chinei, însă, își exercită puterea: arhitectura, florile (și aici autoarea face o observație interesantă: cele patru flori simbolice ale Chinei: orhideea, crizantema, bambusul și floarea de prun sunt întru chipuri ale virtuților masculine), mătasea (prilej pentru o demonstrație etimologică, cuvântul chinezesc pentru mătase fiind *sî*, de unde și numele țării – Sina – adaptat fonetic, în cele din urmă, la China) sunt atribute ale unui ținut exotic care așteaptă să fie descoperit. Printre observațiile sociologice se strecoară imaginea unei lumi care ține morțiș să-și construiască propria realitate, departe de Occident, pe care, totuși, ajunge să-l emuleze: Baidu este corespondentul lui Google, iar weibo al lui Twitter, căci chinezii nu se pot sustrage mirajului tehnologiei. Consumerismul este ridicat la o scală superioară în China, prin dezvoltarea unui concept ironic, în aparență, dar care nu poate decât să reflecte o organizare pe paliere a economiei: „copia originală” se referă la produse al căror standard de calitate se apropie de cel al produsului original, ceea ce duce la o scalare, pe linie inferioară, a produselor de tip „originale de gradul doi” și „originale de gradul trei” – un altfel de *mise en abyme*, de data aceasta de ordin economic.

Dar forma cea mai adecvată de imersiune în lumea Chinei rămâne, pentru scriitoare, literatura. Cea de-a doua parte a cărții este dedicată analizei unor scriitori contemporani, prin operele cărora se relevă o altă față a Chinei, una care se străduiește să facă tranziția spre Occident, păstrând, totuși, esența spiritului chinez. Selecția scriitorilor comportă, pe de o parte, criteriul valoric, fiind aduși în prim-plan scriitori deja recunoscuți în plan european, precum Mo Yan, Mao Dun sau Chen Xivo, iar pe de altă parte criteriul accesibilității, scriitoarea recunoscând că unele cărți le-a citit în română (Mo Yan, Yu Hua), altele în franceză (Teng Xiaolan, Pan Xiangli, Xue Shu) și chiar în rusă (Mao Dun). Avantejele multilingvismului sunt de necontestat, chiar dacă, poate, unele finețuri stilistice rămân greu de tradus, dar când o altă cale de a se familiariza cu literatura chineză nu există, traducerile rămân o poartă către un univers care ar rămâne, altfel, necunoscut. Prin intermediul cărților, scriitoare descoperă China și ne împărtășește ceea ce consideră a fi de valoare. Cartea Tatiane Ciocoi devine astfel o pledoarie pentru a cunoaște o lume nouă din Lumea Veche, o formă de diplomație culturală neremunerată, dar care ajunge să o îmbogățească spiritual pe autoare și chiar pe cititori.

Călătoria în spațiul livresc al Chinei începe, cum altfel, decât cu cel mai cunoscut scriitor chinez contemporan, deținător al premiului Nobel: Mo Yan, din opera căruia au fost deja traduse în limba română cinci romane. E o vizită în spațiul intim al lecturii personale, căci observațiile autoarei, dincolo de aspectele științifice de analiză a textului literar, denotă o bucurie a lecturii. Lumea construită de Mo Yan se află la intersecția dintre „realismul dur” și fragilitatea spiritului uman. Poveștile lui Mo Yan reflectă o parte a istoriei dureroase a Chinei, de natură recentă: comunismul, asociat cu recăderea în bestialitate, pusă pe seama unui destin prestabilit, conceptualizarea ororii, căci inventivitatea chinezilor în materie de cruzime rămâne proverbială, în *Obosit de viață, obosit de moarte*, legea copilului unic și toate consecințele dureroase ale acesteia în *Broaște*. Explicația adusă de autoare pentru tratarea aproape cu indiferență a durerii este raportarea chinezilor la filosofia confucianistă a supunerii față de autoritate, căci cum altfel s-ar putea explica, în manieră europeană, toate transgresiunile morale ale personajelor lui Mo Yan, toată detașarea cinică cu care acționează personajele, chiar și în situații de criză?

Dacă Mo Yan este un scriitor realist „dur”, Su Tong este un „feminist contemplativ”, asociat în mod superficial, cu scrierile lui Flaubert. Personajele sale își trăiesc banalitatea într-o lume surprinsă în tușe de culoare care amintesc pastelurile. E o lume în care granițele morale devin superflue, mai ales în volumul *Soții și concubine*, care aduce în prim-plan legile nescrise ale societății chineze, în care poligamia nu doar că nu este condamnată, ci chiar devine dezirabilă. Din nou, ca în scrierile lui Mo Yan, în centrul scrierii se află cruzimea, de data aceasta în ipostază feminină: caracterul aprig al femeilor chineze este pus pe seama mileniilor de umilință și supunere patriarhală. Rivalitatea soțiilor nu ține cont de

niciun cod etic: soția a doua îi provoacă celei de-a treia un avort, prin administrarea unui decoct de ierburi, iar ambele conspiră împotriva primei soții. Spectacolul impasibil al cruzimii denotă o lume în care dorința de supraviețuire șterge contururile morale. Atenția acordată formelor de manifestare a spiritului feminin clădește o lume ascunsă, deseori ignorată, care stă la baza imaginii societății patriarhale chineze, în care autoritatea prevalează asupra codului etic.

Scriitoarele chineze îi atrag atenția Tatiane Ciocoi, care alege să prezinte trei autoare mai puțin cunoscute în spațiul românesc. Pledoaria este convingătoare; cele trei – Teng Xiaolan, Pan Xiangli, Xue Shu – reprezintă versiunea feminină a scrisului chinez, în operele lor fiind reflectată o lume urbană, modernă, mai aproape de imaginea occidentală, o lume nebănuită. Iubirea, suferința, singurătatea populează paginile cărților celor trei, reprezentând un triptic spiritual al omului modern, ieșit din comunismul clasic. Criza existențială apropie cărțile celor trei de modelul european: dilemele matrimoniale, nuanțele identității feminine sunt surprinse într-o proză distilată, cu puncte și contrapuncte, care sondează abisurile psihologiei umane.

Capitolul dedicat lui Yu Hua este, în fapt, o incursiune în istoria Chinei: cel de-al doilea război mondial, Armata Eliberării, Revoluția Culturală devin personaje cu puteri depline ale scrierilor sale. Combinate cu structuri mitice și cosmogonice, aceste realități istorice sunt analizate din perspectiva raportului dintre evenimentul narativ și răspunsul psihologic al personajelor. Tema comună scrierilor sale este dorința de a supraviețui Istoriei, fiecare personaj dezvoltând o formulă personalizată de a rămâne în viață. Ceea ce reflectă textele lui Yu Hua este, de fapt, o imagine a decăderii civilizației ca efect al dorinței de răzbunare care bântuie întreaga perioadă a Revoluției Culturale. E singura explicație plauzibilă pentru șirul de atrocități, pentru lipsa de conștiință, pentru devierea de la normele etice, pentru vinovăția colectivă.

Insertia capitolului dedicat lui Mao Dun nu ține cont de parametri diacronici, căci anterior au fost analizate volume mult mai recente. De ce simte nevoia Tatiana Ciocoi să readucă în prim-plan un scriitor consacrat la mijlocul secolului al XX-lea? Răspunsul îl găsim în cuvintele scriitoarei: Mao Dun este un deschizător de drumuri, un promotor al modernismului, un emancipator al literaturii chineze. El este cel care introduce fluxul conștiinței în spațiul literar chinez, cel care creează primul roman psihanalitic chinez, cel care promovează literatura chineză în rândul europenilor din Shanghai prin publicarea jurnalului „Chinese Literature”. Romanul *Miezul nopții*, cel mai cunoscut, se concentrează pe raportul disproporționat dintre imaginea Chinei milenare și cea a Chinei reformate, devenind o monografie a epocii Revoluției Culturale, a cărei misiune civilizatoare ar trebui să explice valul de violență, atrocități, orori. Dorința de a găsi o explicație fenomenologică construiește un roman mare, care rămâne în memoria literară prin „vivacitatea uimitoare a portretelor și a peisajelor epocii”.

Cartea păcatelor a lui Chen Xiwo aduce la lumină lumea tenebroasă a scandalurilor de natură sexuală: incest, poftă, dorință, invidie, lăcomie – acestea sunt personajele cărții, care șochează cititorul prin acuratețea descrierilor și prin analiza unor stări ascunse, de obicei, în cotloanele cele mai ferite ale sufletului. Între dorința cărții de a inventaria un breviar al păcatelor și receptarea în cheie etico-sexuală, scrierea lui Chen Xiwo reflectă, în viziunea Tatiane Ciocoi, drama vanității ținută pe stereotipuri, dar și pe un tipar comportamental înrădăcinat în limbaj, autorul realizând o explicație etimologică a devierilor de natură sexuală: termenul de *mamă*, în limba chineză, desemnează atât noțiunea propriu-zisă de *mamă*, cât și pe cea de *soție*, *amantă* sau *fată*.

Despre Liu Zhenyun aflăm că este bine cotate în ceea ce privește șansa de a obține un premiu Nobel. Iată și câteva argumente oferite de Tatiana Ciocoi: eliminarea frontierei dintre realitate și literatură, contrastul dintre metropolele și satele chineze, diformitatea percepției adevărului, femeile ca luptătoare solitare, comedia absurdă a umanității. Sunt de admirat forța narativă, umorul care izbucnește în cele mai insolite momente, analiza tiparelor lingvistice care corespund celebrului limbaj de lemn autohton. Analiza pertinentă făcută de Tatiana Ciocoi reflectă imaginea unei scrieri în care deșertăciunea condiției umane este disimulată tocmai în banalitatea ei.

Nici sfera scrierilor S.F. nu este eludată. La recomandarea Galinei Iuzefovici, Tatiana Ciocoi citește și scrie despre Liu Cixin, nume cunoscut deja în sfera curcurilor literare moscovite. Pluralismul cultural și multilingvismul autoarei sunt, din nou, puse în valoare. Autor de ucronii, Liu Cixin creează o poveste în care se evidențiază raportul dintre majoritate și minoritate; altfel spus, este povestea cuceririi (sau, mai bine zis, a așteptării de a fi cucerit) planetei noastre de către o civilizație extraterestră. Punctul central al romanului este imaginea apusului umanității, iar întrebarea, aproape nerostită, este dacă *a fi cucerit* echivalează cu *a deveni civilizat*, în condițiile în care asimilarea forțată ar putea avea (și) efecte benefice. Nu putem să nu înțelegem, printre rânduri, că întrebarea este, de fapt, legată de raportul dintre Occidentul invadator (cultural și economic) și Orientul refractar la schimbare. Punctul forte al cărții, în opinia Tatiane Ciocoi, este reprezentat de paginile care creează istoria zbuciumată a invadatorilor, cu mărirea și decăderea lor, care ascunde, în fapt, istoria civilizației chineze.

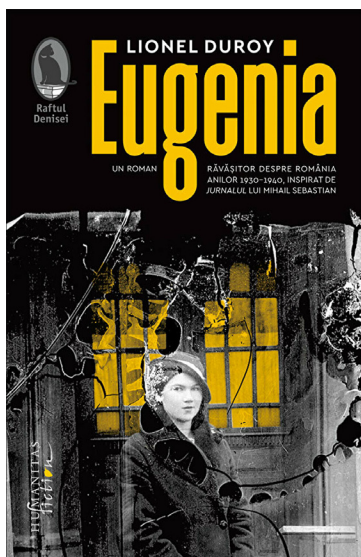
Ultimul capitol este dedicat analizei unei antologii de proză chineză, *Pălăria Irinei*. Antologia cuprinde o selecție de nuvele și povestiri din noul val al literaturii feminine chineze. Textele reprezintă deschiderea literaturii chineze către Occident, o deschidere către nou și către diferență. Transformarea realității în material literar, transfigurarea estetică a Revoluției Culturale, pendularea între gândirea materialistă și cea magică, căutarea fericirii personale, crearea unui nou ethos chinez sunt punctele care depășesc literatura chineză „clasică” și o deschid, o apropie de cea occidentală.

Călătoria estetică la care ne invită Tatiana Ciocoi este, în fapt, un periplu în istoria devenirii literaturii chineze contemporane, prin intermediul căreia cititorul poate lua contact cu o lume nouă, dar atât de Veche. Selecția scriitorilor reflectă dorința autoarei de a creiona, pe cât de poate de exhaustiv, un tablou al unei literaturi care suportă un amplu proces de transformare, tot astfel precum societatea chineză încearcă să-și restabilească locul într-o lume care nu mai crede în Revoluții culturale sau în modele patriarhale. Cum literatura reflectă societatea, cărțile analizate de Tatiana Ciocoi ajung să reflecte o lume care încearcă să-și explice trecutul pentru a putea avea un viitor. Prezentul continuu este cel al narațiunii, povestea care învăluie în faldurile sale, povestea însăși a facerii literaturii chineze contemporane.

Cartea Tatiane Ciocoi rămâne o invitație deschisă la cunoaștere prin lectură, dincolo de stereotipuri, de tipare comportamentale, de psihologie colectivă. E o invitație la a cunoaște spiritul chinez, autoarea fiind un intermediar între Lumea Veche, care (încă) așteaptă să fie descoperită, și Lumea Nouă, atrasă de mirajul și farmecul unei civilizații milenare, mult prea puțin cunoscute.

Cosmin DIVILE

Antisemitismul românesc din interbelic văzut de un francez



Una dintre mizele „tari” ale romanului* lui Lionel Duroy, în care e „topită” biografia-ficționalizată a lui Mihail Sebastian, constă în abordarea antisemitismului românesc dintr-o perspectivă inedită, în sensul în care protagonista Eugenia se angajează să cartografieze acest fenomen „de la origini pînă în prezent”: de la „gelozia [față de evrei] căreia nu-i prea dădeam glas” la pogromurile săvârșite pe teritoriul României. Interesul Eugeniei se răsfrânge asupra perspectiva „călăului” și a militantului antisemit, grilă pe care-o consideră ca pe

un viitor antidot la posibilele reveniri ale genocidului: „Victimele emoționează, dar nu oferă cheia urii” (p. 265).

Prin urmare, interesul nu cade asupra memoriilor supraviețuitorilor „Holocaustului” românesc, ci pe (i) logica teoreticienilor și militanților antisemitismului românesc, decelând o exhaustivă listă „neagră”: de la scriitori și intelectuali precum Mircea Eliade, Camil Petrescu, Emil Cioran, Nae Ionescu etc. la persoane politice precum Alexandru C. Cuza, Corneliu Zelea Codreanu, Horia Sima, Ion Antonescu etc., dar și la actanți „amatori” și inconstienți precum băieții care lipeau afișe ce instigau la ură violentă asupra evreilor pînă la militanți din mișcările legionare (manifestațiile studenților, Legiunea Arhanghelului Mihail, Garda de Fier). Ceea ce se urmărește nu este altceva decât urmărirea ascensiunii antisemitismului românesc în perioada interbelică, de la începuturile „neoficiale” pînă la instituționalizarea/oficializarea/ideologizarea acestuia, vizând chiar și postistoria fenomenului (reprezentări în imaginarul colectiv cu privire la pogromul de la Iași din finalul romanului).

Pe canavaua retrospectivă a formării sale (de la adolescența cu afinități antisemite provenite atât din educația familiei, cât și din mentalitatea anilor 30-40, la femeia militantă în cadrul Rezistenței antinaziste din România), Eugenia începe o anchetă fenomenologică, urmărind să deceleze etajele, evoluția, mizele și formele unui antisemitism românesc sui-generis. Pretenția de obiectivitate cu care ne „ademenește” Eugenia Rădulescu în configurarea matricei antisemitismului românesc e atent argumentată atât de poziția pe care o ocupă în societate (jurnalistă, deci echidistantă și obiectivă prin fișa postului, pe care însă o încălce prin crimele pe care le face și la care participă), cât și prin distanțarea ideologică pe care o ia față de afinitățile procomuniste ale unor intelectuali români (chiar mentorul ei, profesoară de română Irina Costinaș), cu toate că ajunge să ia parte la acțiuni orchestrate clandestin de către Rezistența comunistă din România.

„Proto-istoria” atitudinii sociale ostile a românilor față de evrei este surprinsă de Eugenia începând anul 1919 (aceasta fiind borna micro-istoriei propuse de către protagonistă), când cei din urmă primesc drepturi depline ca cetățeni români. Explicația acestui decalaj profesional, care avea să-i instige pe români la gelozie și ură, consta în imposibilitatea comunităților evreiești de a deține proprietăți private, motiv pentru care instruirea în vederea unei cariere „înalte” era una dintre soluțiile unui trai decent. Desigur, evreul era considerat *avant la lettre* „profund diferit” de către români, pornind chiar de la aspectul fizic care reprezenta și portretul moral:

„[...] bărboșii aceia cu haine întunecate și pălării negre cu boruri largi, care păreau să-și împărtășească secrete și să comploteze pe treptele bisericii lor ciudate [...] Cu nici un

chip nu m-aș fi apropiat de ei, simțeam o aversiune confuză la adresa lor: erau profund diferiți de noi, de altfel vorbeau între ei o limbă pe care nu o înțelegeam, erau vicleni, șmecheri, alunecoși... și miroseau urât.” (p. 215).

Prin urmare, prima fază a antisemitismului românesc – în care actanții instigatorii la ură și violență considerau evreii ca fiind: „lipitorii neamului românesc”, „cotropitorul evreu”, „jidanii care sug sângele poporului”, „paraziți” prin mișcările legionare inițiate de Alexandru C. Cuza și continuate de Corneliu Zelea Codreanu – venea în sîajul unor realități demografice, economice și sociale din Iași anilor '30 și a unei camuflete uri de „clasă”. De asemenea, argumentele naționaliste și patriotarde (o Românie pură, creștină și prosperă e posibil doar fără evrei) pe care le vehiculau erau „cusute cu ață albă”, resemantizând vechi *pattern-uri* la care românii erau vulnerabili (deci ușor de manipulat). Ascensiunea extremei drepte în România, care, iată, demarează o violență opresiune antisemită (vizita lui Mihail Sebastian la Iași în cadrul invitației profesoare de română a Eugeniei la Universitate sfârșindu-se cu o încăierare din care cu greu este salvat scriitorul), se pliază într-o măsură pe suspiciunea, reticența și prejudecățile latente ale românilor cu privire la comunitățile evreiești. Și mai multe decât atât, începuturile legionare românești sunt sprijinite de BOR, chestiune pe care Eugenia o va aprofunda în conflictul dintre creștini și evrei, instrumentalizat politic de la început, și mai ales, pe fondul intrării în război a României, prilej cu care cei din urmă sunt ușor de identificat (vezi scena în care casele creștinilor sunt deosebite prin crucile pe care le poartă la poartă sau la ușă). Sintetizând, în această primă vârstă a antisemitismului se observă cum deja există un „ghiveci” (vampirismul, „parazitismul” și „cotropirismul” evreiesc) de invective la adresa comunităților evreiești, care face lobby în vederea instituționalizării acestei atitudini.

O altă etapă a antisemitismului românesc vizează regimul de teroare instaurat de legionarii Gărzii de Fier în capitală (între timp Eugenia se mută în capitală), care patrulau în 1938 „peste tot în București, cu oribilele lor cămăși verzi, înarmați cu ciomege, făcând să domnească teroarea” (p. 67). Această „secțiune” este explorată narativ sumar și investigată mai mult prin referirile critice ale lui Mihail Sebastian din dialogul cu Eugenia, în care erau analizate premisele filosofice ale lui Nae Ionescu, Corneliu Zelea Codreanu, potrivit cărora se anunța „nazificarea” antisemitismului românesc. Această primă mutație avea să vizeze o serie de consecințe radicale „pentru a-i îndepărta pe evrei din administrație și a le interzice exercitarea celor mai multe dintre meseriile intelectuale, între care medicina.” (p.

51). De asemenea, odată cu ascensiunea violentă și criminală a legionarilor și a pretențiilor lor politice, evreul e reprezentat prin recurgerea la o imagine-sinteză, cea a „trădătorului, cel al dușmanului interior, pentru că evreul, care nu e legat de nici un peisaj, nu-i așa, va vinde, desigur, bogățiile României englezilor, francezilor sau rușilor, în funcție de turnura pe care o va lua războiul.” (p. 59). Prin urmare, se observă accentuarea refuzului românilor de a-i considera pe evrei ca parte din România, pedalându-se asupra condiției de apatrizi a acestora, care, pusă în ecuația războiului iminent, amenința nu doar pierderea autonomiei României, ci extincția acesteia.

Demiterea guvernului Cuza de către regele Carol al II-lea avea să anunțe o temperare a ascensiunii legionare (urmate de arestarea și asasinarea lui Codreanu), cu toate că următorul prim-ministru (patriarhul Miron Cristea) împărtășea aceleași convingeri antisemite. Tatonările legionarilor de a câștiga o poziție politică sunt explorate minuțios de către Eugenia (discutând de asasinatle politice) și ezitățile carliste în a se alătura total Axei, pe fondul expansiunii rapide a Germaniei, creează o terifiantă „relaxare” a antisemitismului românesc. De asemenea, este surprinsă afilierea antisemitismului românesc cu ideologia nazistă, prin refugiul de care au parte reprezentanții legionarilor (Horia Sima și, iată, fratele Eugeniei Rădulescu, Ștefan), care avea drept urmare pogromul evreilor. Afilierea totală avea să fie definitivă odată cu abdicarea regelui și preluarea conducerii de către generalul Antonescu, prin a cărui politică a dus la „românizarea” bunurilor evreiești, exproprierea evreilor și interzicerea activității profesionale a acestora, culminând cu începutul pogromurilor de la București și Iași. În această fază, antisemitismul românesc atinge apogeul, instituționalizat ca urmare a intrării României în război, fuzionând cu cel nazist („soluția finală”), în vreme ce imaginea evreului primește o nouă etichetă: „ticălos comunist”. Afișele lipite la Iași (între timp Eugenia e trimisă înapoi) instigau la crimă: „*Români! Cu fiecare jidov pe care îl ucideți, lichidați un comunist. Ora răzbunării a sunat!*” (p. 259). Acest episod este cel mai investit din întreg romanul, fiind centrul de greutate al investigației la care se angajează Eugenia, care își dublează activitatea jurnalistică (interogarea călăilor) cu militantismului antinazist via Rezistența comunistă la care aderă. Pe de altă parte, această secvență depășește în complexitate celelalte vârste ale antisemitismului, în sensul în care „soluția finală” în România, deși este privită ca o consecință circumstanțială (ca urmare a intrării României în război pentru a-și recâștiga teritoriile pierdute), ea are totuși o componentă autohtonă inventariată anterior. Totodată, asistând ca martor la pogromul de la Iași, exasperarea Eugeniei atinge paroxismul, observând imposibilitatea opririi masacrelor, fapt care duce la interesul său asupra sondării perspectivei „călăului”

(vezi dialogul cu sergentul Mircea Manoliu care ucisese trei evrei).

În final, monografia antisemitismului românesc, pe care o realizează Eugenia Rădulescu vizează și postistoria pogromului de la Iași, surprinzând nonșalanța cu care românii își însușesc bunurile evreilor (vezi discuția cu proprietarii restaurantului Lully), violența și respingerea vehementă oricărei încercări de a pune problema crimelor comise, și mai ales, fenomenul de lustrare care se instalează în imaginarul colectiv al românilor. Ba mai mult decât atât, tot comunitatea evreiască este învinuită de către români pentru recentul masacru:

„Nimeni din Iași nu și-a dorit asta, vă garantez. Să fie uciși femeii și copii, să fie bătuți pînă la moarte bărbații. Nimeni. Nimeni... evreii au făcut din ieșeni niște criminali în ciuda voinței lor, asta e ceea ce n-ați înțeles... niște criminali fără voie, asta trebuie să înțelegeți.” (p. 388).

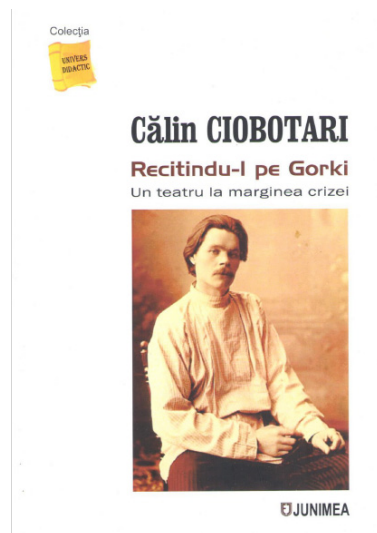
În acest context, posttraumatic, Eugenia devine „singura ziaristă care a folosit cuvîntul pogrom” (p. 394), acesta fiind un alt motiv fundamental pentru care protagonista realizează că singurul antidot la o eventuală revenire a antisemitismului românesc ar fi atât cartografierea ascensiunii și metabolizării acestui fenomen, văzut în diacronie, cât și inventarierea (i)logicii celor care au militat pentru instituționalizarea antisemitismului. Asistând, din nou, la rescrierea istoriei (ștergerea din memoria colectivă a pogromurilor) fără a putea interveni, scrierea unei istorii alternative (antisemitismul românesc văzut de o fostă antisemită) ar reprezenta singura modalitate de ripostă.

În concluzie, monografia antisemitismului românesc din textul lui Duroy, ilustrează fluiditatea aleatorie și inconsecvență a argumentelor care se succed în diacronie, de la evreii văzuți drept „cotropitori României” și „trădătorii” apatrizi la agenții comunismului. Desigur, ne-am putea întreba pe final care este „cheia urii” – miza romanului – și dacă „...discursul călăilor [...] poate avertiza restul lumii în legătură cu ceea ce se pregătește aici și, poate, în felul acesta, să se evite o nouă catastrofă” (p. 265).

* Lionel Duroy, *Eugenia*, trad.: Simona Modreanu, Humanitas Fiction, București, 2019.

Sorin CRIȘAN

Un teatru la marginea crizei



Scris cu o mână febrilă, parcă dintr-o răsuflare, lucrarea lui Călin Ciobotari, *Recitindu-l pe Gorki. Un teatru la marginea crizei**, reprezintă o formă – în același timp autentică și riguros asumată științific – de mărturisire a credinței în țelurile majore ale „marelui teatru”. Cu studii de filosofie, cu o activitate academică, la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, unanim recunoscută, cu preocupări jurnalistice remarcabile, Călin Ciobotari ne reține din nou atenția ca voce pertinentă a criticii teatrale românești, printr-o carte pe care aș numi-o, preluând termenul Simonei Popescu, de „critificiune”. Și asta, în măsura în care „autorul” (în cazul nostru, scriitorul rus și, în același timp, semnatarul studiului *Recitindu-l pe Gorki*) reprezintă „nucleul dur” sau, mai degrabă, „personajul” al cărui chip refuză să iasă din prim planul „poveștii” sau al analizei, „eroul” a cărui prezență este zărită în filigran în fiecare pagină a cărții. În acest context, volumul de față se înscrie oarecum firesc între preocupările criticului, atras de „creație” atât prin formele concrete ale reprezentării scenice, cât și prin evanescențele mesajului operei.

Direcția pe care se înscrie Călin Ciobotari urmărește să acopere teme dintre cele mai diferite, teme aflate într-o relație de „contagiune” cu lumea, cu Omul, cu marile probleme ale ființei: moartea, cu încărcătura tragică a destinului; boala, cea fizică și cea socială, reală sau închipuită; uitarea, compensând neliniștea identitară, suspiciunile și neîncrederea; adevărul, reverberat printre nenumăratele replici încărcate de ficțiune (de minciună, până la urmă), ceea ce îl face aproape imposibil de suportat într-o lume dominată de ipocrizie; teama, inoculată în germenii existenței; morala, clamată sau

ocolită, continuu supusă dezbaterii; iubirea, înțeleasă ca *eros* ce încearcă să se îndepărteze de normele sociale, manifestându-se sub atâtea și atâtea chipuri, ca inocent, casnic, adulterin, homosexual etc.; feminitatea, conturând foarte limpede personaje emancipate și predispuse să amendeze ipocrizia relațiilor formal constituite; vina sau chiar păcatul, de care personajele caută să se elibereze prin procese adeseori autoflagelatoare, invocând nevoia de a fi înțelese, fără însă a pretinde iertarea; timpul, dejucând planul oblitterării unor fapte trecute, dureroase sau nedemne; comicul, grotescul ș.a.m.d. Și, cum scena – și teatrul, prin tot ceea ce aduce cu sine, în plan artistic și în plan uman – reprezintă marea atracție pentru autor, prin toate aceste teme, analiza și-a propus să aducă în fața cititorului întreaga creație a lui Gorki, chiar și acele piese care, aproape uitate astăzi, fac dovada unui modest caracter teatral, spectacular, fiind plasate mai curând în spațiul literarității.

Punctul zero al studiului îl constituie, așadar, criza umanității, o criză căreia scriitorul rus, prin personajele sale, caută să-i dea un răspuns și care, ca în *Micii burghezi* (sau *Scene din casa familiei Bessemenov*), este ascunsă în spatele vorbăriei, a replicilor în aparență golite de sens, a ideilor lăsate să troneze înaintea actului scenic, fizic, a „surplusului de cultură” – toate, semne ale debusolărilor ontologice. În perspectiva unei posibile montări scenice, o atare piesă ar necesita, ne spune Călin Ciobotari, scoaterea acțiunii din spațiul „muzeistic” și restaurarea „unei lumi, a unor relații de tip social, politic, a unei atmosfere arhaicizate, însă tentantă tocmai prin forța ei de a transporta istorie, timp trecut.” Aceasta ne apare ca un demers care însoțește meditația profund filosofică a lui Alexa Visarion (interviebat în cartea de față), preocupat, în producțiile sale regizorale – dar și în textele dedicate artei spectacolului – de tema crizei: „Criza profundă ca stare de tensiune umană și criza călăuză ca posibilitate de a revela dimensiuni ascunse ale umanului, dimensiuni care nu sunt vizibile decât prin imaginație.”

Fin comparatist, Călin Ciobotari reține, de fiecare dată când e cazul, influențele altor scriitori, cum este cazul lui Cehov, care a jucat un rol însemnat în structurarea universului dramatic al lui Gorki. Dar urmărirea firului epic al pieselor nu are scopul de a ne oferi informații de interes didactic (fără a elimina, însă, cu totul această intenție), ci de a ne ghida pe tărâmul teatralității expresiei, de a ne deschide câmpul unei analize de tip fenomenologic, care să ne elibereze din labirintul ideilor, construit de vocile personajelor, voci care se întretaie neconținut, asurzitor. Și în acest caz, este văzută soluția artistică (regizorală) printr-o recontextualizare a acțiunii (a dialogului) și o amendare a prisosului de realism (inclusiv a celui care ar compromite *Azilul de noapte*) prin scene de extratext. Toate temele gorkiene își găsesc, în fundal, suportul

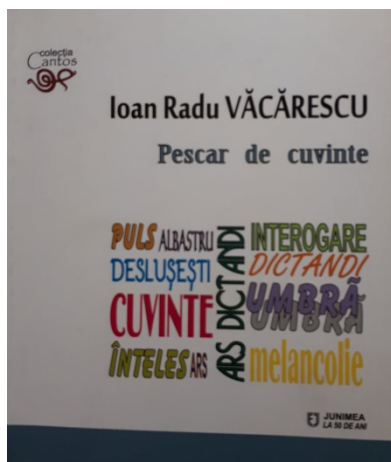
moral (sau chiar etic), visul, utopic, de bună seamă, al eroilor săi fiind exemplar rezumat de pelerinul Luca: „Să vă povestesc, bunăoară, o întâmplare: am cunoscut odată un om care credea într-o țară a dreptății.” Ceea ce observă Călin Ciobotari este calitatea istoriei redată, a unui *storytelling* convergent actului dramatic, a unei rostiri care, prin chiar calitatea oralității, pune în lumină criza personajelor, neliniștea legată de ceea ce este just și injust în existența lor. Detaliile din replici, fragmentele abia vizibile ale acțiunii sunt scoase la lumină pentru a contura lumea ascunsă la care se referea Gorki, forțând memoria, asemenea lui Svercikov-Zavoljski, care „nu se predă uitării; eforturile sale de a-și aminti o strofă, un vers, o replică par oneste, nedisimulate. Pentru el, teatrul nu este ceva traumatic, amintirile de acolo, din acel timp, nu sunt otrăvite; dimpotrivă, o luminozitate discretă însoțește toate încercările sale de a-și reaminti.”

Efortul eroilor lui Gorki de a scoate la iveală un gând din trecut este încărcat cu o doză de histrionism și cu dorința de face posibil jocul, chiar și atunci când viața pare să adaste în căușul pasivității. Din această perspectivă, uitarea, suntem avertizați, reprezintă reflexul ratării (al morții!), căreia personajele i se opun cu toate mijloacele, mobilizând – în plan artistic – teatralitatea actului scenic și, în acest fel, răspunzând – în plan ontic – la întrebarea legată de ceea ce înseamnă adevărul într-o lume construită aproape exclusiv pe minciună și disimulare: „Omul – iață singurul adevăr!”, găsește răspunsul Satin, din *Azilul de noapte*, personaj pe care Călin Ciobotari îl descrie ca „bufon tragic”, cinic, surprinzător prin tot ceea ce face, prin excelență teatral, predispus rostirii adevărului prin intermediul unor presupuse replici insignifiante, dornic să schimbe vorbăria cu acțiunea și căruia îi este rezervat, astfel, locul de portavoce a gândurilor intime ale scriitorului rus. Pentru acest personaj – pe care, la timpul său, Liviu Ciulei îl considerase un sceptic, „un intelectual ros de complexe” –, ca și pentru Gorki, înțelegerea lucrurilor se ascunde mai mereu într-un *mise en abyme*, așa cum putem vedea în construcția anamorfică a unei replicii care urmează celei anterioare: „Adevărul e credința omului liber!” Până la urmă, căutarea valorilor subtextuale se consumă ca validare a virtuților omului, nicicând suficient afirmate, a umanității care dă sens expresiei teatrale. Decis să întreprindă o lectură ingenuă, însă, paradoxal, fără a renunța la instrumentele analizei literare și teatrologice, criticul nu își îngăduie luxul de a ocoli detaliile, care îi apar, astfel, puncte de pornire profitabile, în perspectiva unor noi montări scenice a lui Gorki. Într-un cuvânt, *recitindu-l pe Gorki*, Călin Ciobotari transformă lectura într-un act profund responsabil, de o valoare egală cu cel al reprezentării unei opere dramaturgice.

* Călin Ciobotari, *Recitindu-l pe Gorki. Un teatru la marginea crizei*, Iași, Editura Junimea, 2021

Lucian SCURTU

Cuvinte obosite



Mare poet printre geografi (printre aceștia incluzându-se și autorul rândurilor de față) și mare geograf printre poeți este Ioan Radu Văcărescu, autor al unor consistente, și nu numai, volume de poezie, începând cu anul 1992, dar și un binemeritat beneficiar al unor invidiate premii literare, care l-au propulsat în elita poeziei contemporane. Travestit într-un veritabil „*Pescar de cuvinte*” (titlul cărții de față, Editura Junimea, Iași, 2019), Al. Cistelean *pescuiește*, cu alesele sale năvoade persuasive, un lămuritor și relevant cuvânt însoțitor, expus pe coperta IV, în care cu scalpelul super ascuțit al profesionistului disecă la rece și pe viu poezia sibianului, văzută prin oglinzile retrovizoare ale evaziunilor impaciente, autorul fiind perceput ca „un traficant rafinat de melancolie și un stilist de miraje ale iubirii”, dar și „un meșter de ascunzișuri și capcane, de aparente declasări ale simbolurilor și de *compromiteri* ale prestigiului lor”.

Că Văcărescu face un „trafic” mai mult legal și la vedere, decât unul ilicit, riscant și dosit, și numai cu acele cuvinte „pescuite” din abisurile și stihiile propriei existențe, nu încapă îndoială, excepție făcând, paradoxal, însuși autorul în chiar primul capitol, ce poartă titlul volumului, și subtitlul, sugestiv, „5 interogații”, în care sunt chestionați, pe diverse teme mai mult metafizice decât mundane, bărbatul de către femeia sa, poetul de către muză, tatăl de către fiu, pescarul de o prietenă îndepărtată, de fapt, tot atâtea dialoguri despre viață și moarte, iubire și disperare, oblațiune și impietate, anamneză și reverie. Toposul este recognoscibil, fie țărnul regretat al unei mări de odinioară, fie Sibiul natal și (încă) medieval, ale cărui efigii emblematice nimbează cetatea, dar și imaginația efervescentă a actantului liric, prin podul „minciunilor”,

turnurile sfaturilor de odinioară, burgul imperial prin care plictiselile sunt „esențiale”, piața turnului aflată sub un cer „noiembrit” (într-o altă viziune apar „draperiile noiembrice”), pe fundalul trecerii și petrecerii a tot și a toate, mai cu seamă a disperărilor înrobitoare și senectuții împovărătoare. Iată o frântură exemplară de peripatetizare: „(...) *mă sperii foarte tare/ cum adică nu mai voiai să trăiești?* / s-au adunat prea multe deznădejdi/ e prea multă suferință în sufletul meu/ și sufletul meu și trupul meu nu mai pot duce/ atâtea deznădejde/ tu știi bine că de atâtea ori/ am ieșit din astfel de stări/ mai ales cu ajutorul tău/ dar acum nu mai depinde de tine/ nu mai depinde nici de sufletul tău/ am îmbătrânit și nu mai am puterea de altădată (...)”. p.10).

În următorul capitol („Albastru de noiembrie”), autorul își alchimizează viziunile, obsesiile și disperările, aflat într-o stare de încordare maximă și disforie accentuată, deambulând prin memoria incititoare de euforii reținute și extincții adesea sibilinice, oscilând când mai duios, când mai ireverențios, între *ratio* și *revelatio*, recte cerebralitate și diafanitate, radiografiind, fără menajamente, mai cu seamă trecutul psihedelic filtrat prin prezentul nebulos, adesea difuz, decantat prin trecutul încărcat de semnificații și simboluri, ambele proiectate panoramate supradimensional pe ecranul închipuit al rememorării, și suprapus peste cel al resemnării. Cu vârful unui compas înfipt în lumea aceasta și cu un altul în lumea cealaltă, autorul le trasează competențele cu o lunetă ciclopică, amplificând detaliile tulburi, evanescente, metabolizându-le nuanțele hașurate, reductibile testimonului personal prin ruminării conexe stărilor de urgență, pe cât de anxioase, pe atât de pernicioase. Deși se vrea, și de cele mai multe ori reușește, un rătăcitor al timpului său, simularea nu poate fi decât una parțial cabotină, din moment ce, luciditatea irigă, uneori aluvionar, eul poetic, cu realități abia sugerate, dar lesne reperate, balans între epifanii ezoterice și maieutici curative, asemenea unor vase comunicante între conștientul reflectant și subconștientul reflectat. Cronotopul rememorărilor este unul alert, precipitat prin abundența amintirilor sinergice, exhibate aproape pointilist într-o cromatică în care predomină, totuși, acel „albastru de noiembrie”, pe fundalul căruia o *gheșe*, mai mult absentă decât prezentă, incită simțurile și emoțiile, imaginația și semantica lucrurilor din preajmă, prilejuind melancolie și suavitate, vortexuri și multă tristețe. De fapt ea, tristețea, este epiderma care învăluie protector universul poetic al acestui volum, în care damnarea, deși pitulată sub preșul gros al disimulării, își arată esențele mascate în eresuri trăite intens, la poalele vulcanului existențial aflat în erupție continuă, lava lui, mereu fierbinte, constituind însăși materia din care e clădit poemul în abisalitatea sa intrinsecă. Imaginile/contururile sunt desfoliate una câte una, precum filele unei cărți rare,

de pe retina încreșoșată a unui ochi dilatat în extrem, cosmetizate într-o maieutică complementară sinelui și tribulațiilor peremptorii, încât polifonia „vociilor” interioare reverberează diacronic crusta labirinturilor unor veritabile exerciții de acceptare și negare a ceea ce a fost, este, și poate, va fi, adică a unui destin efervescent prin nervurile sale meandrice și, poate, imprevizibile: „noaptea aceasta are vârsta sufletului/ săgeată de aer ce-și face cărare în șira de gheață/ puls intermitent în faldurile sângelui/ rățâcit în ceață/ o moarte de cleștar precum cea mai veche/ smerită dimineată/ cer deschis într-o lucarnă albastră/ cu trunchiul trup chinuit de smochine/ și sufletul rug de măceș așezat în fereastră” (p.112). Perspectivele sunt sinuoase, sumbre, se întrepătrund sau se detașează, reușind ca implozia egoului să penetreze permafrostul membranei din care e alcătuită lumea lui Văcărescu, cea care ascunde multă realitate, dar relevă, deopotrivă, la fel de multă *stelărie*, ambele problematizate prin imersiuni bine regizate, dar mai ales meditate de o conștiință dispusă la introspecție, observație și polisemantism.

Iubita/femeia este o prezență nu chiar discretă prin arealul urban, autorul sesizându-i, aproape infinitesimal, orice gest care-l impacientează senzorial, privire care-i dislocă simțurile, tresărire care-i pulsează erosul, amintire care-i martirizează, în acvaforte, solitudinea, învăluind-o într-o misterioasă osmoză hedonistă a ecleraajului cu năluca, a hierofaniei cu prezumția, din moment ce afirmă tandru, „îți vegheam somnul ușor/ nimic din afară sau din mine/ să nu-l tulbure/ te priveam respirând egal/ cum sânii se ridicau abia perceptibil” (p.49).

Nu este uitat/anihilat geograful, conlocutor confesiv și constant al poetului, care confirmă, dacă mai era nevoie, că geografia se învață (Văcărescu o și trăiește) cu piciorul, și tocmai de aceea, sunt evocate cu șarm, aproape colocvial, departe de didacticismul fad, peisaje bucolice, cu deosebire montane (negoiul mare, strunga dracului, muntele gârbovei, piatra caprei, grotă din stâncă, cu o predispoziție spre lithosul calcaros: amfiteatrul de calcar, găleata de calcar, faleza de calcar, vecinătate calcaroasă), pe cât de pitorești, pe atât de relevante în siajul provocator de epifanii cathartice și fantasmă fenomenologice, a căror combustii terapeutice mai disipă cenușul și diseminează apolonicul.

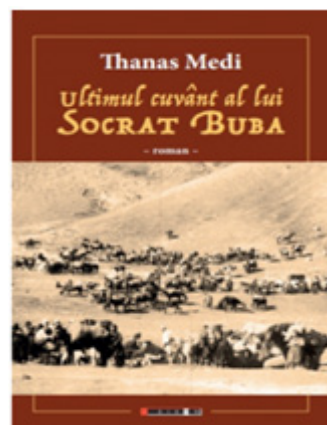
Pustiite de o melancolie sumbră, de un „splin sibian” (cum este catalogat) pluriform, sunt poemele, cele mai multe cu rimă, din ultima secțiune a cărții, „Ritm șchiop”, în care poetul *cartografiază* meticolos un teritoriu arid, iluzoriu, burlesc, devastat bacovian de himere schimonosite și umbre ponosite, de fapt, alte *geografii* extinse ale eului aflat la limita de sus a exasperării și cea de jos a dezolării, clamări dureroase ale singurătății conotative („singurătatea cu stururile trase pe jumătate”), requiemuri înăbușite, agonice, pe

fundalul unei lumini opace, prevestitoare de insinuări pesimiste, precum în acest poem intitulat, derutant, *Viu*: „voi fi dus atunci departe/ la poală de crâng sarmatic/ viu voi fi născut din moarte/ lujer pur de crin sălbatic// voi fi dus atunci aproape/ sub stejari crestați în grindă/ așezat la cot de ape/ lujer nou de arsa ghindă// va arde foc sub pirostrie/ deasupra de crengi uscate/ sub frunziș s-or adumbrii/ urme de sălbăticiuni mirate// ferit voi fu sub pământ/ tăciune scurmat de vier/ prin frunziș va bate vânt/ legănând o lampă-n cer/ lumina-va cerul iar/ nevăzutul văz să prindă/ stele încărcate-n car/ lampă atârnată-n grindă” (p.137).

Ioan Radu Văcărescu, un iscusit *pescar* de cuvinte, dar mai ales un dresor rafinat al lor.

Steliana DULIU-BAJDECHI

*Căliuri câtră șopot** cu Thanasi Medi



Vestea că un roman al unui scriitor aromân din Albania este în curs de tipărire la Editura Eikon mi-a creat o emoție specială. Pentru mine spațiul balcanic este unul al legendelor copilăriei și, de aceea, mi-au displicut generalizările facile ale discursurilor referitoare la această zonă, care vorbeau despre o regiune foarte turbulentă și instabilă în trecut, amplificate în istoria recentă, de conflictele sângeroase din fosta Yugoslavia și de negocierile interminabile asupra regiunii Kosovo sau asupra denumirii fostei republici a Macedoniei devenită, iată, Macedonia de Nord.

Despre aromânii din Albania știam foarte puțin, așa cum știam puțin și despre fărșeroții din Dobrogea, veniți din Albania. Căci izolarea se accentuase aici, în România, după cel de al Doilea Război Mondial, chiar și între grupurile armânești provenite din regiuni diferite din Peninsula Balcanică. Reflex păgubos aș spune eu, căci iată, așa am devenit destul de divizați.

Pentru esticii europeni, Albania a avut un plus de mister. Deși se afla în blocul comunist, avea totuși un regim aparte, pe care și noi, cei din România, ni-l

imaginam foarte dur. Era statul declarat ateu, primul din lume, în care, orice manifestare cu caracter religios, inclusiv purtarea crucifixurilor, afișarea icoanelor, era pedepsită prin lege. Chiar și numele celor nou-născuți nu puteau avea conotații religioase. Se vorbea despre o subdezvoltare accentuată și un faliment mai adânc al politicilor marxiste. În plus, dacă celelalte țări comuniste puteau fi vizitate cu ușurință, o excursie în Albania era mult mai complicată. Nici vorbă să obții informații despre aromânii de acolo, în timp ce, în România, la nivelul anilor '70, începuse să se vorbească din nou despre cei veniți din Balcani, dar ca români sud-dunăreni, care vorbesc un dialect al limbii române. Referirile istoricilor despre vlahii din Albania erau puțin cunoscute. Eu am avut șansa să citesc niște studii ale profesorului T.J. Winniffrith, de la Universitatea din Warwick, pe care ulterior l-am cunoscut personal și care, cu echidistanța-i britanică, a recunoscut că vizitele succesive în această țară l-au convins că numărul de vlahi (termen folosit și de el) pe care îl estimase inițial (aproximativ 50.000) poate fi în realitate mult mai mare.

Anii '90 au adus deci și libertatea informației, iar curiozitatea noastră a fost în creștere. Nu am să intru în detaliile legate de „concretența” între greci și români de a-i atrage de partea lor pe aceia pe care albanezii și grecii îi numeau vlahi, iar ei își spuneau rămâni sau rămani, dar statisticile arată că, între 1991 și 2004, circa 900.000 de oameni au emigrat din Albania, circa 600.000 stabilindu-se în Grecia. Enorm, pentru o populație de 3,3 milioane de locuitori cât avea Albania în 1990. Iar eu cred că, o bună parte dintre cei ajunși în Grecia au fost armâni, cum este și Thanasi Medi, autorul romanului apărut în România în 2020, „Ultimul cuvânt al lui Socrate Buba”. Roman pe care l-am lecturat de două ori, pentru a-i pătrunde mai în profunzime sensurile multiple.

Primul impact, puternic și incitant în același timp, a venit citind titlul. Așadar, eroul se numește Socrate Buba. În lunga mea experiență jurnalistică, am învățat că un autor nu își denumesc întâmplător personajele (mai ales cele principale). Socrate a fost acel filozof grec, din antichitate, care a lansat peste veacuri conceptul: „cunoaște-te pe tine însuși”. El a știut să distingă în mod categoric și unic între strălucirea trecătoare și existența nespusă capricioasă de moment; Socrate, cel care a avut o soție imposibilă, despre care Xenofon spunea că e „cea mai insuportabilă dintre toate făturiile ce-au existat, există sau vor exista vreodată”, față de ea filozoful având o atitudine răbdătoare și resemnată. Așadar, încă din titlu, autorul ne îndeamnă să ne cunoaștem pe noi înșine...

Dar, peste această minunată imagine creată de prenumele eroului romanului, vine, ca un nor gros de fum ce o acoperă, numele de familie: Buba... Mărturisesc că am căutat în dicționarul Papahagi sensul cuvântului și am găsit: „gogoriță” provenind din „bubă” din albaneză sau „larva gândacului de mătase”, sens din limba bulgară. Dicționarul Cunia amplifică semantica, spunându-ne că, în armânește, „bubă” înseamnă o ființă creată de mintea omului pentru a-i speria pe cei mici și a-i face mai

ascultători.

Așadar, decodificarea sensului romanului, dincolo de emoția armânească, se arată interesantă.

Cum spuneam, am crescut cu legende vlahilor. Numai că spațiul meu mitic era undeva în Pind, între Avdella și Veria (Grecia), translatat apoi la poalele dealului Cerahman din Cadrilater (Bulgaria) și adaptat mediului marin din Mangalia (România). Cu case din piatră, cu învățători îmbrăcați cu straie nemțești, cu armatoli și cântece tragice despre sacrificiu... Prin romanul lui Thanasi Medi intram într-o altă lume, aproape necunoscută și mie, armână din neam în neam.

Anii '60 în Albania... Vlahii își păstrează obiceiurile, sunt cărbunari sau păstori, fac transumanță și stau în colibe de paie. Drumurile pe care treceau cândva cărvăniile-caravanele sunt pe alocuri pietruite, unele însă impracticabile. O lume încremenită în timp, care va fi silită să se schimbe radical. Dar sunt și vlahi care doresc schimbarea, intuiesc viitorul și știu că nu au altă șansă. Așa că cer să li se facă o așezare solidă, așa cum s-a întâmplat în realitate cu localitatea Andon Poci, din districtul Gjirokastrë. Tinerii se schimbă. Vechile dansuri așezate, în care „corlu” avea reguli stricte, nu mai sunt agreate de generația nouă care învață fox (foxtrot) venit pe calea cooperativelor de producție, ca o noutate.

În această lume care se modernizează, domină totuși superstițiile, simbol al legăturii indestructibile cu trecutul. (Una dintre ele a existat și în familia mea-pentru că nu le trăiau copiii, părinții l-au așezat pe Papu pe treptele unei biserici, iar cel care l-a găsit i-a dăruit din viață, devenindu-i și naș, deci părinte spiritual).

Pentru a ține comunitatea în viață, părinții își logodesc copiii de mici. Așa se întâmplă și cu eroii acestui roman, Socrate și Caterina, care sunt făgăduiți de mici unul altuia. Numai că, formula nu funcționează întotdeauna, iar în cazul lor vom avea un final neașteptat, care s-a mai întâmplat în trecut, dovadă cântecele pe care le-au produs rapsozii populari.

De altfel, cântatul este element esențial în construcția personalității vlahilor. Socrate câștigă prestigiul prin cântec, iar una dintre femei, înzestrată cu har, are dreptul de a sta alături de bărbați datorită vocii minunate, într-o lume în care femeia respectabilă se așeza ea însăși în umbră, în spatele bărbatului, așa cum cerea tradiția...

Dispărut în alte grupuri de vlahi, încă de la început de secol XX, obiceiul de a-i logodi pe copii din fașă va fi înlăturat și în universul ateu al lui Enver Hodja, univers în care, câteodată, zidurile dintre îndrăgostiții de diferite religii se surpă. Legătura dintre un turc și o creștină sau dintre un vlah și altcineva de neam străin era ceva de neimaginat în lumea armânească și, cu tot modernismul secolului XXI, este greu acceptată și astăzi. Însă într-o societate declarată atee, poate că părea mai ușor.

Desigur că există mai multe planuri de studiu al acestui roman, a cărui complexitate se relevă dacă

privești dincolo de povestea captivantă a relației dintre Socrat și Caterina sau povestea vieții pastorale a vlahilor ce s-au trezit captivi într-o lume ce le-a confiscat nu numai averile (turmele lor au devenit proprietate colectivă, plaiurile lor au fost ocupate) ci și identitatea. Dar, în rândurile următoare, voi vorbi doar despre cei doi eroi ai poveștii: Socrat și Caterina. Pentru mine, acest roman nu e o poveste de dragoste, pentru ca asta implică reciprocitate, ci este povestea tragică a iubirii unui bărbat pentru o femeie care îi este sortită. Și totul ar fi trebuit să fie atât de simplu... Numai că, viața este altfel... Această legătură stabilită de alții este o suferință continuă pentru eroul care dă titlul romanului, cu rare și intense momente de bucurie pentru el, atunci când o poate privi pe cea care i-a fost hărăzită prin cutume care se pierd în negura timpului.

Socrat o iubește pe Caterina, dar modul în care a fost crescut îl împiedică să-i mărturisească asta, căci ar fi un sacrilegiu. Copil fiind, și mai târziu, ca tânăr în putere, cu o carieră promițătoare, nici măcar nu poate să-i rostească numele. În neamul din care se trage, al rămănilor, al vlahilor de munte cum spune autorul, dragostea are alte coordonate. Si e greu să vorbești despre asta.

Caterina este o rebelă, total opusă personajelor feminine în vârstă, exponente ale armâncelor de altădată. În Albania anilor '60 ea își caută noua identitate modernă și o găsește acolo unde ne-am așteptat mai puțin. Dintre toate modernismele cel mai important i se pare exprimarea sentimentelor. Acel „te iubesc”, scris de un străin de neam și religie, o obsedează pe parcursul romanului și devine suprema rupere de trecut. (Dacă stau să mă gândesc, echivalentul în armânește al formulei nu prea există... „Ti voui” este insuficient.... Iar o femeie modernă așteaptă altceva de la partener..)

Numai că, modernismul trebuie să vină de la străini, nu de la cei de același neam. De aceea intervine, ca o palmă a destinului, „palma Caterinei” dată lui Socrat. În plus, să luăm aminte: „era rușinos pentru un vlah să dea de înțeles că suferă pentru o femeie” (pg. 85). Necazul era că, „fiind bărbatul său ales, nu putea fi bărbatul său obișnuit. Nu-i putea spune un singur cuvânt frumos, nu-i putea rupe o floare” (pg. 169). Dar toată această pudoare de neînțeles pentru cei din afară, dispare atunci când Socrat învață o meserie și descrie tehnic într-un articol de ziar, chiar împerecherea animalelor. În schimb un simplu sărut îl pune în încurcătură.

Dacă înainte mai ezita, după pierderea virginității, Caterina își alege definitiv calea. Și aici se întâmplă de fapt, o mare tragedie din punctul meu de vedere. Nu pleacă simplu, doar cu o rochie oarecare... Ci pleacă în splendidul costum de mireasă, capodoperă a artei armânești, în care de secole femeile și-au ținut dorurile, bucuriile, tristețile, iar meșterii argintari și-au gravat durerile și speranțele. Luând cu ea această capodoperă despre care Thanos ne spune că a fost pusă la loc de cinstire la Paris, Caterina târăște după ea, spre distrugere

și în uitare, toți moșii și strămoșii ei: „Era din catifea cu dungi subțiri și puf moale. Cusută din două piese care se uneau în talie. Partea din jurul taliei era cambrată pe trup și crestată în față, două degete deasupra buricului. Crestăturile se uneau prin intermediul unui rând de nasturi de sârmă tare, care semănau cu niște păianjeni mici. Lângă ei, de-o parte și de alta, se desfășurau pe toată lungimea șiruri de mărgelile roșii, galbene și albe. În schimb, partea de sub talie se deschidea ca o umbrelă cu poale bogate. Poalele se terminau de jur-împrejur cu șase benzi înguste de tafta de toate culorile curcubeului. În spațiul despărțitor dintre benzi, erau brodate păsărele și flori mici cu boboci roșii. Astfel de flori avea și șorțul, strâns puternic în jurul taliei. Pe lângă acesta, talia era strânsă și de o curea din meșină, lată de patru degete, precum centura catârului. Și care avea în partea din spate două portofele mici, care se închideau cu capac. Peste el trecea o altă curea, de data aceasta din mărgelile și mai îngustă. La piept, pe lângă o mulțime de șiraguri strălucitoare și colțurile cu ciucuri ale basmalei albe, îți atrăgea imediat atenția medalionul greu din argint, care se prindea într-o parte cu un nasture mare de umărul stâng, iar în partea cealaltă cu un cuțitaș mic introdus în portofelul drept al centurii late.”

În toată copilăria, bătrânele bunici au adorat-o și au protejat-o. Dar modernitatea intră nestingherită și în propria lor bătătură, cu toate că, personalități puternice fiind, ele refuză orice schimbare. Nu am aflat însă reacția lor la ceea ce s-a petrecut. Poate că, nu am sesizat-o eu sau chiar nu mai era nimic de spus, întâmplările din final fiind dincolo de orice reacție posibilă...

Un alt portret interesant este cel al profesorului musulman (sau lab), Riza Kërpi. Este de fapt prototipul străinului, al celui din afara comunității, care îi privește cu simpatie și care ar vrea să-i înțeleagă cu adevărat. Lui îi mor copiii și, ca o ultimă soluție, alege numele unui vlah pentru ultimul născut, căci „ei nu mor niciodată”. De altfel, în contact cu comunitatea vlahilor, a căror legătură cu natura este indestructibilă, relația lui Riza cu pământul și cerul sub care s-a născut devine una fantastică: „amurgul i se agățase de umeri ca un cojoc ciobănesc, iar stelele i se amestecau printre picioare, ca niște copii fericiți”. O splendidă metaforă pe care autorul o așază cu grijă în inimile noastre, vlahii fiind considerați preponderent păstori. Nu întâmplător, acest copil salvat cu numele unui vlah, dar străin, va fi cauza distrugerii lui Socrat.

Despre Socrat, autorul spune: „De când plecase de acasă, căuta peste tot muntele și pădurea, de parcă ar fi fost doi prieteni pe care nu putuse să-i părăsească. La câmpie se simțea o ființă fără rădăcini...” De altfel, sentiment valabil pentru toți armânii care au plecat în pribegie rezultatul fiind o dilemă la scară internațională, „vlahi sau venetici”. Da, chiar așa se intitulează unul dintre capitolele cărții, în care unul dintre personaje refuză să dea numele de vlahi standului lor, la o expoziție națională, pentru a nu altera binele națiunii. Îi numește venetici.

Vorbind despre sentimentul înstrăinării, să amintim trei termeni care definesc soarta celor care părăsesc locurile de baștină, cum se întâmplă și în roman sau în alte povestiri ale lui Thanas Medi: venetic, imigrant și expatriat. Venetic (adesea peiorativ) este o persoană venită undeva din alte locuri și considerată străină în locul unde s-a stabilit. Un arhaism.... Imigrantul este cel care își pune la dispoziție forța de muncă în străinătate. Dar termenul expat are o încărcătură semantică specială: o persoană educată, cu o experiență profesională mult mai mare, care lucrează mult sub nivelul său de pregătire, face deci munci necalificate. Fenomen foarte întâlnit după cel de Al Doilea Război Mondial, cu intelectualitatea din Europa de Est din țările comuniste. Dacă în roman regăsim drama înstrăinării chiar în locurile natale (armânii sunt venetici chiar la ei acasă), în alte povestiri ale lui Thanas Medi, expatrierea capătă accente profund dureroase, pe care le-au încercat toți cei care, la un anumit moment, au plecat din țara lor. Și tocmai de aceea, Thanas Medi este un scriitor de valoare universală.

Romanul acesta splendid este unul al unei mari mahniri. În vizită la Tirana, capitala țării, Socrat este tratat de mătușa lui Cosma cu colivă, simbol al pomenirii morților, preparat pe care, surprinzător, nu-l cunoștea... Este o întâlnire a tristeților nu a bucuriilor... Și tristețile continuă... Plaiul pe care îl vor părăsi pentru a întemeia o așezare solidă este Plaiul Bufniței, pasăre prevestitoare de nenorociri, standul oamenilor de la munte a rămas fără denumire, ca un mormânt fără nume, Socrat studiază însămânțarea artificială, venind dintr-o comunitate unde creșterea tradițională a animalelor era un ritual aproape sacru. Și multe altele...

Traducerea superbă în limba română a distinsei doamne Oana Mihaela Glasu a înlesnit cunoașterea cu acuratețe și sensibilitate în același timp, a comunității vlahilor dar și păstrarea stilului literar al autorului, cu o bogăție de simboluri și forme semantice, cu plasticitatea expresiilor și redarea specificului etnic. A fost un efort uriaș, într-o limbă care nu e la îndemâna oricui, un efort pe care îl justifică o pasiune deosebită pentru literatură. Felicitări sincere autorului, calde felicitări și recunoștință traducătoarei.

Mi-aș fi dorit să pătrund mai mult în universul albanez al lui Enver Hodja. Pentru mine, pasionată de istorie, momentul în care „Conducătorul Iubit” le vorbește vlahilor rămâne memorabil.

Thanas Medi reface o lume pe care, ca femeie vlahă mi-o asum, ca armână o privesc cu duioșie și speranță, ca aromâncă o analizez. De ce am folosit atâtea denumiri aici, la final? Acesta este unul dintre paradoxurile noastre existențiale, care va fi prezent până în momentul când vom înceta să fim considerați „venetici” Balcanilor și vom rămâne, firească ceea ce suntem.

Carmen FOCȘA

Umbra de fier

Titlul de mai sus apare pe coperta unui volum însumând creațiile poetului Octavian Mihalcea și apărut în 2016 la Editura Semne. Ca și în creațiile de până acum, poetul își menține capacitatea de a fascina printr-o sobrietate a expresiei care conduce spre realizarea unor prozo-poeme având rezonanța unor maxime reformulate sub semnul intens al metaforei. Configurația versurilor diferă de clasică strofă, astfel încât unui vers îi corespunde un segment cu un conținut de imagini diferite de cel precedent, ca și de cel care-l urmează. Alcătuirea stranie a poemelor ar putea sugera un tablou de Marc Chagall, în care ființe și lucruri poziționate nefiresc, permit variate interpretări. „Cuvintele ar sfâșia multe” (NIMB) este o succintă pledoarie pentru intensitatea stărilor și sentimentelor care cu greu își află corespondent în lumea cuvintelor. Ideea, abordată dintr-un alt unghi, este reluată în SOLZI ȘI STAMPE: „Numai acest contur inventează tăceri lente. Vopsirea semnului negru. Balansul hainelor scumpe. Alte tablouri vor curge spre pecetea știutei tăceri”. Tăcerea este o modalitate de transpunere a lumii materiale, a imaginarului, a non-cuvintelor, în lumea imponderabilității. Poemul EFECT conține un vers foarte ofertant în ceea ce privește paleta interpretărilor: „Poezia trezește oricând culoarea ochilor”. De surprinzător efect – versurile fără verb la mod personal, enunțuri pătrunzătoare: „Copilărie incandescent, grabnic trecătoare printre betoanele primelor anotimpuri” (MĂȘTI) sau: „Aproape, rima ca o roată de sticlă în poate singurii ochi ce știu să mulțumească.” (ROATA DE STICLĂ). Iată și universul creionat lapidar, sugestiv, tăios, cu gesturi care deschid intrări spre mereu alte lumi interioare, în poezia care dă titlul volumului: „Până atunci...umbra de fier/ Ploi vechi la margine de tunet, verticale călătorii, chiar primejdii. Figura cercului ia chip miraculos. Prin tunel arde spectacolul pictat fără trup.” (UMBRA DE FIER). Asimetria studiată a acestor poeme, asociată cu o strălucire metalică refuzându-se, aparent, rostirii lirice, conduce spre o poezie cerebrală, incomodă și provocatoare, care se cere descifrată apelând la forța metaforei, căci, până la urmă, poezia se autodefineste: „Pulbere albă pe negre păsări” (DEMULT).

* Drumuri spre izvor (arom.).

Maria ZINTZ

Negoia Lăptoiu, *Centre artistice din România*



Dacă Negoia Lăptoiu, cunoscutul istoric și critic de artă, ar fi trăit într-un alt oraș, viața culturală, artistică a Clujului ar fi fost (cu mult) mai săracă. Artiștii plastici prezenți cu lucrările lor în colecțiile muzeului de artă și cei care și-au manifestat existența în tumultul creator al orașului universitar au avut și încă au privilegiul de a fi puși în valoare de împătimitul de artă, profund cunoscător al artelor plastice.

Negoia Lăptoiu este autorul a 120 de studii științifice, peste 2000 de cronici, recenzii, medalioane, a 31 de apariții editoriale: 8 la editura Meridiane, 4 la editura Dacia, 18 la editura Arc 2000, 6 la editura Napoca Star – o viață dedicată artei și artiștilor, respectat, iubit de artiștii plastici.

Acest prim volum*, care are 453 de pagini, este structurat în două părți: prima, Baia Mare – generoasă vatră de afirmare artistică, și a doua, Arta clujeană sub semnul modernității, urmând și o bibliografie selectivă. Așteptăm volumul doi despre centrele de la Oradea și Arad, și ele aproape finalizate.

Cartea a fost tipărită la împlinirea a opt decenii de viață ale autorului, aproape 6 decenii dedicate artelor plastice (din anul 1966). Un interviu semnat de Demostene Șofron publicat în cotidianul clujean "Făclia" în 5 august 2019, pune în valoare impresionanta activitate a istoricului și criticului de artă Negoia Lăptoiu.

Pentru că am menționat (sumar) bogata activitate a autorului acestei cărți, voi consemna și generoasa intenție a lui Negoia Lăptoiu de a dona 150 de lucrări de pictură, sculptură și grafică pentru înnobilarea unui cuprinzător spațiu din admirabilul edificiu în construcție la mănăstirea Rohia din

Țara Lăpușului, sediu privilegiat pentru găzduirea acțiunilor perpetuate prin Centrul cultural monastic și social „Nicolae Steinhardt”. Cu patru decenii în urmă donase Complexului muzeal din Râmnicu Sărat 150 de lucrări de pictură, grafică și sculptură, 48 dintre ele fiind parte (două săli) a galeriei permanente de artă.

În deschiderea cărții, prof. univ. Ovidiu Pecican precizează că istoricul și criticul de artă Negoia Lăptoiu propune o vastă sinteză personală cu referire la Centrele artistice din România, înțelegând prin centre artistice, „focare zonale” de creație.

În prima parte, Baia-Mare – generoasă vatră de afirmare artistică, autorul prezintă Începuturile unor durabile temeuri creative, motivele întemeierii Școlii de la Baia-Mare: „pe de o parte, către finalul secolului al XIX-lea sporește și numărul talentelor locale cu instrucție în apreciate instituții și centre culturale (...) și devine, de asemenea, tot mai pregnantă tendința de distanțare a procesului formativ de rigorile canonului academic. De o asemenea tendință era stăpânit și prețuitul pictor de obârșie armeană Simon Hollósy-Corbu, născut în 1857 la Sighetu Marmăției, care din 1886 conducea la München o școală liberă de pictură cu zeci de cursanți veniți din varii spații centrale europene”. Autorul se oprește asupra acestui moment important al începuturilor Școlii, bazat și pe parcurgerea unei bibliografii valoroase în legătură cu etapa de început a Coloniei de pictură de la Baia Mare, în primul rând, cartea scrisă de reputatul istoric de artă, prof. Raoul Șorban, O viață de artist între München și Maramureș, ed. Meridiane, București, 1986.

Este important să menționăm deschiderea Primăriei orașului Baia Mare care a decis să suporte cheltuielile impuse de construcția unui atelier în parcul orașului, unde s-a lucrat pe timp ploios până în 1911, urmând să fie construite apoi atelierelor pentru artiști și o sală pentru școală. Alături de Hollósy, în pledoaria pe lângă autorități, s-au aflat doi pictori originari din Baia Mare: Réti István (1872-1945) și Thorma János (1870-1937), cărora li s-a adăugat Iványi-Grünwald



Béla (1867-1940). Cei patru profesori s-au preocupat de modelarea în intervalul 1896 – 1901 a celor dornici de perfecționare a vocației artistice.

O privire atentă asupra identității și a apartenenței culturale a membrilor münchenezi ai școlii lui Hollósy și a artiștilor coloniști asociați ai acestuia reliefează edificator structura lor multiethnică, fapt care imprimă de la început fenomenului băimărean un caracter și un statut eminamente european.

Negoiță Lăptoiu se oprește și asupra expozițiilor organizate la Baia Mare și la Budapesta începând chiar cu anul 1897, apoi 1899, 1900, urmarea fiind (datorită calităților artistice ale lucrărilor), hotărârea Ministerului Instrucțiunii Publice de a subvenționa școala timp de cinci ani. Sunt menționate și divergențele care au apărut între Hollósy și partenerii săi, fondatori ai școlii, care vor determina ca acesta să plece de la Baia Mare în 1901, oprindu-se până la urmă la Teceu, nu departe de Sighetu Marmăției, unde s-a stins din viață în 1918.

Artiștii profesori, localnici, Ferenczy Károly, Iványi-Grünwald Béla au perfectat structura și programul unei noi forme organizatorice care să faciliteze instrucția. În vara anului 1902 au fost puse bazele Școlii Libere de Pictură, entitate cu caracter privat. Numărul celor care studiau la Baia Mare a crescut tot mai mult; de la 36 în 1902, anul inaugural, la 115 în anul 1914, unii alternând experiența băimăreană cu pelerinaje europene, mai cu seamă la München și Paris atrași de tendințele inovatoare în artă. Mulți vor figura în expoziții ale avangardei europene, îndeosebi la saloanele independenților francezi cu ceea ce aveau caracteristic. Czóbel Béla (1883-1977), Perlrott Csaba (1880-1955), Boromisza Tibor (1880-1960) și mai ales, ca un câștig pentru mediul artistic Băimărean, Ziffer Sandor (1880-1962) care s-a fixat aici în 1906, la chemarea lui Czóbel. „Spirit ardent și prolific, Ziffer stărnise îndelung în fața pânzelor create de corifeii artei moderne Cézanne, Van Gogh,



Gauguin, fiind acceptat la Saloanele independenților de la Paris (1906, 1907, 1910, 1911), precum și la expozițiile deschise la Budapesta. Ziffer a devenit cel mai adulat maestru deși nu a activat în cadrul școlii în perioada interbelică”.

Autorul s-a oprit asupra personalității lui Béla Iványi-Grünwald care, din cauza diferențelor creatoare în raport cu cele ale profesorilor Réti și Thorma, în 1909 se va stabili la Kecskemét, Ungaria, unde va întemeia o nouă școală de artă.



Negoiță Lăptoiu creionează câteva profiluri semnificative momentelor inițiale ale centrului artistic de la Baia Mare: Hollósy Simon, Maticska Jenő (1885-1906), născut la Baia Mare, încurajat de maestrul său Károly Ferenczy să se orienteze spre factura postimpresionistă a expresiei plastice; Réti Istvan care a rămas adeptul formulării controlate de intelect; Thorma János.

În următorul subcapitol, Aspecte ale școlii artistice de la Baia Mare în perioada interbelică, sunt prezentate momente importante ale activității creatoare la Baia Mare după terminarea Primului Război Mondial. Este menționat faptul că centrului de artă i se recunoaște reputația, municipalitatea îi acordă în continuare subvenții și facilități iar din 1919 Ministerul Cultelor și Artelor acordă burse de studiu în ambianța băimăreană din cadrul academiilor de artă din București, Iași, Chișinău, și din 1926, și celor din Cluj. Sunt numiți artiști care au pictat la Baia Mare, unii preluând modele, devenind emuli, cum s-a întâmplat cu Mohi Sándor, care a rămas sub puternica impresie a picturii lui Ziffer Sándor - sinteză între ardența fovistă și tensiunea expresionistă.

Autorul consideră drept semnificative în definirea specificității climatului, cât și a stadiului evoluat al soluțiilor formale vehiculate la Baia Mare în perioada interbelică, încă două aspecte: numărul relativ mare într-un oraș de provincie și constanța coloniștilor permanenți (în jur de 30) alături de



preocuparea organizării unor cuprinzătoare expoziții anuale, unele în alte centre de cultură ale țării: Cluj, Oradea, Arad, Timișoara, Satu Mare, Brașov, în 1939 și la București. După întoarcerea definitivă în 1910 a lui Ziffer din Germania unde pictase asiduu timp de patru ani figurând în importante evenimente artistice, în anul 1920 s-a stabilit la Baia Mare și Eugen Pașcu (1895-1948), Nagy Oszkár (1893-1965) și Klein József (1896-1945), alăturându-se fraților Ferenczy: Valer (1885-1954) Noemi (1890-1957) și Beni (1890-1967), Thorma János, David Jandi (1893-1944), János Kriszan (1886-1948), Antónia Csikos (1887 – 1987), Rátz Péter (1879 - 1945), Mikola András (1884-1970). Sunt menționați și Mund Hugó (1892-1962) și soția lui, Gizella Dömötör (1894-1984) care veneau de la Oradea în timpul verilor, Márton Katz (1912-1943), Olivér Pittner (1911-1971), Carol Scheip, Vasile Weith, Petre Abrudan (băimărean între 1932-1947), Lidia Agricola (din 1929), Gheorghe Manu (din 1934), Vida Géza (din 1933) etc.

Sunt menționate și sejururile cu intermitente ale unor artiști semnificativi în anii '30 – '40, ca Szolnay Sándor (între 1922-1927), Tasso Marchini (1926-1930, 1932-1933), maramureșeanul Traian Bilțiu-Dăncuș (1921-1926), brașoveanul de anvergură europeană Paul Mattis-Teutsch (între 1927-1931), sătmărenii Paul Erdos și Janos Pirk etc. Negoită



Lăptoiu semnalează expozițiile care au pus în valoare creația artiștilor activi la Baia Mare, vremelnici ori pasageri, se oprește asupra unora, observând trăsături definitorii ale operelor acestora, comentează cu competență și documentat activitatea Școlii de pictură, a modului cum funcționa, asupra înființării Sindicatului Societății „Amicii artelor”, asupra expoziției ample din 1937, cu prezentarea unor artiști importanți, chiar cu scurte medalioane.

În subcapitolul Continuitate pe criterii valorice și după a doua conflagrație mondială, autorul prezintă activitatea creatoare a artiștilor care au creat la Baia Mare, de la un moment dat, chiar el a vernisat expoziții și a scris despre mulți dintre artiști. Sunt comentarii ample, avizate, urmărind fenomenul artistic băimărean până în prezent, pe parcursul a 53 de pagini. Se oprește asupra evenimentelor, expozițiilor importante de artă, asupra creației unor artiști, urmărindu-le evoluția, oprindu-se asupra unor sugestive lucrări de artă monumentală amplasate public, ca și asupra unor donații, ca cea a lui Anastase Demian.



Capitolul doi se referă la Arta clujeană sub semnul modernității, paginile 135-450, cu câteva subcapitole, în primul, Preocupări artistice în timpul stăpânirii austriece până în 1867, sunt menționate edificii importante, cu precizarea că după 1790 se înregistrează tentative de modernizare, sunt numiți și sculptori aduși din străinătate și pictori care au lucrat la Cluj, aflați și în colecțiile Muzeului Național de Artă din marele centru transilvănean. Sunt marcate momentele înființării unor instituții de artă din Cluj (teatru, muzeu etc.), la fel, numele unor valoroși creatori ca Barabás Miklós (1810-1898), cu un comentariu al tablourilor reprezentative, Carol Popp de Szathmáry (1812-1887), cu o concisă trecere în revistă a activității sale.

În subcapitolul Clujul în intervalul 1867-1918, Negoită Lăptoiu analizează evoluția vieții culturale și artistice în cadrul unui oraș în continuă dezvoltare, cu accent pe momente semnificative, pe creația unor artiști care au acces la viziuni moderne, ca Ács Ferenc (1876-1949).



Apoi, un subcapitol mai amplu pune în valoare Consecințele fertilizatoare ale desăvârșirii unității naționale. Aflăm despre personalități marcante care și-au adus aportul la dezvoltarea învățământului artistic, ca Pericle Capidan, apreciat pictor, Alexandru Popp (1868-1949) care a avut un cuvânt de spus prin efortul său la întemeierea Școlii Superioare de Arte, mai ales când în 1921 s-a constituit Comisia Monumentelor Istorice pentru Transilvania. Școala Superioară de Artă a fost inaugurată în toamna anului 1925, moment important pentru evoluția vieții artistice în spațiul transilvan. Autorul insistă, de altfel, asupra acestui moment cu numeroase și avizate documente menționând „tinerii profesori ai Școlii care dispuneau de determinante studii și popasuri la Paris or Roma: Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian, alăturându-li-se din martie 1927 sculptorul Romul Ladea. Aceștia au promovat în ateliere și în propria creație o artă consonantă cu exigențele contemporaneității însușite pe „filieră franceză”. S-a instaurat astfel un climat favorabil performanței pe criterii valorice. Autorul îi numește, de altfel, pe cei care au studiat în acei ani la Cluj.



Se oprește și asupra înființării Muzeului de Artă, având la bază Pinacoteca „Virgil Cioflec”, care în 1920 și-a perfectat oferta de a dona colecția de artă universității clujene.

Sunt prezentate expoziții importante, artiști valoroși care și-au adus aportul la evoluția artelor plastice, este precizat locul lor în evoluția artelor în România, Negoită Lăptoiu dedicându-le unora dintre ei studii ample în cataloage și cărți de autor. Cititorii cărții vor avea privilegiul de a descoperi valoarea unor artiști care au lucrat la Cluj datorită pertinentelor comentarii ale unui istoric de artă deosebit de competent.

În subcapitolul Arta clujeană după 1945, Negoită Lăptoiu se referă prin analize cuprinzătoare la evenimentele artistice de la Cluj, la artiștii care au creat aici prin comentarii ample din 1965, când a fost angajat la Muzeul de Artă, devenind unul dintre cei mai avizați cunoscători ai vieții artistice din Cluj.

Începe cu prezentarea amplelor expoziții din toamna anului 1945, urmată de o ediție mai cuprinzătoare din 1946, apoi, de Salonul ardelean din 1947. Sunt comentate alte numeroase evenimente expoziționale de-a lungul timpului, bogata și diversă activitate creatoare a artiștilor plastici la Cluj, fiind menționate fragmente din cronicile unor istorici de artă.



Sunt consacrate pagini numeroase cu comentarii asupra creației celor mai valoroși reprezentanți ai artelor plastice clujene, așa cum a procedat cu predecesorii artiștilor contemporani Petre Abrudan (1907-1979), Maria Ciupe (1909-2001), Petru Feier (1912-1986), Virgil Fulicea (1907-1979), Fülöp Andor Antal (1908-1977), Teodor Harșia (1914-1987), Constantin Dinu Ilea (1910-1993), Kovács Zoltán (1913-1999), Romul Ladea (1901-1970), Miklóssy Gábor (1912-1998), Alexandru Mohi (1902-2001) și mulți alții.

O carte deosebit de importantă pentru cei care vor să se documenteze asupra artelor plastice din centrele de la Baia Mare și Cluj, care se citește cu plăcere, datorită scrisului nu numai avizat, dar și cu fraze fluente, cuprinzând pasiunea pentru artă a autorului și dăruirea cu care s-a aplecat asupra fenomenului artistic.

* Apărut la editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 2019.

Pr. Henri BOULAD, sj*

Modernitatea și împărăția (sau timpul) omului**

Vă anunț un lucru pe care îl știți deja: Biserica este în plină criză; islamul este în plină criză; Europa este în plină criză; America este în plină criză... și putem continua... lumea întreagă este în plină criză.

Dar de unde vine această criză?

Cine este vinovatul?

Cum să o detectăm?

Ei bine, eu aș spune că nu e nici islamul, nici creștinismul, nici America, nici Rusia, nici Japonia, nici China...

Criza este o criză a modernității.

Dușmanul nu se află în vreo tabără dintre cele pe care le-am menționat, ci e această modernitate.

Ce este modernitatea? Acesta este subiectul de astăzi.

Modernitatea este împărăția (timpul) omului.

Și mi-am pus întrebarea: împărăția omului se opune împărăției lui Dumnezeu? Întră în conflict cu Împărăția lui Dumnezeu? Este ori ea, ori Dumnezeu, ori omul, ori sufletul?...

Să ne întrebăm mai întâi când și cum a început modernitatea.

Modernitatea a începutul către secolul al XV-lea în Europa.

Europa era obișnuită să trăiască de cincisprezece secole un regim religios, creștin, marcat cu pecetea credinței, în care totul se derula conform unui proces veșnic, și această idee de repetiție, de stabilitate este foarte bine exprimată într-un mic text din Biblie, în Cartea lui Qohélet, un înțelept evreu. Citez: „Ce a fost, va mai fi; ce s-a făcut, se va mai face – nimic nou sub soare.”

Ei bine, ceea ce tocmai am descris este societatea numită tradițională; este Evul Mediu.

„Tatăl fierarului, fiul fierarului; tatăl tâmplarului, fiul tâmplarului” etc...

Societatea era marcată de stabilitate și de un fel de fraternitate.

Astăzi totul este nou. În fiecare zi totul este nou. În fiecare clipă totul este nou.

Adică suntem îmbarcați cu toții într-un fel de timp accelerat, în care noutatea este continuă, iar omul se simte complet destabilizat.

Absolutorile în care credea și pe care se baza – Dumnezeu, patria, valorile etc. – se prăbușesc. Omul se află acum față în față cu el însuși. Adică referințele de altădată, care erau solide, stabile, există tot mai puțin.

Totul este pus sub semnul întrebării în fiecare zi. Și în final omul se trezește singur cu el însuși.

Spuneam că asta a început cam spre secolul al XV-lea.

O idee care îmi place mult este aceea de a reduce cele cincisprezece secole dinaintea crizei modernității la primii cincisprezece ani de viață ai omului.

Atâta vreme cât este copil, totul merge foarte bine. El ascultă de tata, de mama, totul se petrece cât mai bine.

Apoi, pe măsură ce crește, spre doisprezece-treisprezece ani, începe să protesteze, să se revolte, iar la cincisprezece ani e superb: trimite la plimbare autoritatea paternă, maternă, religioasă; spune că vrea să fie independent, liber, să fie lăsat în pace. Este criza adolescenței.

Dacă comparăm cele cincisprezece secole ale erei noastre cu vârsta de cincisprezece ani ai unui copil, atunci putem spune că umanitatea a trecut și ea prin această criză a adolescenței.

În textul pe care vi l-am trimis v-am pus întrebarea: modernitatea e ceva bun sau ceva rău?...

Eu aș răspunde: *ea este!* Nu e vorba că e bună sau e rea; ea este, pur și simplu, și nu poate fi ocolită.

Poate că îmi veți spune: dar nu se poate trece pe lângă ea?

Nu, acum nu se mai poate. S-a terminat; nimeni nu mai poate să treacă pe lângă modernitate.

Degeaba deplângeți timpurile de odinioară, viața frumoasă de altădată, obiceiurile frumoase, tradițiile... toate astea fac de acum parte din folclor; nu aceasta este realitatea.

Degeaba ne învârtim și ne sucim; ne confruntăm cu acest fenomen. Omul ajunge la majorat, ajunge la maturitate, ajunge la libertate.

Cum să facem față acestui fenomen?

Creștinismul aruncă greșeala asupra ateismului sau a islamului; islamul – asupra creștinismului sau a Occidentului și toată lumea spune: marele vinovat este Dumnezeu; Dumnezeu este dat afară (din ecuația noastră).

Eu vorbesc despre societățile dezvoltate din Occident – și trebuie să spun că ceea ce se întâmplă în Occident se va întâmpla în lumea întreagă; da, a început în Europa, apoi a continuat în America, apoi în Orient, în Japonia, în China, în India... virusul modernității a contaminat lumea întreagă, asemenea covid-ului.

Toată lumea a intrat în asta... cu excepția câtorva care nu vor să intre.

Și cine sunt aceștia?

Ei bine, sunt nostalgicii vremurilor frumoase de odinioară...

„Altădată era frumos, altădată era bine, altădată copiii ascultau, altădată oamenii mergeau la biserică,

altădată era viața la țară și calmul... acum s-a terminat”...

Aceștia decid să se închidă în enclave.

Nu știu dacă ați auzit vorbindu-se despre amish-i... Amish-ii trăiesc în Statele Unite și au refuzat modernitatea. Și-au creat enclave în care trăiesc fără electricitate, fără apă... la un nivel aproape primitiv.

Aș zice că ei sunt reprezentativi pentru ceea ce nostalgicii trecutului păstrează în minte și în inimă. Sunt cei pe care îi numim salafiști în islam, tradiționaliști în creștinism – sunt cei care se agață de un trecut care le scapă, și le scapă cu fiecare zi tot mai mult. Aleargă după un trecut care se prăbușește și dispare, strigând „Atenție! Atenție!”

Oh, sărmanii!...

Dar s-a terminat! S-a terminat! Primul timp s-a terminat!

Există acum visul ecologic... tot ce e artificial va fi suprimat... bine... dar e și aceasta o nouă ideologie pentru timpul nostru. Căci prin măturarea tuturor absoluturilor de altădată, a certitudinilor din trecut, avem nevoie să ne agățăm de altceva; așa s-au născut ceea ce numim „ideologiile leader”: politica de stânga este o ideologie, islamul este o ideologie, creștinismul a devenit o ideologie, femeia, *gender*-ul, etc... se poate continua mult și bine.

Ne agățăm de ideologii, așa cum comunismul și nazismul au fost ideologii.

În alți termeni, odată cu prăbușirea Bisericii și a creștinismului, cu prăbușirea islamului, care se petrec sub ochii noștri, fără să știm până unde se va ajunge și când se va termina, toată lumea se întreabă: „Suntem oare pe nisipuri mișcătoare, căci totul se mișcă?”... Am vrea să ne agățăm de ceva și nu avem de ce... Pascal a descris fenomenul acum trei-patru secole.

Când v-am pus întrebarea dacă modernitatea e ceva bun, sau e ceva rău, eu v-am spus că *ea este*, trebuie să o înghițim. Fie că ne aflăm în Africa, sau în Australia, sau la polul opus – ea este! Ei bine, eu consider că modernitatea marchează o ruptură radicală între trecut și viitor. Istoria nu va mai fi ceea ce a fost. S-a terminat. Să întoarcem foaia.

Nuuuu, strigă toți fundamentalistii, integriștii, tradiționaliștii...

Dar nu servește la nimic să spui *nu*.

Mgr. Lefebvre cu visul său pentru o Biserică de tipul celei din Evul Mediu este sortit eșecului, asta nu servește la nimic.

Cu islamul se petrece actual același lucru: salafiștii, integriștii, etc.... cred că pot salva islamul așa cum l-au primit din Evul Mediu.

S-a terminat, dragii mei... Eu îi iubesc mult pe musulmani, dar în fața modernității islamul este depășit, așa cum a fost Biserica până la faimosul Conciliu Vatican II.

Aș dori să schițez mentalitatea tradiționaliștilor, pornind de la părintele Mougel, un prieten iezuit francez care a trăit mulți ani în Egipt și care scria că „mentalitatea unui popor tradiționalist este marcată de sacru. Dumnezeu este pretutindeni. Dumnezeu face totul; omul nu are niciun loc. Omul este sclavul, servitorul, cel care își pleacă capul, care ascultă. Virtutea supremă a acestor oameni este supunerea, ascultarea”

Mă gândesc la o frază din Biserica Coptă, în Egipt, care spune că „fiul care ascultă este binecuvântat de Dumnezeu”.

Citez câteva fraze din scrierile părintelui Mougel: „Din faptul că Dumnezeu nu realizează singur miracolul unei educații cu adevărat complete a copilului, rezultă că El nu vrea aceasta.... Când divinitatea nu împlinește în mod spontan ceva, înseamnă că ea nu ține să o facă, sau nu vrea. Atunci se trage concluzia: nu sunt bogat – așa vrea Dumnezeu; sunt bolnav – așa vrea Dumnezeu; fiul meu e ignorant – așa vrea Dumnezeu.”

Ei bine, această mentalitate care a existat în Egipt și care mai există încă, atât în Egipt cât și în alte țări, a fost măturată de ceea ce numim modernitate. Nu mai este Dumnezeu cel care comandă, ci omul. (Ha?) Afară cu Dumnezeu, ne încurcă! Ne oprează. E o amenințare pentru om. Modernitatea înseamnă – scuzați-mi expresia – „La coșul de gunoi cu Dumnezeu!” Dumnezeu este o amenințare pentru om și pentru libertatea sa, pentru autonomia sa, pentru dezvoltarea sa deplină... Aceasta este modernitatea: domnia (timpul) omului.

Ei bine, când se vorbește despre domnia omului, despre imergența omului, ce spune Biserica? Ce trebuie să gândim: oare e bine sau e rău? Că omul ia locul lui Dumnezeu, e bine sau e rău?

Îmi veți spune: e rău! Dumnezeu e sus! Dumnezeu e stăpânul! Dumnezeu e Dumnezeu! Tu, omule, tu creatură, stai la locul tău, ascultă, spune-te.

Dar omul nu se supune.

Revoluția modernității este că omul își înalță capul și îi spune NU lui Dumnezeu.

E bine sau e rău?

„Păi e rău! Suntem pe cale să-l scoatem pe Dumnezeu din tablou!”

Eu aș zice: e bine! Dar atenție: sunt preot, sunt iezuit și spun că e bine ca Dumnezeu să fie îndepărtat din tablou?....

Da! Dar care Dumnezeu?

Vreau să spun doar atât: că modernitatea și domnia (timpul) omului se află pe linia dreaptă a revelației iudeo-creștine. Domnia omului, primatul omului se situează pe linia dreaptă a credinței iudeo-creștine.

Mă explic: fundamentul modernității se află în Biblie... (Hî?)

Da, Biblia este o carte revoluționară, dar nu ne dăm seama de asta. Am împlânzit-o pentru a face din ea creștini docili și ascultători față de autoritatea religioasă.

Dar asta s-a întâmplat timp de cincisprezece secole... însă s-a terminat.

Biserica care încearcă să spună oamenilor: „veniți la biserică, rugați-vă, fiți supuși, ascultați-ne”... s-a terminat!

E bine? E rău?

E bine.

Deci, nu mai pot să mă agăț de Biserică?

Nu.

Nici de Biblie?

Nu.

Nici de Dumnezeu?

Nu.

Atunci de cine?

De mine (însumi). Pentru că eu mă gândesc la un lucru, vecinul meu de sus se gândește la altceva, cel de jos – la nimic... există, în final o varietate de credințe și de păreri.

Omul este creat de Dumnezeu în Biblie liber și responsabil.

În prima pagină a Bibliei este scris că Dumnezeu l-a pus pe om în grădină, care este lumea, nu doar pentru a o păzi, ci pentru a o cultiva – asta înseamnă că lumea ne este încredințată pentru a o dezvolta, pentru a o valorifica.

În alți termeni, acțiunea pe care omul o exercită asupra lumii prin știință, prin cunoaștere, prin tehnică și tehnologie, prin invențiile și descoperirile pe care le facem zi de zi, se află pe linia dreaptă voită de Dumnezeu.

Voința lui Dumnezeu este ca omul să fie stăpânul acestei lumi! Înțelegeți?

Să fii propriul tău stăpân!

Eu sunt propriul meu stăpân așa cum sunt stăpânul universului.

Această suveranitate a omului asupra cosmosului, asupra naturii se află pe linia dreaptă a voinței divine. Iar această voință divină nu se exercită decât prin intermediul libertății mele, voinței mele, *da*-ului meu, *nu*-ului meu. Asta e!

Restituieți nouă înșine! E teribil... Dar asta e!

Toate religiile au căutat să despoaie omul de această libertate pe care ne-a dat-o Dumnezeu. Pentru că această libertate este deranjantă, conflictuală, încurcă...

Dacă nu cunoașteți povestea *Marelui Inchizitor*, v-o spun eu, căci merită.

Știți că timp de secole, Biserica Catolică din Europa a declarat război la tot ce însemna erezie, liberă cugetare... Ereticii erau arși de vii, urmăriți, aruncați în închisori... a fost o perioadă oribilă în istoria Bisericii, pe care o vedem acum reproducându-se în islam.

Pentru a pune ordine în această pierdere a interesului față de credința creștină, Biserica a instituit o poliție a gândirii și a moravurilor, numită *Inchiziție*... de tristă amintire... Este oribil ce s-a petrecut. În numele credinței creștine, Biserica îi obliga pe oameni să spună

contrariul a ceea ce gândeau. Iar cei care protestau erau aruncați în închisoare sau arși.

Într-o zi, Marele Inchizitor se plimba prin piața din fața catedralei din Sevilla. La un moment dat a văzut o mulțime entuziastă în jurul unui om cumsecade care vindeca, salva, îi compătimea, învia din morți... Cine era? Isus. Isus a revenit.

Marele Inchizitor le-a făcut semn soldaților care îl escortau să pună mâna pe Isus. Aceștia l-au legat fedeleș și l-au aruncat într-o închisoare.

Mulțimea, obișnuită să se plece în fața autorității Bisericii, n-a reacționat.

Noaptea, Marele Inchizitor s-a dus la închisoare, a coborât cu o torță în mână scările care duceau la celula în care se afla Isus, și iată-l față în față cu el. Privirile lor se încrucișează. După un moment de tăcere, Marele Inchizitor îl întreabă pe Isus: „Tu ești? Tu, cu adevărat? Dar ce cauți aici? N-ai spus că vei reveni la sfârșitul veacurilor? De ce ai venit mai devreme?... Noi am primit de la tine Biserica și am învățat cum să-i manevrăm pe oameni, făcându-i ascultători și supuși. Noi am făcut ordine, în timp ce tu ai venit și ai făcut dezordine.”

Isus tăcea și îl privea...

Da, instituția religioasă vrea să facă ordine, punând în jug libertatea omului, obligându-l să se încovoie, să se zdrobească, să se aplatizeze.

Ei bine, nu.

Inchiziția, care făcea ravagii exact în momentul nașterii modernității, a dat lovituri modernității refuzând această evoluție a omului, refuzând ca omul să devină adult, refuzând ca omul să devină liber.

Dar omul a răsturnat autoritatea Bisericii și, în numele acestei libertăți el a cucerit domnia (suveranitatea) care îl caracterizează.

Și asistăm din ce în ce mai mult la cuceriri nemaipomenite.

Să nu uităm că această modernitate pe care a combătut-o Biserica este fructul însuși al creștinismului, al Evangheliei.

Ținta Evangheliei este omul liber, omul stăpân pe destinul său.

Toate „isme” – comunismul, islamismul, creștinismul... care încearcă să supună omul, sunt sortite eșecului. De aceea, în fața a ceea ce se întâmplă acum în lume, mondialismul, coranismul, nu e deloc îmbucurător...

Domnia (timpul) omului...

Imediat după încheierea Conciliului Vatican II, Papa Paul al VI-lea spunea într-un discurs faimos la ONU: „Noi, creștinii, mai mult ca oricine, avem cultul omului”. Wow!

În această frază, Biserica Catolică a declarat la cel mai înalt nivel că lupta omului, cucerirea omului se

înscriu în linia dreaptă a mesajului lui Isus și a credinței creștine.

Vatican II a însemnat o răsturnare cu care mulți oameni nu sunt de acord.

A răsturnat obișnuințele, tot ceea ce era stabil în societate, curente de gândire – totul a fost răsturnat.

Înainte, societatea era stabilă, fixă, monolitică, totul decurgea după o rutină; era chiar fatalistă într-un anume fel.

Creștinismul este împotriva fatalismului; în creștinism nu are ce căuta fatalismul. *Omul este stăpân pe destinul său.* În bine și în rău. Acesta este riscul libertății.

Că vă place sau nu, aceasta constituie până la urmă demnitatea noastră.

Primii care au acceptat provocarea au fost grecii, cu patru secole înainte de Cristos. Deja în acea epocă începuse ateismul.

Mă gândesc la o femeie din teatrul grec, Electra, care este o femeie revoltată.

Mie îmi plac oamenii revoltați, pentru că și eu sunt un pic așa. Dar nu revoltat pentru a fi revoltat, ci revoltat printr-un refuz al dominării care să se exercite asupra libertății mele, căci eu sunt un om liber și pretind să rămân liber și să devin din ce în ce mai mult.

Electra este femeia care își ridică capul.

Cunosc o persoană în Egipt care este de aceeași speță; își ridică capul și îi înfruntă pe oamenii pe care îi întâlnește – e un fel de revoluție a femeii în Islamul actual; este femeia care se vrea liberă și care este împiedicată să ajungă la majorat (la vârsta adultă). Ea este Electra zilelor noastre.

Un alt exemplu: toată opera lui Sartre merge în același sens... „Muștele”, „Cu ușile închise”, toate piesele de teatru („Diavolul și bunul Dumnezeu”). Este vorba despre revolta omului împotriva unui Dumnezeu despot care ni se impune și care ne reduce la tăcere.

Mie îmi place asta. Credința se află dincolo de această conștientizare a omului de puterea sa, de demnitatea sa, de valoarea sa, de măreția sa.

„Noi, mai mult ca oricine, avem cultul omului”, spunea Paul al VI-lea. Este adevărat. Și nimeni n-a avut mai mult decât Isus cultul omului... Legea, sabatul, scribii, fariseii, instituția – toate astea le-a aruncat la gunoi pentru a pune în evidență omul. Și femeia.

Să recitim Evanghelia și vom vedea această revoluție a lui Cristos și a creștinismului care pune omul în centrul lumii și al creației.

Există o relatare în Vechiul Testament care m-a frapat întotdeauna, o poveste ciudată și misterioasă; este vorba de lupta lui Iacob cu îngerul – îngerul care este o reprezentare a lui Dumnezeu. Când Dumnezeu apare, este numit Înger și îngerul este Dumnezeu.

Așadar, Iacob, în timp ce dormea, are un vis în care îi apare Dumnezeu sub chip de înger, încercând să-l supună. Începe o luptă între Dumnezeu și om, care durează toată noaptea.

Omul în luptă cu Dumnezeu?...

Îmi veți spune că Dumnezeu a câștigat!

Nici vorbă. Nu Dumnezeu a câștigat, ci omul!

Cuum?... E ciudat. Cu 1900 de ani înainte de Cristos avem această sfidare a lui Dumnezeu de către om. Și Dumnezeu se lasă învins de om.

Și Dumnezeu se lasă învins de om.

El este mai slab. *El vrea să fie mai slab.* El acceptă să fie mai slab pentru a-l mări pe om. Pentru ca omul să se manifeste. Acesta este iudeo-creștinismul: emergența omului, domnia omului.

E bine aceasta? E rău?

E actual!

Orice religie care îl zdrobește pe om nu este adevărată, nu e bună, nu e justă.

Dacă creștinismul a fost vreodată așa ceva, atunci eu îl reneg; eu reneg un astfel de creștinism.

Aceasta explică multe „dezertări” din Biserica tradițională, dar și din islam.

Constatăm astăzi această *dezertare generalizată*.

Credeți că asta mă neliniștește? Nu. Asta mă bucură. Adevărata credință se află dincolo de asta; nu trebuie să privim înapoi, ca soția lui Lot, care a fost transformată într-o statuie de sare. Vreau să spun că nu trebuie să ne agățăm de un trecut revoluționar. Acel Dumnezeu trebuie să moară. Acel creștinism trebuie să moară. Acel islam trebuie să moară. Acea societate trebuie să moară.

Această domnie (acest timp al) a omului despre care vorbim acum înseamnă o răsturnare.

O societate dominată de sacru, de religios și religii, de oameni ai lui Dumnezeu, care se simte dată la o parte, încearcă să se agațe. Dar nu e nimic de făcut.

Modernitatea s-a instalat pentru a rămâne.

Modernitatea câștigată scump printr-o luptă corp la corp cu autoritatea religioasă, timp de cinci secole, e aici și acum, și va rămâne.

Tot ce s-a întâmplat e destabilizant. Noi am vrea ceva mai stabil, dar s-a terminat. Să nu mai visăm la trecut.

Să rezum oarecum ceea ce am spus: de ce creștinismul este singura religie capabilă să asume modernitatea fără a se trăda?

Îmi veți spune că sunt fanatic... De ce nu islamul, budismul, shintoismul, iudaismul, etc....

Nu.... *Creștinismul*.

Păi, îmi veți spune, pentru că ești creștin, ești preot – e misiunea unui preot să apere creștinismul... Oh, nu. Am avut destul de a face cu această chestiune pentru a nu încerca să mă justific.

Cristos, ca Dumnezeu și om, în același timp, amândouă împreună, este puntea.

Domnia lui Dumnezeu *este* domnia omului.

Și domnia omului este domnia lui Dumnezeu. Ah, e complicat...

Un anume Dumnezeu, o anumită împărăție a lui Dumnezeu v-a zdrobit atât de mult încât nu mai vreți să auziți vorbindu-se de asta...

Dar Dumnezeu creștin nu este un Dumnezeu care se află deasupra omului – ascultați bine: *nu e deasupra omului!* – nu în fața omului, nu contra omului, ci *cu omul*. Numele său, chiar înainte de a se naște, era Emanuel: Dumnezeu cu noi! Deci: tot ceea ce îl glorifică pe om, îl glorifică pe Dumnezeu. Aceasta este o gândire care datează din secolul întâi după Cristos și o întâlnim la Irineu din Lyon. Acesta a spus: „*Gloria lui Dumnezeu este omul viu.*” Nu omul zdrobit, la pământ, în mocirlă, nu... Este omul viu, omul în picioare, omul responsabil, omul liber, omul care își înalță capul și care îi spune lui Dumnezeu: „Eu exist!”

Oh, cât e de încântat Dumnezeu când eu îi spun asta!

„În sfârșit omul a crescut! În sfârșit a înțeles că e liber! În sfârșit e responsabil!” – își zice Dumnezeu.

Ah, cât de mult timp i-a trebuit Bisericii să înțeleagă asta și totuși acest adevăr se află în originile ei, în rădăcinile ei, în însăși esența ei.

Eu nu am nimic împotriva islamului; vreau doar să spun că, punând omul în concurență cu Dumnezeu – „ori Dumnezeu, ori omul!” – așa cum a făcut Biserica până a descoperit adevărul credinței sale, luptă împotriva modernității, pe care nu reușește să o înghită.

Da, țările arabe nu reușesc să înghită modernitatea... și nu se poate face nimic. În timp ce în Asia, India, China, Japonia, Coreea, Malaiezia au integrat ușor, ușor modernitatea fără să se destabilizeze și au devenit tigri, dragoni în vârful progresului.

Modernitatea este o revoluție în gândire, în viață și în istorie. Ea abia începe.

Cu cât sunt mai uman, cu atât sunt mai divin; adică, cu cât sunt mai uman, mă las posedat de această forță care se află în mine și care mă vrea mare.

Asta nu înțeleg oamenii; ei văd mereu un conflict, o opoziție între Dumnezeu și om.

Dar nu; măreția lui Dumnezeu și a mea nu sunt în opoziție, ci se completează. Este vorba de un raport direct proporțional și nu invers proporțional; adică, cu cât omul este mai mare, cu atât este și Dumnezeu mai mare. Cu cât omul este mai mic, mai sufocat, mai zdrobit, cu atât este Dumnezeu mai dezonorat.

Este extraordinar să vedem că creștinismul - și o gândesc fără nici o urmă de fanatism sau de intoleranță – este singura religie capabilă să-i reconcilieze pe om și pe Dumnezeu *prin această ființă unică în istorie care este Dumnezeu-Om, numit Isus Cristos*

După părerea mea, modernitatea înseamnă viitor. Voi aprofunda într-o altă conferință ce se află după modernitate și înaintea ei.

Acum mai spun doar atât: voința lui Dumnezeu este atunci când eu sunt fidel față de mine însumi, atunci când sunt fidel față de ceea ce am mai profund în mine; voința lui Dumnezeu nu este înscrisă într-un cer care se află deasupra noastră – și nu spun eu asta... Cu șapte secole înainte de Cristos, Ieremia, Ezechiel, profeții au revelat omului că legea lui Dumnezeu nu este înscrisă undeva în cer, ci este înscrisă în ființa noastră. „Voi pune legea mea înăuntrul lor, o voi scrie în inima lor”... *În adâncul omului se află voința lui Dumnezeu.*

Și astăzi, în loc să întrebăm în stânga și în dreapta despre asta, să începem prin a ne întreba pe noi înșine... Poate că această criză, această pandemie a covid-ului este o ocazie excelentă pentru noi de a ne consulta busola interioară. Închideți televizorul pentru a vă distanța de zgomotul epocii noastre și a încerca să reflectați voi înșivă, să găsiți în adâncul vostru voința lui Dumnezeu, care este în același timp extrem de personală și extrem de universală.

Ce să spun în concluzie?

Eu cred că am subliniat de multe ori optimismul meu fundamental.

Criza actuală este o criză de creștere, o criză de naștere, o criză salvatoare... și în loc să luptăm împotriva ei, mai bine să încercăm să o înțelegem, pentru a crește.

Omul de mâine va fi mai bun decât omul de ieri. Poftim?...

Da, eu sunt optimist. Și mai mult decât optimism, eu am în mine o imensă speranță. Modernitatea trebuie să ne ajute să devenim mai oameni; eu cred că fără o revoluție interioară, nu politică, nu economică – asta ține de suprafață – omul nu va ajunge la maturitate. Ceea ce s-a petrecut pe plan istoric, trebuie să se întâmple pe plan individual, pentru fiecare dintre noi, în fiecare dintre noi.

* Pr. Henri Bouland (n. 1931) este iezuit egiptean, de rit melkit (greco-catolic), autor a peste douăzeci de cărți de spiritualitate și gândire creștină. Textul de mai jos reprezintă traducerea unei conferințe pe care a ținut-o la Colegiul „Sfânta Familie” din Cairo, la 4 feb. 2021.

** Titlul conferinței este *La modernité et le règne de l'homme*. „Règne” înseamnă „împărăție” și acesta este cuvântul biblic pentru a desemna Împărăția lui Dumnezeu. Dar înseamnă și „domnie”, adică timpul cât un domn se află la conducerea țării. Având în vedere tema conferinței și Cartea Ecclesiastului la care P. Bouland face la un moment dat referire și în care se spune că „există timp pentru toate”, „règne” poate fi înțeles și ca timp al omului.

Traducere de Sr. Ioana (Cecilia Turc)

Marius IOSIF

Experiența spirituală

„Moartea lui Dumnezeu” proclamată de Nietzsche nu înseamnă nicidecum moartea sacralului. Dimpotrivă. Resurecția religiozității de toate felurile, tradiționale sau inovatoare, neaoșe sau exotiste e semn că ființei umane îi lipsește ceva, și e vorba de ceva esențial. Dincoace de toate încercările omenești de a construi sacralități, stăruie însă nevoia autentică a unei experiențe spirituale reale prin care sacralul este aflat, nu inventat. Despre experiența spirituală se pot spune multe. Și totuși, oricât de clare și de inteligente ar fi cele spuse, ele nu sunt decât o „excursie pe hartă” fără consistența trăitului însuși. De obicei i se oferă gândirii un punct de fugă spre un „cândva” miraculos în care omul va fi mântuit.

Pentru a ne apropia de această experiență – fără însă pretenția de a o și putea trăi – s-ar cuveni să ne întoarcem, în măsura în care presupunem că se poate, la momentul Big Bang al vieții spirituale.

Scriindu-și cartea *The Making of Religion*, poetul și eseistul Andrew Lang, adept al teoriei lui E.B. Taylor care vedea religia progresând de la un animism funciar spre politeism din care prin selecția și ierarhizarea zeilor se va fi ajuns la monoteismele actuale, deci acest Andrew Lang descoperea, neașteptat, datorită informațiilor adunate de A.W. Howitt, faptul că la cele mai primitive triburi australiene exista un *High God* (Ființă Supremă) „creator, păstrător al lumii, etern, bun, părinte al oamenilor, invizibil, omniscient și răspunzător de ordinea morală”¹. Această descoperire în teren răsturna cu totul teoria lui Taylor care, în speranța de a și-o salva, atribuie existența Ființei Supreme influenței misionarilor creștini. S-a dovedit însă că Ființa Supremă exista și la triburi care nu fuseseră expuse propagandei misionarilor. Pe de altă parte, s-a dovedit că acest cult al Ființei Supreme nu era precedat de nicio altă credință cum ar fi animismul, cultul morților, mitologiile solare, epifaniile fertilității sau totemismul².

Descoperirea lui A. Lang este preluată cu pasiune de Wilhelm Schmidt care, în urma unor vaste cercetări în teren făcute în majoritatea ariilor culturale va dovedi că Ființe Supreme inițiale apar în toate cercurile de cultură primitive, iar în culturile mai recente se estompează printr-un proces de îndepărtare devenind *dei otiosi* și fiind înlocuite cu Ființe Supranaturale.

Universalitatea Ființei Supreme dovedită în teren și expusă în cele douăsprezece volume ale prestigioasei *Der Ursprung der Gottesidee*, l-a condus pe W.Schmidt la concluzia că monoteismul constituie forma primară a religiei și se naște printr-o revelație primitivă³. Universalitatea acestei Ființe Supreme, apărută *ex nihilo*, în absența unor culturi anterioare, ne conduce la întrebarea dacă ea nu aparține unei epoci axiale neconsemnate, eveniment originar al vieții spirituale.

La Platon, care trăia deja într-o lume teoretică, aflăm o descriere sugestivă a experienței spirituale în Mitul peșterii⁴ din dialogul *Republica*. Se imaginează în celebrul mit, un grup de oameni într-o peșteră, legați în așa fel încât nu pot privi decât înainte spre un perete pe care se desfășoară, ca într-un cinematograf chinezesc, un joc de umbre. Jocul este produs prin perindarea unor oameni ce mimează diferite activități în fața unui foc aflat în spatele celor legați și pentru care jocul de umbre reprezintă realitatea. Dacă unul s-ar dezlega, el ar putea vedea falsitatea realității, iar dacă ar și ieși din peșteră, ar înțelege și mai mult cum e de fapt realitatea. Dezlegarea care îi permite să înțeleagă adevărul este, spune Platon „o răsucire împreună cu întregul suflet dinspre tărâmul devenirii, până ar ajunge să privească la ceea-ce-este și la marea lui strălucire. Binele pe aceasta o numim, nu ?” E vorba de Ființă, de Unul.

Există astfel două realități, cea aparentă, în care viețuim, și cea profundă la care nu avem acces decât după o dezlegare și printr-o răsucire existențială remodelatoare. Ceea ce vrea să ne spună Platon este faptul că tocmai realitatea e cea care ne împiedică să vedem realul. E ca și cum totul ar fi de gheață, noi, animalele, plantele, relieful și în care am trăi normal și firesc până ce într-o zi, pe neașteptate, un meteorit fierbinte ar cădea topind și prefăcând în informă apă obiectele atât de diferite. Cel care ar sesiza asta ar exclama: „Totul e apă !”, diferențele constând doar în forme ce s-au alcătuit, forme ale unui aceluiași informal fundamental. Ar fi vorba de o reducere a diversității de la nenumăratele sale alcătuiri la același informal Unul. Presocraticii erau maeștrii acestei răsuciri ontologice prin care întrevădeau eternul ce întreține devenirea, trecere de la multiplu la Unul⁵.

Întrebarea pe care ne-o putem pune este: Cum se petrece acest salt de gândire ?

Suntem ființe cu două organisme, unul fizic, real, și unul mental, al posibilului, iar, ca urmare, trăim de fapt două vieți legate osmotic. Nașterea noastră fizică, o naștere prematură, este momentul în care începe să se formeze organismul mental cu toată această realitate lăuntrică în care ne proiectăm acțiunile și ne trăim speranțele și nostalgiile. Orice

ființă vie e, prin metabolismul ei, deschisă spre posibil ea fiind un sistem intențional⁶, dar ființa umană a ajuns să locuiască în el, creându-și un mediu artificial. Am devenit ființe ale posibilului și specificul speciei noastre este capacitatea de a „disocia formele de conținut”⁷, putând prefigura reprezentational acțiuni ce vizează diferite realizări. A re-prezenta înseamnă a dubla prezentul cu forme iconice. Pentru aceasta însă este nevoie să se construiască un mediu intern, o realitate artificială. Organismul mental, impulsionat de eu, este cel care construiește realitatea ca spațiu scenic în care își poate desfășura acțiunile imaginate din care o va aplica pe cea considerată optimă. Suma intențională a subsistemelor noastre biologice din care suntem alcătuiți duce la o existență conștientă orientată mereu spre un „mâine” imaginar și ne face să trăim în și prin proiecte.

În temeinicul său studiu *Construirea realului la copil*, Jean Piaget descrie prin observații organizate științific formarea realității în mintea copilului, de la una de „tablouri mișcătoare care apar și dispar într-un mod capricios”⁸ la una solidificată în care obiecte se mișcă în spațiu și timp într-o succesiune causală. Se formează astfel inteligența senzorio-motorie care dispune de recuzita ce-i permite să creeze scenarii căci „Marele dar al creierului uman este capacitatea și odată cu ea, irezistibilul impuls de a construi scenarii”⁹.

Simultan cu realitatea se construiește subiectul uman care se constituie ca „pol opus celui extern sau obiectiv”¹⁰ printr-un proces îngemănat ce implică în mintea copilului salturi de la asimilare la acomodarea obiectivantă. Inteligența senzorio-motorie pe care copilul și-o câștigă până la vârsta de doi ani și care e preverbală constituie un suport pentru cunoașterea verbală prin care poate apoi inseria obiecte, generalizând și abstractizând, estimând valoarea lor convențională și asumându-și diferite tipuri de relații. „Datorită limbajului – spune Piaget – copilul devine capabil să anticipeze acțiunile viitoare prin reprezentare virtuală”¹¹. De fapt cuvintele decupează obiecte din fenomene iar „sufletul gramatical”, după expresia lui Nichita Stănescu, le compune cu sens omenesc. Realitatea e cuvântare și gramaticalizare și, oricât de obiectivă ar părea, ea este o realitate- mulaj, pe măsura așteptărilor umane. „Credem iarăși și iarăși că urmărim contururile naturii, dar ne mișcăm de-a lungul formei prin care o exprimăm noi”¹². Pe de altă parte, această realitate e și peisaj, un câmp de vedere având un observator privilegiat care și-o consideră dedicată. Ceea ce facem prin cunoaștere e să lumificăm firea, reducând fenomenele prin schemele noastre mentale, adaptându-le intereselor noastre. Cunoaștem, de fapt, o realitate pe dos.

Ceea ce pierdem construindu-ne realitatea este prezentul viu pe care îl denaturăm încropind un prezent artificial în care am ajuns să locuim, chiar mediul nostru lăuntric, un simulator în care se mimează, anticipându-ne faptele. Trăim în posibil prin vorbe, propoziții, narațiuni prezumtive, imagini, ce țin locul fenomenelor. Realitatea noastră e o miniatură alcătuită din experiențe codificate verbal și în care ne construim scenarii ce vizează acel viitor optim spre care năzuim. Ființe cu două organisme, unul real, al corpului și unul al posibilului, istoria noastră este una a decorporalizării treptate ajutați în zilele noastre de mașinării – computerele.

Cele două organisme implică două vieți trăite paralel fiecare însă cu registrul ei, unul grav, al realului, și unul ludic, al posibilului. În vrem ce în registrul grav timpul e ireversibil, în registrul ludic, lucrurile pot fi luate *à la legere*, totul putându-se relua într-un timp static cu iz de eternitate, izolat de fluidul timpului natural.

Cel ce guvernează cele două vieți este eul care, egocentric, consideră că întreaga lume e este organizată în chip firesc și necesar în așa fel încât să răspundă nevoilor și plăcerilor sale. Un bineînțeles fustier îi susține toate pretențiile.

Ce se întâmplă însă când evenimente neprevăzute lezează încrederea și certitudinile eului?

Afectat este bineînțelesul care atunci când eului îi sunt forfecate toate certitudinile egocentrice devine un deneînțeles, devine absurd. Are loc o înstrăinare de tot și de toate, ceea ce Camus numea „sentimentul absurdului care nu-i decât divorțul acesta dintre om și viața sa, dintre actor și decorul său”¹³. De fapt experiența spirituală începe printr-un accident. Indiferent că îl numim „ruptură”, ca Mircea Eliade, „situație-limită” ca Jaspers, „divorț” ca Albert Camus, „experiență de vârf” ca Maslow, „stări holotropice” la Stanislav Grof ș.a., acest accident e o rănire cumplită a eului și implicit a realității sale.

Diferit, accidentul e mereu același; el poate surveni brusc, ca identificare cu prietenul mort, cum i se întâmplă lui Ghilgameș, sau se poate insinua ca dezamăgire tulburătoare a celui care a descoperit că nicio creație nu-l poate salva, cum i se întâmplă lui Solomon. Nici Siddharta nu e lipsit de accident atunci când ieșind din palatul „septic” al frumuseții și tinereții descoperă pe străzi îmbătrânirea, boala și moartea. Dostoievski, tânăr scriitor de succes, îl trăiește când ajunge în fața plutonului de execuție, iar Camus prin moartea unui anonim vecin de cameră dintr-un hotel praghez.

Toate aceste accidente au însă un același punct de convergență: înțelesul direct că moartea e implacabilă pentru fiecare din ei. Are loc un scurt-

circuit între cele două vieți paralele, cea reală și cea virtuală, iar cea virtuală e silită să abdice, să gândească întrupat, văzând capătul drumului ce nu mai e doar o vorbă-gând, ci o teribilă evidență. Acest accident îl lasă pe om fără cuvinte, iar urmarea lui e că realitatea țesută din copilărie în jurul eului începe să se destrame în absența certitudinilor egocentrice. Înstrăinarea pe care ființa umană o trăiește decurge din amputarea tuturor certitudinilor descentrând realitatea în absența unui punct gravitațional. E aici începutul unei imponderabilități existențiale când solida lume se lichefiază căzând pradă unui timp devorator care se arată dincolo de timpul familiar, acel timp protector în care sălaşluiește tânărul. Blândului timp domestic îi ia locul un timp sălbatic și ucigător ce roade tot ce există. Nimic nu rezistă în fața suflării sale, totul dovedindu-se a fi doar un provizorat mai mult sau mai puțin durabil, efemer chiar dacă e vorba de mii de ani cum se întâmplă cu munții ce devin nisip. Lumea, această împletitură de cuvinte, se dovedește a fi în realitatea ei altceva decât închipuirile noastre, o realitate străină care ne scapă. Proiectându-și finitudinea asupra a tot și a toate, ființa umană rănită descoperă neantul de fond al fapturilor, inconsistența lor ontică, iar disperarea pe care o trăiește e nemărginită. Nimic nu există, toate sunt doar alcătuiuri vremelnice sortite pieirii. Platon nu ne spune nimic despre momentul când omul înțelege precaritatea și inconsistența realității de pe pereții peșterii decât că ar fi o răsucire, dar ea începe cu un dezastru existențial. Acesta ar fi ruptura de nivel prin care lumea se descompune sub semnul deșertăciunii, al nonsensului.

Purtând povara acestei disperări, ființei umane, prăbușită în tăcere, i se poate arăta chiar în inima neantului, acel Unul – Suprema Ființă - ce trece prin viață și moarte mereu viu, alcătuiind și dezacătuiind după esența sa dinamică, pulsând ca joc al contrariilor ce se separă ca apoi să se reunească. Ar fi vorba de interfața sacrului ce se dezvăluie în saltul de nivel ce remodelează lumea dezagregată¹⁴, dar printr-un alt cod, întru Unul, dincoace de serializarea ce rezidă din cunoașterea cuvântată. Decuvântate, obiectele devin subiecte, identice în adâncul lor existențial, clipa devine eternitate, accidentul eveniment și toată diversitatea se pătrunde de o existență de fond, lumea ce fusese văzută pe dos, vădindu-se pe față.

Decuvântate și eliberate de rețeaua cunoașterii omenești, doar omenești, lucrurile reînvie și astfel chiar în miezul absurdului se arată sensul ca mister. Mintea rătăcitoare în posibil, adusă în registrul grav de existență se corporalizează¹⁵, se întoarce acasă asemeni fiului rătăcitor. Experiența spirituală e chiar această întrupare a posibilului, real-izare a lui prin

care unicul e trăit aici și acum – sacrul viu.

Drumul acestei supraexperiențe este unul nebănuț, ea desfășurându-se nu ca joc, ci ca o aspră încercare reală și dureroasă¹⁶. E vorba, probabil, de o deumanizare, de o descojire de toate straturile cognitive acumulate în existența noastră de ființe eusociale¹⁷ iar urmarea neașteptată e un salt de nivel spre o cunoaștere pe care toate religiile o asimilează unei renașteri.

Experiența spirituală e de fapt o cădere a gândului, o întrupare a lui și nu acea înălțare rătăcitoare¹⁸ pe care o propovăduiesc religiile care și-au pierdut rădăcinile. Ar fi vorba de un click cu prezentul viu și real al corpului nostru¹⁹, ce, netulburat de căutări nefirești, viețuiește întru real.

Deși nu avem nicio dovadă propriu-zisă a existenței unei epoci axiale străvechi, sunt câteva coerente despre care ne putem pune întrebări.

1. De ce au toate religiile primare un cult al Ființei Supreme, un așa-numit „monoteism primitiv”, cult neprecedat de alte culturi ?

2. De ce, strâns legate de aceste culturi, se află riturile de inițiere ?

3. De ce secretul legat de scenariile ritului de inițiere era păzit cu atâta severitate ?

4. De ce Ființa Supremă devine *deus otiosus* înlocuită fiind de Ființe Supranaturale iar ritul de inițiere decade și se transformă cu timpul în basm fantastic ?

5. Cum se explică dezvoltarea gândirii magice la triburile mai evolute, gândire care lipsește la triburile mai primitive ?

Cum toate aceste întrebări vizează situații reale, cunoscute și acceptate de importanți istorici ai religiilor, răspunsurile la ele ne-ar putea trimite la explicații plauzibile, nu speculative.

1. Descoperirea în teren a universalității cultului unei Ființe Supreme îl conduce pe Wilhelm Schmidt la concluzia că acest cult e urmarea unei revelații primitive. Cum acest cult nu e precedat de vreun alt cult, cum ar fi cultul morților, mana, totemismul sau animismul, deci nu are origini teoretice, e cât se poate de veridică originea lui revelațională, doar că revelația nu e una logico-cauzală, ci supranațională urmare a unei destrămări a realității până la Unul.

2. Oricât de diferite ar fi scenariile riturilor de inițiere sau de trecere ele au același algoritm și anume e vorba de smulgerea tânărului din mediul familial, supunerea lui unor experiențe înfricoșătoare ce culminează cu experiența morții prin care se forțează un salt de nivel, „o schimbare fundamentală a condiției existențiale”²⁰. Faptul că tânărul e alungat din comunitate și forțat să trăiască singur, interzicerea folosirii limbajului sunt dovezi ale rupturii de nivel la

care era împins după modelul etapelor ce decurgeau în experiența spontană a măștrilor inițierii. Cum riturile de inițiere aveau mai multă vigoare acolo unde cultul Ființei Supreme era încă viu, e de presupus că scenariile riturilor au fost gândite ca o calchiere a experienței spirituale spontane, ca un fel de simulator în care tânărul era făcut să trăiască în condițiile ce împingeau la revelația care spiritualiza ființa umană. Riturile de inițiere ar fi astfel singura dovadă a unei experiențe spirituale ce nu a lăsat dovezi.

3. Severitatea cu care era păstrat secretul inițierii – dezvăluirea scenariului sau a unor părți din scenariu era pedepsită cu moartea - ar fi o dovadă că măștrii inițierii știau, se pare foarte bine, că fără încredințarea absolută că moare, neofitul nu putea face saltul de nivel decât aflat cu totul în registrul real de existență, cu o gândire și emoții întrupate, aduse într-o trăire subcutanată. Faptul de a ști că ar fi vorba de o moarte înscenată l-ar fi făcut pe tânăr să trăiască o speranță ocolitoare a acelui punct fierbinte ce producea saltul de nivel. Novicele trebuia să fie disperat până în măduva existenței sale²¹ și doar astfel își putea asuma coincidența contrariilor – trăindu-și moartea și atingând astfel o cunoaștere care în mod obișnuit este de neînțeles – sacrul viu. De fapt sacrul trebuia trezit în conștiință, nu expus, și se vădea printr-o revelație mută²² cu totul lăuntrică.

4. Deși prin tehnica lor elementară triburile australiene par a fi toate la același nivel cultural, ele pot aparține unor straturi culturale diferite. În vreme ce la triburile din sud-est, mai primitive și acum dispărute, predomina cultul Ființei Supreme, la triburile mai evolute din centrul și vestul continentului Ființa Supremă se îndepărtează înlocuită fiind cu Ființe Supranaturale. Dacă primele au un rit de inițiere simplu și o mitologie săracă, la cele mai evolute mitologia se amplifică²³. Mesajul inefabil al trăirii coincidenței contrariilor e înlocuit treptat cu narațiuni. La tribul Pitjendadjara din centrul Australiei în cântecele inițierii considerate extrem de sacre și care nu sunt cântate când de față sunt femei sau tineri neinițiați, se povestesc pătaniile a trei eroi legendari: Malu cangurul, Cunjulo-euro (un mic cangur) și Tjulki o mică bufniță de noapte. Aceste personaje zoomorfe sunt creatoare ale albiilor, ale gurilor de râuri, izvoarelor și culmilor de munți. Tot ele sunt cele care au stabilit legile și ritualurile importante pentru băștinași: inițierea și înmormântarea²⁴. La acest trib ritul de inițiere se complică prin adăugarea unor încercări ce sunt împrumutate din religiile malaeziene, circumcizia și subincizia. Cu ocazia circumciziei sunt cântate peregrinările eroilor mitici în cântece simple cu texte

versificate²⁵. Spațiul mental e simțitor mărit cu o memorie de lungă durată și o imaginație pe măsură.

Asistăm la apariția unor religii fantastice, născute într-un mediu virtual lărgit și în care obiectele se mișcă pe niște coordonate magice²⁶. Este în această transformare o trecere de la sacrul natural ce se vădea prin revelație, la sacrul sintetic, artificial, ce rezidă din narațiuni și pierde deschiderea ontofanică, misterul, în favoare ficțiunilor și a miraculosului. Supraraționalului îi ia locul iraționalul.

Riturile de inițiere urmează, cu o întârziere datorată caracterului lor factic, aceeași îndepărtare intrând la început într-un moment manierist în care încercările devin tot mai crude ca, în cele din urmă, să treacă în registrul virtual ca basme fantastice²⁷. Sensul primar este uitat măștrii inițierii fiind prefăcuți în ființe demonice – zmei, căpcăuni – ce trebuie învinse de eroul ce nu mai e pe drumul împlinirii de sine, ci luptă pentru succesul social. Toate aceste schimbări vorbesc de o mutație care constă în esență în substituirea Ființei Supreme cu Ființe Supranaturale mai apropiate intereselor terestre. Cauza acestei mutații ar putea consta într-un *up grade* al minții ce-și sporește spațiul virtual în dauna experienței reale. Minteia își extinde capacitățile în dauna unei sensibilități ontofanice, „o clară manifestare a slăbirii atitudinii religioase originare”²⁸. Această mutație anunță și politeismul în care credința în Ființe Supranaturale devenite zei ia locul evidenței la care ducea experiența revelatoare. Relațiile cu sacrul se schimbă fiindcă în vreme ce religiile primare aproape că nu aveau un cult propriu-zis, în cele secundare relația implică obligativitatea credinței și a sacrificiilor, a venerării și *do ut des*. Se pare deci că secularizarea de fond începe odată cu uitarea Ființei Supreme ce se vădea prin revelație și înlocuirea ei cu Ființe Supranaturale – Eroii culturali, Eroii totemici – construite de imaginație.

5. La triburile australiene mai evolute pe lângă acea lărgire a orizontului mental printr-un plus de memorie ce va deschide spre trecut cu apariția cultului morților apare și deschiderea spre viitor prin gândirea magică absentă la triburile mai primitive.

Apariția gândirii magice este semnul unui progres care implică o voință proiectivă atentă la similitudini și conexiuni. Capacitate de observație, analiza comparativă, capacitatea de proiectare sporesc considerabil. Astfel, la tribul Pitjendadjara pe lângă un cult al morților prin care *kuranul* (forța vitală) al unui defunct este transplantat într-un om viu, există și proceduri magice de aducerea ploii. Apariția gândirii magice denotă o schimbare profundă de atitudine prin încrederea că omul poate acționa pentru schimbarea mediului. Expresie

a voinței²⁹, în gândirea magică sunt opuse două modele ale realității, unul actual și unul proiectat, și omul își imaginează că poate acționa în așa fel încât să transforme starea de fapt în cea dorită.

Gândirea de tip magic e una mai complexă și mai elaborată decât simpla gândire contemplativă născută din revelație. Ea dispune de o memorie lărgită și de o capacitate de imaginare sporită ce-i permit depășirea prezentului prin forțarea realizării unor modele dorite. Orizontul ontofaniei se pierde în favoarea unei cunoașteri tehnice tot mai amănunțite. Progresul acestor triburi constă în capacitatea indivizilor de a avea și a putea comunica despre ficțiuni ceea ce Yuval Noah Harari vede ca fiind cel mai important aspect al Revoluției Cognitive prin care ființa umană își deschide „capacitatea fără precedent de a coopera în mod flexibil în număr mare”³⁰.

Apariția religiilor fantastice semnifică un *up grade* al minții însă în dauna unei sensibilități ontofanice. Asistăm prin inventarea Ființelor Supranaturale, la nașterea unor universalii culturale, la saltul de la evoluția genetică la cea culturală. Omul devine propria sa creație, iese din fire și-și construiește lumea ca mediu istoric.

Referentul ficțional e semnul acestei revoluții mentale care sporește virtualul și deschide calea lumificării, a creării unui univers uman în sânul firii. De la sacrul descoperit se trece la un sacru construit, un sacru sintetic ce nu mai reverberează din revelație. Evidența ce se vădea prin revelație e înlocuită cu credința pe care o pretind Ființele Supranaturale împreună cu un cult ce implică *do ut des*, un cult al asigurării. Credința, credințele sunt într-o relație precară cu sacrul pe care îl iau ca obiect și sunt începutul îndepărtării de sacrul viu. Credințelor li se poate atașa orice și de aici toate problemele: fundamentalism, intoleranță, violențe. La rândul ei împlinirea de sine se mută din zona reală de existență în cea imaginară în vreme ce modelul uman al aflării de sine prin purificarea de virtual e înlocuit cu cel al succesului social într-un mediu imaginar. Spiritualizării îi ia locul speranța.

Puternic impregnate de tradițiile care încep să se formeze, religiile devin specii diferite care uită experiența originară în numele unui construct imaginar tot mai sofisticat³¹ și în care narațiunea, miraculosul și dogmele iau locul misterului trăit direct și inefabil. Aici e de fapt ieșirea din paradis, dintr-o epocă axială, printr-o îndepărtare de real în folosul progresului tehnic. E începutul evoluției regresive prin care se eclipsează sensibilitatea ontofanică. Religiile devin ateice, purtătoare a unui sacru formal. Situația actuală derivă din acea străveche mutație.

Alan Watts avea să o descrie sever: „Actualul declin al religiei instituționalizate provine din faptul că ea nu oferă – nici măcar pentru slujitorii Bisericii – decât rareori cunoașterea unirii cu acea realitate subiacentă universului. Cu alte cuvinte, religia practică de Biserică în epoca modernă nu este preocupată decât în foarte mică măsură să ofere o conștiință a unirii cu Dumnezeu. Ea nu este o religie mistică și din acest motiv, ea nu este religie în sensul deplin și esențial al cuvântului”³².

Astfel de religii, ateice în absența sacrului viu, au putut cădea ușor pradă unei religii cu semn contrar – ateismul. Secularizarea a putut conduce la ideologii însuflețite de credințe care fac din ele religii perverse ce propun și impun demonizarea umană, cum s-a întâmplat cu fascismul și comunismul, inspirată de resentimente. Resurrecția religioasă, petrecută în secolul al optulea al secolului trecut rămâne una suspendată, căutând o ieșire fie pe căile tradiționalismului, fie pe cele ale sincretismului și chiar al invenției³³. Trăim cu toții într-un virtual ce crește pe zi ce trece, într-o lume în care „evoluția culturală tinde să sufoce evoluția genetică”³⁴.

Din păcate chiar și soluțiile propuse cu cea mai mare onestitate conduc spre zările încețoșate ale posibilului. Sacrul viu e mult în afara conflictului ateism-religii, iar când ajunge să se dăruiască neașteptat ființei umane, aceasta e pusă în situația de-a se întoarce cu totul de pe căile căutării. Experiența spirituală a fost și rămâne a fi o odisee.

Note:

¹ Lang, Andrew, *The Making of Religion*, Longmans, London, 1998, p. 173.

² Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, trad. Mariana Noica, Humanitas, București, 1992, p. 70.

³ Schmidt, Wilhelm, *Primitive Revelation*, B. Herder Book Co., St. Louis and 33 Queen Square, London, W.C., 1939, p. 120.

⁴ Platon, *Republica*, în vol *Opere V*, trad. Andrei Cornea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, p. 316-317.

⁵ Nietzsche, Friedrich, „Observațiile sărace și dezordonate de ordin empiric pe care Thales le făcuse cu privire la modalitățile de prezență și la transformările apei sau, mai exact spus, ale umidității nu i-ar fi permis o asemenea generalizare enormă și nici măcar nu i-ar fi sugerat-o; ceea ce l-a împins la aceasta a fost un principiu de credință metafizic, care își are originea într-o intuiție mistică și pe care o întâlnim în toate filosofile, în toate încercările mereu reînnoite de a-i da o exprimare mai adecvată: - principiuul „totul este unul și același lucru”, *Filozofia în epoca tragică a grecilor*, trad. Mircea Ivănescu, Humanitas, București, 2012, p. 23.

⁶ Dennett, Daniel, *Tipuri mentale. O încercare de înțelegere a conștiinței*, trad. Hortensia Pârlog, Humanitas, București, 1996, p.37.

⁷ Piaget, Jean, *Biologie și cunoaștere*, trad. Liviu Damian și Octavian Madan, Editura Dacia, Cluj, 1971, p. 163.

⁸ Piaget, Jeqn, *Construirea realului la copil*, trad. Dan Răutu, Editura Didactică și Pedagogică, București 1976.

⁹ Wilson, Edward O., *Cucerirea social a Pământului*, trad. Dan Crăciun, Humanitas, București, 2013, p. 258.

¹⁰ Piaget, Jean, *Șase studii de psihologie*, trad. Ana Mihăilescu, Editura Trei, București, 2017, p. 28-29.

¹¹ Piaget, Jean, *Ibidem*, p. 29.

¹² Wittgenstein, Ludwig, *Cercetări filozofice*, trad. Mircea Dumitru și Mircea Flonta, Humanitas, București, p. 155.

¹³ Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, trad. Irina Mavrodin, Editura Rao, București, 1994, p.107.

¹⁴ Jaspers, Karl, La Jaspers această modulație existențială e exprimată astfel: „Prăbușirea din certitudinile ce s-au dovedit înșelătoare devine puțința de a pluti; ceea ce părea un abis devine spațiul însuși al libertății, iar ceea ce părea neant se transformă în locul de unde ființa însăși începe să ne vorbească” în vol. *Texte filosofice*, trad. George Purdea, Editura Politică, București, 1986, p. 23.

¹⁵ Grof, Stanislav, „Experiența morții și a renașterii psihospirituale este un pas major în direcția deșteptării și a identificării noastre cu „eul încapsulat în piele” și a reconectării cu domeniul transcendent”, *Jocul cosmic*, trad. Mihnea Columbeanu, Editura Antet, București, 1998, p. 145.

¹⁶ Grof, Stanislav, *Ibidem*, p.144.

¹⁷ Wilson, Edward O., *Ibidem*, p.29.

¹⁸ Barth „A asculta cuvântul lui Dumnezeu nu înseamnă a rătați în depărtări metafizice, ci a veni în cele din urmă la sine, a învăța să te vezi pe tine însuși așa cum ești”, *Die kichliche Dogmatik*, Theologischer Verlag, Zurich, 1993, p. 398.

¹⁹ Dennett. Daniel, „Faptul că sistemele noastre de control, spre deosebire de cele ale vapoarelor și ale altor artefacte, sunt atât de neizolate permite corpurilor (luate independent de sistemele nervoase pe care le conțin) să adăpostească mare parte din înțelepciunea pe care o exploatăm, atunci când luăm decizii zilnice”. *Ibidem*, p. 92.

²⁰ Eliade, Mircea, *Nașteri mistice*, trad. Mihaela Grigore Paraschivescu, Humanitas, București, 1995, p. 8.

²¹ Un exemplu oarecum recent îl constituie cazul Dostoievski.

²² Maslow, A. H., „S-a demonstrat că experiențe transcendente au avut oameni din orice cultură și din orice timp, din orice religie și din orice castă sau clasă. Toate aceste experiențe sunt descrise aproximativ în același mod general; limbajul și conținutul concret pot fi diferite, de fapt trebuie să fie diferite. Aceste experiențe sunt în esență inefabile (în sensul că nici cele mai reușite formulări nu sunt îndeajus de bune), cu alte cuvinte sunt nestructurate (la fel ca petele de cerneală din testul Rorschach)”, *Religii*,

valori și experiențe de vîrf, trad. Vlad Vedeanu, Editura Trei, București, 2017, p. 90.

²³ Eliade, Mircea, „Lang credea că, într-un fel sau altul, creativitatea mitică este un semn de degenerare. Fiindcă descoperise foarte puține mituri asociate cu Părinții Universali australieni, el a crezut că mitul este secundar și în ultimă instanță subminează valourile religioase cu o etică elevată” în vol. *Religii australiene*, trad. Walter Fotescu, Herald, București, 2012, p.36.

²⁴ Mountford, Charles, *Oameni negri și nisipuri roșii*, trad. Viorica Dănilă, Editura Științifică, București, 1962, p.49.

²⁵ Mountford, Charles, *Ibidem*, p. 47.

²⁶ Eliade, Mircea, „...magia nu domină pretutindeni viața spirituală a a societăților „primitive”; dimpotrivă, ea se dezvoltă în mod predominant în societățile mai evolute” *Tratat...* p.40.

²⁷ Eliade, Mircea, „basmul repetă pe un alt plan și cu alte mijloace, scenariul exemplar de inițiere. Basmul reia și prelungește „inițierea” la nivelul imaginarului”, *Aspecte ale mitului*, trad. Paul G. Dinopol, Editura Univers, București, 1978, p. 189.

²⁸ Velasco, J. Martin, *Introducere în fenomenologia religiei*, trad. Cristian Bădiliță, Polirom, Iași, 1997, p. 152.

²⁹ Maxwell, j., *Magia*, trad. Maria Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1995, p. 13.

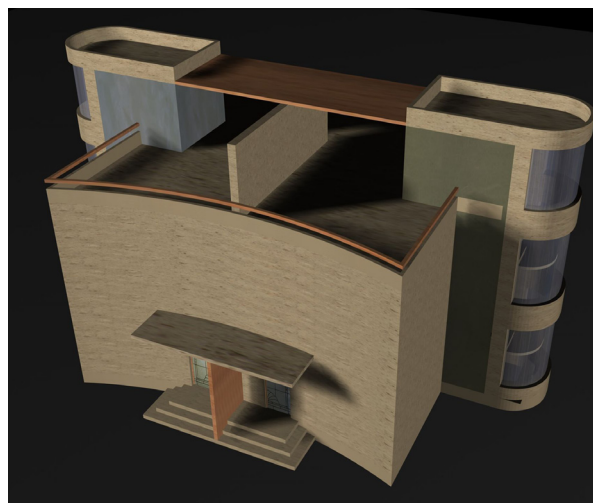
³⁰ Harari, Yuval Noah, *Sapiens, Scurtă istorie a omenirii*, trad. Adrian Șerban, Polirom, Iași, p. 30..

³¹ Jung, C.G., „Confesiunile sunt forme codificate și dogmatizate ale unor experiențe originare religioase. Conținuturile experienței sunt sanctificate și, de regulă, încremenite într-un edificiu mental inflexibil și adesea complicat. Practica și reproducerea experienței primordiale au devenit rit și o instituție imuabilă”, *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, Editura Teora, București, 1997, p. 14.

³² Watts, Alan, *Duh și contemplație*, Herald, p. 28.

³³ Gavriluță, Nicu, *Noile religii seculare, Corectitudinea politică, tehnologiile viitorului și transumanismul*, Editura Polirom, Iași, 2018.

³⁴ Wilson, O. Edward, *Ibidem*, p. 236.



Igor SEVERIANIN (1887 – 1941)



S-a născut la Petersburg în familia unui ștaps-căpitan în rezervă, familie în care erau înalt prețuite literatura și muzica, în special opera („pe unul Sobinov, – își amintea viitorul poet, – l-am ascultat nu mai puțin de patruzeci de ori”). Adevăratul nume: Igor Lotarev. Scrie versuri de la vârsta de nouă ani. După terminarea a patru clase în liceul real, împreună cu tatăl pleacă la Port Dalnîi, de unde și pseudonimul: Severianin (*Nordicul*). În 1904 se reîntoarce la mama sa în Galicino. După mai multe tentative de a publica în revistele vremii, în 1905 i se tipărește poemul „Moartea lui Riurik”. Primul care l-a salutat pe tânărul confrate a fost K. Fofanov (1907), cel de-al doilea – V. Briusov (1911). Între 1905-1912 I. Severianin publică circa 35 de cărți, majoritatea din ele la edituri din provincie. În 1911 lansează „Prologul egofuturismului”, fiind considerat întemeietorul acestei noi orientări în poezia rusă; egofuturism pe care, precum avea să sublinieze peste un an, „nu are nimic în comun cu futurismul italo-francez... care a mortificat pronumele *eu*” și nu cunoaște atotjustificarea. Unul din principiile fundamentale ale doctrinei egofuturismului promova aplicarea în viață a *atoateîndreptățirii*, ceea ce ducea de fapt la un deplin indiferentism social. Astfel, în poemul „Poloneza șampaniei” (1912) sunt puse pe picior (și... taler) de egalitate idei și noțiuni ce se exclud categoric înde ele, printre care Cristul și Antihristul, Dezarmonia și Unisonul.

Adevărata celebritate îi vine după apariția volumului „Tunetoclocotitoarea cupă” (1913). În același an prezintă un șir de *poetoconcerte*, în turneu fiind însoțit de F. Sologub. Boris Pasternak își amintea: „Pe scenă, pe Maiakovski îl putea concura doar Severianin”.

Iată unele opinii polemice din acea perioadă ale lui Ivan Ignatev: „Lăsând la o parte polonezele

sale, cântonetele și *poezele* ce valsează a la Fet, uneori aflăm la el contemporaneitate transmisă subtil și acut, dar cu o mică nuanță Ego, deoarece temele lui Igor Severianin sunt vechi și doar în unele din ele (preponderent în cele pe care le-am auzit, dar nu le-am citit) există o doză și de «ego», și de «futurism» (ca atare). Nu putem spune ce destin vor avea aceste opusuri ale lui Severianin. Cu egofuturismul a rupt-o în mod oficial, autorul lor deja mergând spre «timidele vâlcele» și, posibil, calea i se va contopi cu cea a «akmeiștilor-primordiali»”.

Mai publică volumele „Lira de aur” (1914), „Ananași cu șampanie” (1915). Se stabilește în Estonia, unde își aduce și mama. În 1918, în timpul unei scurte vizite la Moscova, la o seară de literatură de la Muzeul Politehnic este declarat „Rege al poezilor”, în subiectivitatea jurizării devansându-l ușor pe Velimir Hlebnikov care, în perspectiva esențializărilor axiologice, se dovedi a-i fi superior. În emigrație editează volumele de versuri „Verevena” (1920), „Menestrelul” (1921), romanul în versuri „Panta alunecătoare” ș. a. Publică o antologie a poeziei estoniene clasice. Ocrotindu-l de bolșevism, guvernul țării care l-a adoptat îi acordă o subvenție viageră. Itinerarul său de poet mereu în mișcare, la propriu și la figurat, a fost unul impresionant: Belostok, Berlin, Varșovia, Vilnius, Daugavapils, Kaunas, Łódź, Luțk, Riga, Helsinki, Šiauliai, România, Bulgaria, Franța, Cehoslovacia, Iugoslavia, până la acestea fiind imensitățile Rusiei, prin care hălăduise în tinerețile sale.

Prezentare și traducere de Leo BUTNARU

ÎN FÂNCOSITUL IULIE

Minunat e, minunat fâncositul iulie!
Ah, și se duce! Țineți-l! Să nu dispară!
Stau întins pe mătasea verzie-a arăturii,
În jur – cosițele spicelor de secară.

O cerule, cer! De aer e calea ta nesfârșită!
O câmpule, câmp! Pârguiește-mi vis, ideal!
M-am *încercit*! Și deja nu sunt de-aici, se pare!
Și egal mi-e Dumnezeu, și viermele mi-este egal!

(1911)

POLONEZA ȘAMPANIEI

Șampanie cu crini! Șampanie cu crini!
În virginitate – flori ce sacre devin.
Mignon și Escamillo! Mignon și Escamillo!*
Șampanie cu crini – e sfântul nostru vin.

Șampanie cu crini – murmur scânteios, –
Vin îmbătat de al corolei clar pocal.
Eu cânt entuziast și Crist și Antihrist,
Cu suflet și gâtlej arse de-aprinsul val!

Porumbel și uliu! Bastilia – Regstag!
Cocotă și-alchimist! Vis mut și aprig zvon!
Crin în șampanie, șampanie în crin!
În marea Dezarmoniei – farul Unison!

(1912)

*Mignon Modeste – protagonist al romanului lui Honoré de Balzac;
Escamillo – personaj din opera lui Georges Bizet „Carmen”.

DISSONA

Lui Gheorghi Ivanov

În sufrageria galbenă – lemn de arțar gri, pardosit cu mătase,
Luminăția voastră preferă marțea a fi languroasă *jour-fixe**.
Într-o husărească tunică de damă de culoare comică brun-kaki
Alesei societăți îi propuneți chec cu delicioasă aromă de iris,
Tandru trăgând din trabucul arhiducelui; fumul – liliachiu tul...
Luminăția voastră la treizeci de ani (vârstă la modă, se spune)
Are un corp universal... ca basorelieful scos mască de pe cei vii...
Sufletul – suflu volatil minuțios tăinuit în foșnet de mătase,
Foarte comod pentru prostituate, dar și pentru regine...
De altfel, iertați-mi, Luminăția voastră, purpuriile ghidușii...
Soțu-Vă, ambasador în Arlechinia, pregnant guvernamental:
Minte și talent de diplomat – esență de cea mai înaltă calitate...
Însă pentru mine, nătângul, aristocrația lui la ser albastră,
Ca și poeziile mele pentru el, – ține de lucruri și fapte ciudate...
Iar cea mai bună parte din el e chiar – Luminăția voastră!

(1912)

**Jour-fixe* – zi fixată pentru primirea oaspeților.

POESIA „VILLA MON REPOS”

Carnea carne a mâncat, carnea sparanghel păpă,
Carnea pește a mâncat, carnea cu vin e-mbibată:
Altei cărni carnea-i plăti și în car semi-cărnos
Carnea o luă spre carnea cea cu gura rujată.

Carnea carne mângâie, celei cărni dându-se toată,
Carnea carne-a zămislit după reguli pământene.
Carnea doare, putrezește, ajunge sleită masă,
Cu a cărnii – cărnii proprii grele miasme eterne.

(1912)

PE RÂUL PĂSTRĂVILOR

Pe râul păstrăvilor, în boreală gubernie,
Spre vânăta seară nu-mpușca al lișițelor zbor:
Blagoslovite-s tomnatic luciri de vecernie
În nordica gubernie, pe râul păstrăvilor.
Pe râul păstrăvilor în plopiște tremurătoare
Visarea te prinde adânc, când plescăie vâslele,
Prin stufărișul înalt tresaltă luntrea, văluros.
În mâl de mal – în înflorit precum mimozele,
Iar păstrăvii străfulgeră-n râu – argintiu, grațios.

(1914)

UVERTURĂ

Ananași în șampanie! Ananași în șampanie!
Ce gustoși, furnicând scânteios, ce joc dulce-picant!
De parcă mi-ar da ceva de spaniol! Sau de scandinav!
Inspirația vine! Pana o iau și încep să scriu neamânat!

Duruit de-aeroplan! Goană de-automobile!
Trenuri fluier-fulger-gonind! Boiere*-n zoru-alergării!
Cineva aici e răs-sărutat! Altul, ca mărul, – bătut!
Ananași cu șampanie – ca un puls al înserării.

Printre fete nervoase, printre doamne viclene
În visare-farsă transform ale vieții parodice fapte.
Ananași în șampanie! Ananași în șampanie!
De la Moscova spre Nagasaki! Din New York – pe Marte!

(1915)

*Boieier (oland.) – dispozitiv pe patine sau pe roți (cabină, platformă, velă). Pe asfalt sau gheață, în bătaia vântului dezvoltă o viteză apreciabilă.

STRAȘNIC

Strașnic e! – unele și-aceleași, neschimbate:
 Discuții, ironii, prânz, siestă, cină,
 Zarzavagiu, plimbare, mare, zori, bazar,
 Gramofon, alean, mutre de vechi vecini,
 Poștă, telegrame despre izbânzi minore,
 Și după gard același fremătător arțar.

Prin geam se vede bruna arătură
 Ca un enorm baton de ciocolată
 Pe pocrovăț de verde samuraslă.
 Unde-i ziua de azi și sora ei de ieri?

Care-i norocosul ce le-a gustat dulceața?
 Nu pot ști. Sau, poate-l știți dumneavoastră?

(1915)



LUI VLADIMIR MAIAKOVSKI

Amicul meu, V. Maiakovski,
 Ștrengar în vremi de-odinioară,
 Plăcându-i lumea să-ntârâte,
 Limba-i arăta, umblând
 Ba-ntr-o bluză galbenă, lunară,
 Ba în sobru frac de-un vișiniu-închis.
 Părea să-ndemne: „Filistinilor,
 Catastrofați-vă năbușitoarea beznă!”
 În detunătoare rânduri împovărate, –
 Ba de-un stânjene, ba doar cât un sfârc, –
 Cu dărnicie le adresa reproșuri
 Celor ce numeau versul – „versuleț” ...
 Glasu-i de bas sonor, de tribun(al),
 Cutremura naivitatea gloatei
 În țara ce poți zice că a slăninii e,
 Cu popi, jandarmi și cu păstori de porci.
 În acei ani de negru, dur regim
 În artă ridicarăm vârtejiri semețe.
 Volodea! Mai ții minte ai Crimeii munți
 Și Kerciul închircit de plictiseală?
 O, amintește-ți, amintește-ți, – suvenire
 Răvășește în prea depărtate bezne,
 De la Gurzuf și Ialta, Volodea dragă,
 Ori când nimerirăm în vifor dezlănțuit.
 În automobil, pe țărmul din Selghir,
 Cu gustări diverse și coniacuri vechi
 Și-acel portofel de barosan bancher
 Ce deveni curând chiar portofelul nostru.
 Și de Valentina-ți amintești – cea care
 Cât pe ce să-ajungă toată doar a mea?
 Grație ție, din suflet fu s-o scot
 Pe „fetița zână dintre zâne” ...
 Și, în fine, ții minte – drăgulița Sonika,
 Puțin – a mea, pe de-a-ntregu-a ta,
 Dudița, ah, atât de zvăpăiată,
 Duioasă, mlădioasă ca șerpoaica?...

O, dacă tu, Volodea, mai ții minte
 Aceste fugitive, scumpe clipe,
 Vezi de îmi aruncă drept răspuns
 Versurile tale uriașe!

(24.1.1923)

Ion Dumbravă



Alături de el știai sigur unde te afli, cum se mișcă un nor pe cer; cum zboară o pasăre de pe un fir de telegraf spre cuibul ascuns printre frunze, cum se mișcă o creangă în adierea domoală a verii ori în vântul toamnei, ce culoare a prins frunza de mai ori cea de octombrie, ce parfum are o femeie, cum trece o fată pe drum, cum sună clopotele din centru și cum cele de la țară, cum trece lumina zilei spre seară, cum trec toate „ca un tren fără gară”, cum toate lucrurile lumii încep, de la o vreme încolo, doar să ți se pară, cum ți se strânge sufletul când nu mai ai certitudini neroase de vreo îndoială, cum se schimbă graiul lumii când plouă, când ninge ori când vântul se răscoală, pentru că el avea ochi pentru toate amănuntele, auz pentru toate vibrațiile, nas pentru toate miresmele, turnesol pentru toate substanțele lumii. Pentru că el avea... Da, e cumplit, dar verbul trebuie rostit de-acum la trecut.

L-am cunoscut în îndepărtata tinerețe, când Vatra ne-a făcut să ne adunăm în preajma ei, el debutase deja cu câteva poeme, a început să publice și în Luceafărul, și îndrăzneam să visăm că vom cuceri teritoriile mirifice ale poeziei și că ne vom întemeia acolo propriile regate. Nu știam la început cât de greu va fi, cât de multe bătălii va trebui să ducem, câte porți va trebui să trecem pentru a intra în curtea interioară a cetății asediate, dar atunci ne anima doar gândul de a nu ne da bătăuți, de a fi învingători, îndărătnici și talentați. Când Ion Dumbravă a trecut de la versul clasic la poemul eliberat de orice constrângeri formale, a prins aripi și versul, s-a descătușat și omul și a început una dintre cele mai frumoase perioade din lirica sa. Urmările s-au și arătat repede, a fost selectat în Caietul debutanților de la Albatros pe anul 1977, care era un fel de debut editorial, dar care deschidea, în fapt, mai ușor paginile revistelor; după care a venit,

destul de târziu totuși, adevăratul debut editorial din 1985 cu Argument pentru ziua ce vine. Și-atât, pentru că de acolo mai încolo n-a mai putut răzbate în condițiile vremilor de atunci. După asta a venit intermediul ieșean, perioadă în care ne-am văzut mai rar, la vizitele pe care le făcea acasă, am ținut legătura printr-o corespondență sporadică până la revenirea în burgul tinereții. După ce opreliștile editoriale au fost înlăturate, Ion Dumbravă a publicat numeroase cărți de poezie, câteva de proză, un jurnal și unul de note, însemnări, meditații, cele mai multe dintre ele după ce s-a stabilit din nou în apropierea orașului de care a fost organic legat.

Ion Dumbravă avea un fel al lui aparte de a scrie poezie, era teluric în sens anteic; fără legătură cu pământul, cu lumea simțurilor, nu-și putea descătușa sufletul, de aceea poezia sa este impregnată de o relație emoțională cu exterioritatea, este puternic ancorată în realitatea clipei căreia îi aparține, căreia îi zugrăvește în tușe tari fizionomia și graba. Graba de care s-a molipsit și el. Graba trecerii spre celălalt mal.

Prin dispariția lui, literele mureșene au mai suferit o pierdere incompensabilă. Au rămas cărțile care să-i țină locul printre noi.

Kocsis Francisko

Poet și prozator, Ion Dumbravă s-a născut la 20 august 1943 în comuna Rușii-Munți, județul Mureș.

A debutat cu volumul *Argument pentru ziua ce vine*, Ed. Albatros, București, 1985.

A mai publicat volumele de versuri: *Poeme din mileniul trecut*, versuri, Ed. Cronica, Iași, 1993; *Pur și simplu*, versuri, Ed. Moldova, Iași, 1993; *Vară și joi*, versuri, Ed. Cronica, Iași, 1995; *Ziua în care plouă*, versuri, Ed. Moldova, Iași, 1998; *Bizarerii de aprilie*, versuri, Ed. Moldova, Iași, 1999; *Viața ca un ban găurit*, versuri, Ed. Eurocart, Iași, 2000; *Între alertă și acalmie*, versuri, Ed. Junimea, Iași, 2002; *Poeme din mileniul curent*, versuri, Ed. Ardealul, Tg.-Mureș, 2007; *Departele din aproape*, versuri, Ed. Romghid, Tg.-Mureș, 2009; *Poeme de trecut vara și alte poeme*, versuri, Ed. Romghid, Tg.-Mureș, 2010; *Bizarerii de aprilie*, versuri, ediția a doua, revăzută și adăugită de autor, Ed. Digital Docu Print, Tg.-Mureș, 2011; *Numai septembrie*, versuri, Ed. Digital Docu Print, Tg.-Mureș, 2012; *Viața ca un ban găurit*, versuri, ediția a doua, revăzută și adăugită de autor, Ed. Romghid, Tg.-Mureș, 2013; *Ceea ce ne rămîne*, versuri, Ed. Ardealul, Tg.-Mureș, 2014; *Călător prin acum*, versuri, Ed. Ardealul, Tg.-Mureș, 2016; *Cînd cel care scrie este cel despre*

care se scrie, versuri, Ed. Ardealul, Tg.-Mureș, 2017; *Mereu rămâne ceva de spus*, Ed. Ardealul, Tg.-Mureș, 2019, *Vineriene*, 2021.

De proză scurtă: *Dealurile cu Robinsoni*, Ed. Ardealul, Tg.-Mureș, 2005; *Șapte motive pentru a scrie un roman*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2011.

Jurnal și însemnări: *Nord-Est*, Ed. „Alfa”, Iași, 2003; *Prezentul continuu*, Ed. Romghid, Tg.-Mureș, 2008; *Exerciții de meditație*, Ed. Ardealul, Tg.-Mureș, 2013.

Antologii: *Bizarerii de aprilie*, mică antologie de poezie de dragoste cu texte selectate de autor, Ed. Moldova, Iași, 1999; *Natură vie cu autoportret*, cu texte selectate de autor din poezia scrisă între anii 1980-2000, Ed. Junimea, 2000; *Dezordinea lucrurilor*, antologie de autor, cu o prefață de Ioan Holban, Ed. „Documentis”, Iași, 2004; *Poeme pe termen nelimitat*, antologie selectivă de Kocsis Francisko, Colecția „Opera Omnia”, Poezie contemporană, Ed. Tipo Moldova, Iași, 2013; *Cantonul alb – A fehér őrház*, antologie bilingvă româno-maghiară, selecție și traducere de Cseke Gábor, Ed. Ardealul, Tg.-Mureș, 2016.

Literatură pentru copii: *Stele și flori*, versuri, Ed. Ion Creangă, București, 1989; *O furtună din nimic*, versuri, Ed. Bon Offices, Chișinău, 1999; *Soarele din calendar*, versuri, Ed. Timpul, Iași, 2001.

Prezent în volume colective: *Caietul debutanților*, versuri, Ed. Albatros, București, 1977; *Caietul debutanților*, versuri, Ed. Albatros, București, 1980-81; *Flori lângă izvoare*, versuri, Ed. Albatros, București, 1985; *Incantații*, Ed. Junimea, Iași, 1985.

Prezent în antologii: *Ceasul de flori*, versuri, Ed. Tipomur, Tg.-Mureș, 2001; *Antologia poezilor români contemporani*, antologie de Eugeniu Nistor și Iulian Boldea, Ed. Ardealul, Tg.-Mureș, 2003; *Trei decenii de poezie târgumureșeană*, antologie trilingvă de Kocsis Francisko și Ileana Sandu, Editura Primăriei, Tg.-Mureș, 2007; *Arcade*, Ed. Ardealul, 2008; *Efigii lirice*, Ed. Ardealul, 2009; *Din lirica românească de dragoste*, Ed. Ardealul, 2010; *Dirijabilul de hârtie*, antologie de poezie publicată în revista Vatra între 1971-2011, realizator Kocsis Francisko, Ed. Ardealul, 2011.

Prezent în dicționare: *Scriitori ieșeni contemporani*, Ed. Junimea, 1997; Ana Cosma – *Scriitori români mureșeni*. Biblioteca Județeană Mureș, 2000; *Dicționarul scriitorilor români de azi* de Boris Crăciun și Daniela Crăciun-Costin, Editura Porțile orientului, Iași, 2011; Irina Petraș – *Scriitori ai Transilvaniei*, dicționar critic ilustrat 1949-2014, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p. 145.

după o vară

se duce și puținul
ce-am sperat să-l am
cu degete de ploaie
îmi bate
toamna la geam.

și-i vânt. îi auzi mersul
în poticniri pe drum
cu urmele cenușii
de ieri
înspre acum.

și-i tot mai goală clipa
și versul mai sărac
și tot mai fără vlagă
e umbra
sub copac.

se trece cum trec toate
de parcă
nici n-au fost
și-i tot mai frig în gândul
din rostul fără rost.

ultimul tren

din atâtea trenuri așteptate
pierdute. trase
pe linie moartă
niciunul atât de grăbit
precum cel de acum.

locuri străine. locuri pustii.
cui să îi faci cu mâna
de la fereastră.
cine să îl oprească
dacă vrei să cobori.

trenuri și gări. șuierul
înainte de a fi înghițit
de tunelul
lung cât vecia
friguros ca o noapte din nord.

arderi

mă strânge o vinere
ca în cercuri
de foc
cum doar
o nefire
fără vreme
și loc.

mă arde o iarnă
cu flăcări de frig
și n-am cum mă stinge
și cui să mă strig.

mă arde o lume
nebună
cu focul
ce nu-l
poate stinge
nici timpul nici locul.

liniști

liniște de piatră mută
în adânc de ape reci
peste care nici o punte
nu te-ndeamnă să le treci.

liniște ca după moarte
ultimului zgomot surd
după ce își schimbă locul
polul nord cu polul sud.

liniște ca după viața
arsă în trăiri de foc
liniște de soare singur
și străin de timp și loc.

liniște că în tăcerea
din cuvântul nerostit
ca-n căderea unei raze
în adânc de asfințit.

absențe

țărături. nisipuri.
apa și largul.
vara din soare.
vântul pribeagul.

despletitele valuri.
seri. căi lactee,
lipsește fata
acum femeie.

lipsește preasfânta
beție. risipa.
lipsește înaltul
chemării. aripa.

nimeni nu știe
ce vine. ce trece
în verile astea
grăbite să plece.

câtul cât

cât ești mersul
de pe drum,
cât din ieri
cât din acum?

cât mai ești
pentru a fi,
cât ești noapte
cât ești zi?

cât de cer
cât de pământ,
din tăcere
cât cuvânt?

cât din pașii
fără urmă,
cât doar tu
din marea turmă?

George ACHIM (1960-2021)



Greu cuvintele se lovesc unele de altele, ca să-nchege acum și aici profilul-efigie al unui om, coleg și prieten, dascăl și slujitor al scrisului, George Achim, de acum la timpul trecut. Amintirile parcă ne refuză prezentul atât de dur și dureros deopotrivă al celui absent acum din sălile de curs ori de la masa de scris. Plurivalența personalității sale a rodit proteic, matur și responsabil în toate frumoasele sale risipiri cu asupra de măsură.

Poetul melancoliei roditoare, orchestrate pe o dinamică a existenței peremptorii, cu toate dilemele și convulsiile care ne împovărează lumina diurnă și crepusculul nocturn, George Achim și-a scris cărțile în taina căminului său, discret și trăind la modul ludic poezia. Azi cântecul său de lebedă rănită ne învrednicește pe noi, - ieri cu el, azi fără el -, să-i deschidem filele cărților sale, ca să-i prindem sensul adânc al meditației despre viață și moarte, despre iubire cu toate urcușurile și coborâșurile sale, despre credință și tăgadă, despre a avea și a da, a înainta și a se retrage, pe lustrul cuvintelor neputincioase ca să ne mai încapă în trupul firav al poeziei. I-a fost furat momentul sclipirii marelui poem, în care să fi topit tensiunea gândului său scormonitor, dez-mărginind cuvintele până la sămburele de adevăr lucrător.

Criticul și eseistul prob, a cărui erudiție intelectuală îndrăznește să spargă tiparele interpretative, au jucat pe diapazonul ideilor de largă respirație culturală, cu o ideologie literară postată în plin modernism actual, mizând pe un dans al ideilor, până acolo unde și discursul său critic adulmecă esența, iar ipoteza se scaldă în prinosul entuziast al certitudinii. E o critică a unui condei de vocație, în care ideile se-nlănțuie progresiv spre un adevăr al lecturilor de adâncime,

lecturi recuperate, fie prin continuitate, fie prin revolte și distanțări critice. Iar dacă lucrarea sa magistrală despre utopie și distopie a devenit curând reper bibliografic și de cercetare academică, semnul acestei rodii a spiritului său ne provoacă la un dialog al cărților de raftul întâi al oricărei biblioteci. Și aici ar trebui să-l căutăm pe George Achim, ca să-i adulmecăm spiritul ideii cuibărite printre cuvintele cărților sale, căci prezența lui contaminează lectura, trimițându-ne semne roditoare de lectură în termenii propuși de propriile lecturi critice.

Profesorul George Achim a complinit toate celelalte dimensiuni ale ființei sale. Exigența sa critică, grija pentru cuvânt în care să-mbrace emoția lirică, au dat o exigență a profesorului față de elevii și studenții săi. Strălucita carieră din învățământul preuniversitar sătmărean a proiectat lumina pe nou reînființata Filologie băimăreană. Cele peste 35 de promoții pe care le-a însoțit, le-a format și le-a insuflat gustul și interesul pentru lectură asiduă, alături de doctoranzii și doctorii în litere pe care i-a promovat, au avut ce câștiga din întâlnirea cu Profesorul: o erudiție intelectuală rafinată de lecturi ample, dezinvoltura cu care mănuiă teoria și critica literară, plăcerea și entuziasmul jocului ideilor, curajul de a înfrunța și a confrunța locuri neumblate de cercetare, uvertura largă a demonstrației, extinderea cercetărilor academice până la limitele întregului și, mai ales, bazele cercetării printr-o documentare tenace și perseverență, ca primă condiție de a empatiza cu subiectul tezei. Generozitatea sa bonomă, zâmbetul său de înțelegere sau de muștrare, spiritul solidar colegial, căutând porțițe să ne deschidă sufletul spre destăinuire, o etică a exigenței cumpănite, s-au însoțit de un model comportamental exemplar și de un entuziasm comunicativ care l-au făcut plăcut și dorit printre noi. Prezența lui tonică, la catedră sau la întâlnirile cu studenții și doctoranzii, emanând simpatie și empatie, nu ne-a dat jumătăți de măsură, căci George Achim era un om al întregului uman, dăruit întru totul semenilor săi. A construit o școală doctorală de științe umaniste de calitate și probitate intelectuală recunoscută la Baia Mare, căreia i-a dat strălucire și prestanță academică. Respectul colegial, urbanitatea intelectuală cu efigie aristocratică, umorul fin și subtilitățile limbajului susținut în registrele nobile, apetența pentru dialogul interactiv cu studenții, deveneau cartea de vizită a inconfundabilului George Achim.

În acest debut de an universitar, sălile pline de studenți așteaptă, și așteaptă să intre Profesorul, plecat pentru un timp nemăsurat, parcă a uitat să mai vină. Volumul său de poezii dă semne, unde este George, plecat „dinspre ieri spre nicăieri”.

Cornel MUNTEANU

Constantin Daniil IFTIME



Constantin Daniil Iftime este elev în clasa a XI-a la Liceul Teoretic „Sfinții Trei Ierarhi” din București. A mai publicat prin reviste școlare, precum și în „Hyperion”.

Nu sunt mulți cei care așteaptă arestarea regimului

Nu sunt mulți cei care așteaptă
arestarea regimului.
Deja,
Tata pune santinele în grădină.
Halucinant,
În diferite locuri,
Caii stau gata de drum,
Mașinile se deplasează încet,
Prin puterea întunericului.
În unele case se ard hârtii.
În palatul ei de la Zlătunoaia,
Bunica se pregătește,
Tremurând,
Să moară.
La căpătâi,
Tata se îmbracă cu grijă
Și-și eliberează Copiii -
Pe cei doi în plus, care ar fi trebuit să
urmărească lovitura regimului.
Pe cei cinci în minus, care ar fi trebuit
să urmărească lovitura regimului.
Curând trebuie să sosească agenții,
poliția.
Opoziția a lovit ieri.
Tata găfăie pe ascuns,
Căci simte celula rece,
Calculată,
Cu pereți de nichel,
Unde-l va aștepta
Familia mică.
Sute de bani câștigați,
Îi datorează.

Direct, fără sfială și fără false precauțiuni, voia să-mi arate cum moare Inevitabila ordine a banilor și cum vom obține noi cei ce muncim o victorie

Direct, și fără sfială, și fără false
precauțiuni,
Voia să-mi arate cum moare
Inevitabila ordine a banilor
Și cum vom obține noi cei ce muncim
o victorie,
Lucrătorii cei buni.
Nu era prea bătrân
Cel ce reușea în discursurile sale atât de
viguroase și atât de ușoare
Să arate cum moare inevitabil ordinea
banilor
Și cum vom obține noi cei ce muncim
o victorie,
lucrătorii cei buni.
Era cel ce dormea prost,
Încât se deșteaptă plin de griji
dimineța.
Era cel ce așteaptă gestul magnific al
amurgului.
Era cel ce i se părea că aude de foarte
de departe râsete extrem de puternice,
Râsul unui întreg oraș,
Ba chiar al unei țări,
De foarte departe,
De peste lacuri cu fața moartă.
De asta-l și îndrăgesc.
Dar apropiindu-se,
Înaintând,
De neoprit,
Molipsind pe fiecare,
Pe pietonii de pe stradă,
pe cei bogați,
pe cei săraci,
pe politicienii din piață,
A ieșit un măcel.
Vedeți,
Cum viscolul social
N-a reușit nimic.
De multe ori,
Un lucru e înfățișat prin inversul lui.

Greșesc mult când citesc un mare poet Și spun simplu, te iubesc.

Ridică-te împotriva ploii de august,
Lasă-i razele de aluminiu să te
împungă,
Alunecă în apele înspumate ce vor să
te înăbușe,
Rămâi aici,
Prezent.
Respiră odată cu noi,
Așteptând,
La fel de pregătit,
Pe picioare,
Soarele ce se împrăștie

Dintr-o dată, nesigur.
Greșesc mult când citesc un mare poet,
Un pastel,
Și spun simplu, te iubesc.

Înțeleapta, vioaia, mândra și modestă agitație permanentă, își caută o procedură de administrare a fabricii

Înțeleapta, vioaia, mândra și modesta
agitație permanentă
Își caută o procedură de administrare a
fabricii.
Deznădejdea bună,
Vidă,
Este produsul ei -
O pedeapsă pentru lucrătorii buni.

Ori de câte ori îl vedea luptându-se cu descrierea ogorului bătrân

Cercetările sale,
Închinare lucrurilor utile,
Necesare și actuale,
Îl duceau mereu din camera de studiu
pe ogoare,
În grădinile sau grajdurile domeniului
actual.
Ore întregi purta discuții cu grădinarii
Despre posibilitățile de altoire a
pomilor.
Despre învățătura
Care măsura cantitatea de lapte a
fiecărui vas.
Despre atragerea atenției aceluia tânăr,
Care îmbolnăvisese un cal de preț, un
porc gras.
Despre spaimele comune,
De care grădinarii nu doreau să uite
ușor.
Despre spaimele mici,
Dar nu meschine.
Despre spaimele îndepărtate,
Dar nu tăcute.
De economie, de randamentul enorm
nu se îndoiau.
De ura, de forța brutală a maturilor,
La fel.
De aceea nu lua în seamă truda aceluia
tânăr,
Care-l corecta cu răbdare,
Ori de câte ori îl vedea luptându-se cu
descrierea ogorului bătrân.

Concursul „Alexandru Mușina” de debut în poezie, ediția a VIII a

Iată că Premiul pentru Debut „Alexandru Mușina” a ajuns la a VIII a ediție! Pe 2 septembrie 2021 au fost anunțați câștigătorii din acest an. Organizatorii au anunțat cu încântare numărul mare de manuscrise primite (peste 80). Ca și în edițiile trecute, juriul a fost format din Al. Cistelean, Romulus Bucur, Ruxandra Cesereanu, 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 Ioana Zenaida Rotariu. Premiul „Budila Express”, în valoare de 1000 de lei și publicarea volumului în colecția AM a Editurii Tracus Arte, a fost câștigat de Alexandru Ciprian Bodog, în timp ce premiul „Regele Dimineții” (1000 de lei și publicarea volumului în colecția deja menționată) a fost acordat lui Rareș Călugăr. Alături de premiile de mai sus, alte două manuscrise valoroase, semnate de Roxana Diana Baltaru și Iraida Darmancev, au primit mențiuni și 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 Cojocaru (Premiul „Budila Express”)

- Vlad Sibechi (Premiul „Regele Dimineții”)

2020 - Antonia Andra Mihăilescu (Premiul „Alexandru Mușina”)

- Andrei Codrin Bucur (Premiul „Budila Express”)

- Lena Chilari (Premiul „Regele Dimineții”)

(S.P.)

Pe cai mari

Adrian Grama, singurul autor român care a reușit, până acum, să spargă ușile și să publice în hiper-selectiva (de nu chiar aristocratica) revistă *New Left Review*, în care a debutat anul trecut cu o recenzie critică excelentă la cartea recentă de memorii a sociologului german Oskar Negt, a recidivat în ultimul număr al publicației britanice cu un nou text remarcabil – o prezentare panoramică a operei unui alt socio-filozof german, la rândul său descendent de ultimă generație al Școlii de la Frankfurt, și anume Hartmut Rosa. Articolul e un nou veritabil regal de sinteză teoretică și perspectivă istorică, dar și o mostră de eleganță stilistică de-a dreptul năucitoare la un non-nativ al limbii engleze – a nu se rata. În același ultim număr (131, sep-oct 2021) al revistei, texte bune de Wolfgang Streck (despre moștenirea lui Merkel), Franco Moretti (despre Roberto Schwarz), și altele – mai toate – foarte interesante. Tot la capitolul „a nu se rata”, o recenzie foarte *fun & juicy* la recenta biografie oficială a lui Margaret Thatcher (Charles Moore, *Herself Alone*), în care, par exemple, doamna de fier și angajamentul ei ideologic neoliberal sunt descrise astfel: „an unoriginal but inquiring mind, attached to beliefs rather than ideas, and the most clamorous customer in the ideological market-place. As a result she was able to stimulate a good supply, and buy up more than her rivals’. Well stocked, she could survive lean years, without loss of conviction”. (A. C.)

Aurel PANTEA

Ai vrea să rămână din tot ce-ai scris
despre și prin poezie
ceva inefabil, de vis.

De exemplu Tu, încă din studenție
frecventai **casa cu retori*** și nu te înghesuiai
ca alții
la Khios¹ sau Arizona², știai
că nu vei reuși **o victorie covârșitoare** în acele situații
asupra imposturii din poezie
decât prin al Golgotei supliciu.

Înapoi la lirism, ai indicat, se știe
cu cât efort și sacrificiu.

Și între timp, post și rugăciuni

Oricine îți poate auzi rugăciunile
că ai vrea ca **în urma** ta, cititorii buni
să nu stingă toate luminile!

1,2 – restaurant și cafenea celebre în Clujul anilor '70-'90

*cuvintele aldine reprezintă sau fac referire la titluri de volume ale autorului

*În lectura lui **Lucian PERȚA***