

Marian DRĂGHICI

lui Liviu Ioan Stoiciu

Ce era cu câinele acela nu știu
dar câine era și nu cal
iar strada se numea Mihai Eminescu-poet.
Mergeam pe strada Mihai Eminescu-poet
ziua-n amiaza mare cu gânduri la ce am să scriu
pentru o revistă din Ardeal, când deodată,

cotarla nimănui, ivindu-se printre mașinile
brambura parcate,
prinse din senin să mârâie și să mă latre
la început destul de încet
apoi dindărăt tot mai tare

Am zis în sinea mea: *bietul poet!*,
și mi-am văzut de plimbare.

Ce era cu câinele acela nu știu
dar a fi pe strada Mihai Eminescu lătrat
într-un decor de garaj public mai degrabă pustiu
ziua-n amiaza mare,
este ca și cum poetul nepereche s-ar arăta indignat
de ce am în minte să scriu
când trec pe strada lui din întâmplare.

Ca un profund reproș mi-a sunat – îmi sună și-acum –
acel ham! ham! insistent în-ciudat
că, adică, sunt acolo pe drum nu într-o peripatetică desfătare,
ci anume să-l duc din pustietatea de rable infect parcate,
unde-om vedea cu ochii, eventual la casa mea și a lui
dintr-o altă pustietate
încă mai mare,
încă mai optimă pentru urlat.

așa am înțeles reproșul perfect îndreptățit al câinelui –
și l-am chemat.

Gabriela ADAMEȘTEANU



The Winner Takes It All (VII)

Am dormit prost din cauza câinilor care au lătrat toată noaptea. Barem căteaua Anei parcă turbase, hămăia chiar în dreptul dormitorului meu! Ți-o mai amintești pe vecina Ana, cu care mă mai ajut uneori? Are o cățea mare și neagră, Zombi, cu un lătrat atât de tare și gros, de te scoală din morți! Când se oprea ea, începeau alții la vilele de lângă pădure și pe urmă unii dinspre gară, și așa-mi dădeam seama unde ajunsese ursul, păi de ce crezi că lătrau? E de groază cât s-au înmulțit și ne trezim, una-două, cu namilele în poartă! Câinii ăilalți mai hămăie și la lună, dar Zombi e deșteaptă, latră doar când e ursul pe strada noastră. Mai demult, a intrat în curtea Anei, a înhățat porcul, l-a târât lângă pod, l-a mâncat pe jumătate și l-a lăsat încă viu, acolo, a guștat nenorocitul pân-a murit! După asta a luat-o Ana pe Zombi de la ciobani, și când o aude lătrând, dă drumul la alarma casei, la alarma mașinii, la ce nimerește. Face un zgomot infernal, altminteri, până ajung jandarmii ori gardienii de mediu, chemați prin 112, ursul e pe gard ori în curte. O dată l-a speriat cu vuvuzeaua de la manifestații, uitată de-un turist.

Noaptea, lasă căteaua din lanț, dar ziua o ține legată, ce să facă altfel cu turiștii? Iarnă, vară, are plină curtea de mașini din toată țara, să vezi cum e la Paște sau la Crăciun! Pe urmă se mai golește, și la câteva zile se umple iar. Cam același gen de oameni, familisti, cu venit mediu, cu copii, veniți să mai ia o gură de aer, să mai vadă un munte. Sunt acum pensiuni destule în urbe, dar ei s-au obișnuit la Ana, preț convenabil, și, important acum, în pandemie, mai multe corpuri de casă într-o curte mare. Fiecare se gospodărește cum poate, își cară cu mașina ce are nevoie, mai dă o raită la Profi, la Lidl, n-are treabă cu ceilalți. Copiii, crescuți

la bloc, se bucură de joaca afară cu o minge, cu o sanie, cu pisicile sau cu pomeranianul pufos, să-l vezi ce dornic este de musafiri, când intru în curte, latră până vede că m-așez să stau. Ei, copiii turiștilor mai plâng, mai strigă, dar nu mă supără, mi-aduc aminte de-ai mei la vârsta lor.

O femeie de ispravă, Ana, ai cunoscut-o și tu când ai fost aici, ții minte c-am băut cafeaua împreună, pe terasă? Cât crezi că are? Da de unde, se apropie de 60, este că nu-i dai? Mers iute, siluetă, voce puternică, o șansă pentru mine s-o am vecină. Dacă nu ne-am trezi una-două cu urșii ăștia, n-aș avea de ce mă plânge, dorm mai bine ca la București. Dar toată săptămâna trecută am dormit prost din cauza vântoasei, sufla de îndoia copăceii de zadă și molizii argintii de pe alee, și mi se părea că aud pași. Era doar vântul, mătura frunzele pe porțiunea asfaltată a curții și făceau un zgomot metalic.

*

Păcatul, când dorm prost, e că una-două mă duc la baie. Așa m-am distrat și azi-noapte, iar devreme, să fi fost șase, m-a trezit alarma pe mobil, *atenție, urs agresiv pe strada Castelului, schimbați ruta!* N-aveam ce rută să schimb, dar ăia care merg la muncă, ori la școală ce-or fi făcut?! Zona castelului e mereu plină de șoferi care intră pe breteaua ocolitoare ca să fenteze aglomerația de pe șosea și pe urmă stau, bară la bară, până să intre un pic mai sus. De ce să fi venit ursul tocmai acolo? E o continuă foială de când au deschis castelul pentru turiști și i-au băgat publicitate în ghidul turistic, pe internet, în panourile de afișaj pentru nunți, reveioane, conferințe, *team-buildinguri*. Și mai ales pentru restaurantul *cu chef* internațional despre care pot să-ți spun că nu-și merită banii.

Am verificat când a venit Andreea pentru prima oară cu Gleb, și, ca se dea mare față de el, s-a repezit:

„Stai de atâta vreme aici, mama și tot n-ai intrat în castel!? Facem rezervare și luăm masa la restaurant!”

Da, poate o fi vrut și mă răsfețe, cum spui, drăguța de ea, dar mai ales să mă îmbuneze, văzuse că nu eram încântată de Gleb. Altceva decât un rusnac n-a găsit să-mi aducă din Franța, țara străbunică-sii, biata Monique?!

Să văd castelul pe dinăuntru, eram totuși curioasă. În anii când Sandu mai era, cât de cât, bine, o lungiseră cu vânzările, cu lucrările de refacere, pe urmă, n-am mai avut chef de asta, pentru că altminteri ajutoare aveam, femeie de zi, infirmieră de noapte.

Ce am văzut în interiorul castelului – camere imense cu plafoane casetate și picturi murale, balustrade sculptate, vitralii – m-a impresionat,

realmente, dar a fost cam la repezeală. Andreea și Gleb urcaseră până în turnul cu foișor și spuneau că peisajul e fabulos, ai sub ochi toți Bucegii.

„Mie-mi ajunge vederea de pe terasa vilei mele, le-am spus. Muntele, ca și marea, arată în fiecare zi altfel!”

La restaurant porțelanuri, tacâmuri de argint, multă gomă și prețuri de speriat.

„Aș prefera să mergem în altă parte,” am zis, după ce m-am uitat pe meniu..

„N-ai mai ieșit de o sută de ani în lume, n-ai termen de comparație! Și nu-i frumos să te uiți la prețuri când ești invitată!” a râs Andreea.

Lor le-a plăcut, dar eu mă feresc de fructe de mare și de vânat, și am luat o salată fadă, o porție minusculă, ca de regim de slăbit. Când am ajuns înapoi la vila noastră, Gleb, probabil ca să-mi facă plăcere:

„A fost frumos, ne-am distrat, zice, dar acum, hai, Andriușa, să mâncăm și noi ceva ca lumea!”

Vorbim franțuzește, firește, dar el are *un accent affreux*. N-au stat decât două zile, ca de obicei, Andreea era pe fugă, nu știu ce mai avea de rezolvat în București înainte să plece înapoi.

Despre diagnosticul meu prezumptiv, firește că nu i-am spus nimic. Nici nu mai mersesem la medicul care avusese ideea, nici el nu era sigur despre ce e, mai veniți la un control, mai vedem! Dar, sătulă de cât am pățimit cu boala lui Sandu, cu toate căte au fost, nu m-am mai dus. Și atunci, la ce ar fi servit să-i dau Andreei o grijă-n plus?

*

Până acum câteva săptămâni dealurile aveau un verde închis, compact. De la o zi la alta le-au brăzdat fâșii de galben cu dungi arămii, metalizate în lumină. Acum se instalează maroniul tomnatic al foioaselor care urcă spre muntele desenat pe cerul, albastru curat, al toamnei.

Și aproape zilnic, deasupra lor aud bâzâitul crescut al elicopterului care zboară tot mai jos, înainte să se micșoreze și să dispară deasupra văii: cară la spitale răniții sau cadavrele celor dependenți de aventura alpină. Elicopterul face parte, ca și ursul, din ritual urbei. Cel de azi duce doi alpiniști, culeși de salvamontiști de pe Valea Jepilor, îmi spune Petra. Bărbatul ei lucrează cu ei.

Nu cumva și Alex o fi alunecat de pe creastă și așa și-o fi pierdut urma, nu fugind din țară, peste Dunăre, cum au crezut ai mei, împreună cu poliția și Securitatea? În timpurile alea salvatori erau mult mai puțini, îmi trece prin minte. Gândul că fratele meu geamăn poate să fi fost devorat de animale sălbatice,

îmi strânge inima, care încă mai tânjește după el, după jumătate de secol.

*

Petra s-a scuzat că la vremea asta găinile ei nu prea ouă și mi-a adus doar un singur cofraj cu zece. N-am mai încercat să-i dau 2 lei pe unul, deși n-o duce bine cu banii de când, în pandemie, s-a redus personalul la grădinița unde era îngrijitoare: copiii au stat mai mult pe-acasă cu părinții care și-au pierdut slujbele *afară*. Vede de gospodăria unei vecine cu copil mic și cu navetă zilnică la Ploiești, n-a găsit altceva de lucru.

Cât a stat la cafea, se tot ridica și se așeza, tresă plec la muncă, zicea. Îl lăsase pe cel mic cu fiicăsa, dar fata trebuia să plece la școală: o vlăjgană înaltă și respectuoasă, care după bac, vrea să dea la Școala de Poliție.

Mă jenez s-o întreb pe Petra cum de reușește să țină greul la două case, și să fie și bonă, așa infirmă cum e. De la găini i se trage, se vârseseră, da-r-ar boala în ele, aproape de șine, la calea ferată și tot încercând să le-adune, n-a văzut trenul care se apropia, îmi povestește.

„Așa am rămas fără mână, bine măcar că n-a fost dreapta.”

Când zâmbește, optimist-resemnată, îi răsar dinții mari, ușor îngălbeniți, ascunși de gura carnoasă.

*

„Ar putea să lucreze c-o mână la computer, dacă ar face un curs. N-ai decât să-i cumperi un laptop în contul ouălelor. Și-ar găsi mai ușor de muncă, de ce nu-i dai ideea?!” mi-a zis sufletista de Andreea.

„Acolo, la voi, astea or fi curente. Dar aici oamenii te bănuie că cine știe ce folos vrei să scoți, pierzi banii și te și strici cu ei”, am ridicat din umeri.

„*Omul din comunism cu soluția lui individuală!*”

Mantra fiicei mele, întovărită de obișnuita privire iertătoare: doar sunt mămica ei cea nouă, care rostește alte cuvinte decât are în minte și poate oricând să cadă în baie și să-și fractureze șoldul – începutul sfârșitului. Mămica devenită copilul de 2-3 ani pe care Andreea mea, dacă nu se grăbește, n-o să-l mai aibă.

„Atunci, ai putea să-i mai dai Petrei ceva de făcut prin casă! Găsești tu ce! Îți mai și ține de urât.”

Și poate s-o mai salveze pe mămica ei de momentul, inevitabil, când i se va întâmpla *nenorocirea* neștiută care să o lase orfană. De-asta, biata Andreea mă sună zilnic pe WhatsApp și pe Zoom, dar numai seara. Ziua trebuie să refacă oasele subțiate și articulațiile calcificate ale altor bătrâni, născuți sub mai norocoasa stea occidentală, instalați în Villa du Printemps, Residences des personnes âgées, Pres

de 5000 familles ont jugées notre service excellent, Bonjour Madames-Messsieurs, comment-allez vous?

„Poate or fi și aici agenții pentru recalificare, parcă am văzut ceva pe internet. O să mă uit din nou, să iau adresa,” s-a băgat în seamă și Gleb, care a prins câteva cuvinte în română.

*

M-am întors cu spatele, ca să-mi ascund privirea ironică. Fac eforturi să nu arăt cât mă irită că Andreea l-a găsit pe acest ucrainean ori rusnac, n-are rost să-l mai întreb de unde vine exact, că până mai ieri era aceeași țară. Și nici n-are diplomă de doctor, ca ea, e doar asistent, kinetoterapeut, ceva de genul ăsta!

Ooo, scuză-mă, Letiția, că și tu ești terapeută, dar tu ai diploma luată la Tours, nu la Kiev! Și ce, Kievul nu e la ruși? E în Ucraina? Mă rog, pentru mine e același lucru, Franța e altceva, iar tu ești psihoterapeută, ai cabinetul tău, sigur, poate că nu-i mare diferență, atunci încăodată, scuze, am dat din gafă-n gafă!

Spuî să fiu mulțumită că nu-mi mai știu fata singură, între străini, dar mă deranjează că tot amână să-și legalizeze legătura, îmi mușc limba să nu le-o spun de-a dreptul! Nu m-aș mira să existe prin Siberia, ori prin munții Ural o nevestă cu cinci copii căreia Gleb ăsta îi trimite bani, altminteri, e politicos, arată bine, dar cine știe ce viață a avut înainte?! Dar o văd prea rar pe Andreea ca să-mi mai permit discuții neplăcute, sare mereu să-l apere, că ce bine se înțeleg, și mi-a fluturat ideea unui parteneriat civil, dar văd că nici măcar de ăla n-au fost în stare. Când îi atrag atenția asupra nevestei rusoaice, râde și-mi spune că eu proiectez asupra lor traumele căsătoriei mele cu Andu.

„O să insist la Petra să ia mai mult pe ouă”, am mormăit.

*

Legată de tren a fost și alarma de ieri: venea cu viteză și a lovit trei pui de urs care mergeau în șir indian, pe șine. Ursoaica, nepricepând unde-au dispărut, a bătut înnebunită străzile și-a tot intrat în curțile oamenilor, căutându-i, până au venit gardienii de mediu, au împușcat-o cu tranchilizante și au cărat-o cu elicopterul până departe, în munții Beilului.

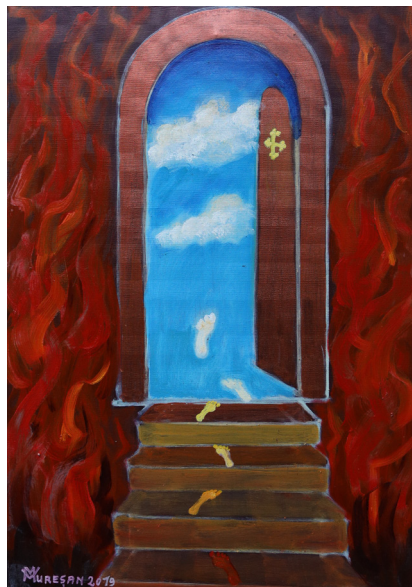
Totuși ceva din spusele Andreei e adevărat, aici nu-mi lipsește nimic decât vorbitul cu oamenii, de-asta am insistat la Petra să mai stea. Dar și fiindcă am vrut s-o trag de limbă despre castel, să am ce să-ți spun ție, se apropia ora când suni.

Și uite ce mi-a povestit: că în curtea lui imensă, pe lângă havuzuri, fântâni arteziene, chioșcuri, este și o peșteră naturală de unde, în vechime, în nopțile

de iarnă oamenii vedeau cum ies fântome. Prințesa bătrână s-a gândit c-o fi un blestem pus pe locul ăla, prințul murise tocmai când s-a terminat construcția, n-a apucat să se bucure de ea. Preotul a sfătuit-o să ridice o bisericuță în partea dinspre pădure și de atunci bătrânii susțin că n-au mai ieșit fântome. Poate să fi fost în peșteră un izvor cald sau o sursă naturală de gaze, care s-a oprit, așa cum zici.

Cred că pentru tine ar fi o poveste interesantă, poate o folosești undeva, dar are multe spații albe – întâmplări, oameni de care n-am habar – vezi tu cum le umpli. Știu ce zici, că gata, pentru tine e prea târziu să mai scrii ceva, dar eu, totuși, ți-o spun, poate te răzgândești.

Și poate mai văd odată, împreună cu tine, castelul! Sper să ajungi cât de curând, așa cum mi-ai promis. Proprietarul, sau proprietarii, naiba știe cine-l conduce, cine ia banii, ăștia de-acum n-au nici o legătură cu prințul care l-a construit acum o sută cincizeci de ani. După '90, un urmaș al lui, care trăia în Franța, a înaintat actele pentru retrocedare. Ani de zile, nu s-a întâmplat nimic, se tot schimbau legile proprietății, iar în cazul ăsta exista și un act de donație făcut Ministerului de Interne prin '48-'50, sub presiune politică, așa cum se făceau atunci. O retrocedare cu cântec, a durat enorm, urmașul îmbătrânise și probabil nu mai spera nimic. A cedat, în fine, a dat o cotă grasă din valoarea castelului avocatului, judecătorilor, primarului și s-a mulțumit cu ce-i mai rămăsese. Castelul a mai trecut prin câteva mâini, acum aparține unui grup, majoritatea ruși, dar sunt între ei și doi români, un cuplu, cine alții decât primarul etern Busuioc și nevasta lui?!



Vasile BAGHIU**Poeme****Este nevoie de un răs de copil**

Este nevoie de un răs de copil
pentru ca lumea să intre
în parametri normali de funcționare –
oamenii, lucrurile, universul
să își facă pentru perioade îndelungate
noi resetări amănunțite de stare.
Este în firea noastră să vrem
ca totul să se întâmple
cât mai aproape de ideal,
să trecem pe *mute* nemulțumiri,
frustrări și dureri în timp adunate,
pur și simplu ca să se poată
tot ceea ce se spune că nu se mai poate.
Și nu merge nimic la întâmplare oricum,
este parcă la mijloc
și ceva pus la punct dinainte,
un fel de a fi urmând negreșit
chiar acel răs de copil fericit.

Nici zvonurile care alarmează

Nici zvonurile care alarmează,
pe bune adesea și pe adevăr,
nu reușesc să ne scoată
din obișnuințele de totdeauna
învârtindu-se roată.
Iar dacă nu mai știm
cum lumina făcea ea cum făcea
și chiar de la răsărit se rostogolea,
e poate pentru că am văzut,
în clipele unice de răgaz,
indiferente la timp și despărțite
de mersul victorios mai departe,
unele apusuri de soare

de o strălucire cu totul aparte.
Purtăm în noi laolaltă inerții de stare
și elanuri de petreceri și vacanțe,
iar asta ne ține
pe o linie relativă de echilibru,
cu tot cu un fel de simțământ bizar
și menit să fie uitat,
chiar dacă pus dinainte deoparte,
anume pentru noi, separat.

La urma urmei

La urma urmei, nu am decât aceste gânduri,
sentimente și cuvinte comune,
care spun mai degrabă despre mine ceva
și mai puțin despre lume.
A fi poet nu este, totuși,
vreo calitate de ieșit în față cu ea,
nici vreo meserie sau abilitate,
e mai mult așa
ca să aibă cine să aducă
din când în când aminte și să spună
că bucuria și durerea sunt surori
care merg mână în mână,
că lumina poate cădea și singură
în unghiul potrivit,
chiar și în zilele bune de murit,
că tot ce nu se poate înțelege
pe deplin în această viață
rămâne să fie pus pentru noi
cu grijă deoparte
într-o altă eternitate.

Avantajos este să nu câștigăm

Avantajos este să nu câștigăm
în toate impasurile mici,
ca să reușim să ieșim
cu adevărat bine
la momentul potrivit,
atunci când se trage linie.
Este o lege a căderii lente
care nu se schimbă de la o zi la alta,
pentru că ratarea este în natura noastră intimă,
resursa primordială de împlinire în viața personală.
bateria din care se alimentează seria de trăiri
în acord cu aspirațiile noastre cele mai ascunse,
mai mult sau mai puțin conștiente,
pentru care suntem,
aproape în orice ocazie,
dispuși să închidem cu înțelepciune ochii.

În nopțile lungi de insomnie

În nopțile lungi de insomnie
bolnavii pot lămuri pentru ei înșiși
situațiile din trecut
rămase fără răspuns,
o compensație a suferinței,
uneori singura,
ca o mireasmă de floare în primăvară
după o iarnă plină de așteptări,
până când, într-un sfârșit,
totul încapă într-o formulă ușoară,
dezamăgitor de simplă
ca să mai merite
să fie împărțită.

Veștile despre boală și moarte

Veștile despre boală și moarte
au intrat în surdină pentru câteva zile
cât i-a luat timpului
să treacă de la un an la altul.
Astfel mai multe zâmbete au răsărit,
mai multe cuvinte drăguțe s-au spus,
mai multe sentimente bune s-au arătat.
Suntem în mijlocul
grozavelor evenimente ale vieții obișnuite,
contemporani cu mersul pe jos,
în plină splendoare
a unui anotimp special, cu flori, verdeață,
frunze uscate și zăpadă la un loc,
anume să ne mulțumească pe toți.

Sentimentul că sunt altcineva

Sentimentul că sunt altcineva,
o persoană care nu are problemele mele
și trăiește din ce visează
cu ochii deschiși,
este un imens avantaj
și asta îmi place
în jocul himerismului.
A trăi într-o lume imaginară
nu este cel mai rău,
dimpotrivă, îți oferă mulțumirea
că participi la un scenariu
în care la un moment dat
ajungi să vrei să aduci
în viața ta de aici de jos,
din sub-metavers,
lucruri plănuite acolo,

chiar și ceva poezie
după care mereu tânjim
în această cea mai bună
dintre lumile posibile.

Să fii departe de casă

Să fii departe de casă
la început de an,
uitat, pierdut, ieșit din rețele,
o bucată de poezie nescrisă încă,
trăită doar,
destinată până la urmă
fluxului de stări pe toată gama
și accelerate într-un tunel
în care se încearcă
prinderea particulei elementare
care stă la baza fericirii.

Vacanțele care au fost

Vacanțele care au fost
și poate vor mai veni,
prin foșnet de valuri
și scârțâit de zăpadă,
prin locuri străine
care seamănă cu poezia întregii vieți,
încap în secvențele scurte
ale memoriei bune
care ne fac prezentul mai blând
și mai deschis
tuturor marilor promisiuni de viitor.



Constantin SEVERIN**Orașul somnambulilor
(fragment)****I.**

M-am trezit ca să vă povestesc, în perioada parasomniei totale care a durat șapte ani am visat de mii de ori că voi scrie aceste pagini. Locuiesc într-o casă elegantă din plastic realizată prin tehnologia de printare 3D și m-am trezit absolut întâmplător, în timp ce ascultam pe Youtube la laptop-ul meu Lenovo melodia românească „Ciocârlia”, interpretată de cunoscutul violonist Grigoraș Dinicu. În jur totul avea strălucirea aurorală a unei nașteri, nu eram sigură dacă încă mai visam ori trăiam în sfârșit în lumea reală, nu recunoșteam nimic, nu știam unde mă aflu, cum mă cheamă, ce viață am avut înaintea perioadei de somnambulism, și mai ales de ce sunt singură. Atât de singură-un ecran uitat într-un colț al realității, pe care imagini fugare se încrucișează unele cu altele fără să-mi atingă inima. Resimțeam ca o cascadă prăbușită în adâncul ființei fiecare fantă de lumină, briză de aer proaspăt în grădina cu flori de toamnă, ciripit de păsări multicolore, parfum de ființe îndepărtate, nor vișiniu alunecând pe portativele cerului, literă neagră pulsând pe pagina albă. Visul lin și romantic, care mă făcea să mă deplasez în mod inconștient ca o felină la pândă, era înlocuit acum cu o tornadă de vise în starea de trezie.

Am aflat treptat, după treziri la niveluri ale conștienței din ce în ce mai înalte, că eram parte a unui experiment colectiv realizat de Grupul 300, bazat pe descoperirea făcută în anul 2010 de un om de știință american, Max Sachs: prin expunerea continuă la sunete cu anumite frecvențe sonore situate în afara spectrului audibil, orice om poate deveni un somnambul total, fără a avea perioade de revenire la realitatea cotidiană, așa cum se întâmplă de obicei. Operațiunea *Top Secret* a fost sprijinită de agenții

serviciilor secrete din statele NATO, care au răpit 5.000 de tineri cu vârstele cuprinse între 20 și 30 de ani (2.500 de sex masculin și 2.500 de sex feminin) din peste 70 de țări ale lumii. Toți tinerii aleși, de cele mai multe ori la întâmplare, au fost forțați cu pistolul la tâmplă să intre în mașinile cu geamuri fumurii și ulterior au fost deportați într-un oraș-fantomă (nu apare în hărțile și documentele oficiale) apărut peste noapte, creat special pentru ei în Patagonia, cu ajutorul celor mai noi tehnologii, într-o zonă complet izolată și înconjurată cu garduri mari de metal de trei metri înălțime. Lângă Orașul Somnambulilor se înalță clădirile portocalii și futuriste ale unui centru de cercetare cu peste 300 de savanți de diferite specialități, de la genetică și microbiologie la psihologie și manipularea maselor. La 5 kilometri de acest complex din avangarda științei contemporane se află un heliport și un aeroport, prin care se asigură în primul rând aprovizionarea cu hrană și articole de consum, medicamente și instrumente medicale. Cele 5.000 de case sunt aproape identice, alcătuite din două camere, bucătărie, cămară și baie, diferă doar culorile folosite la pereții exteriori, de la alb și albastru la galben și violet. O mică grădină cu arbuști ornamentali și flori completează spațiul locativ, prevăzut cu toate dotările necesare unui trai decent. Orașul parasomniacilor, situat la sud-vest de Puerto Madryn, are și câteva străzi pe care nu circulă nicio mașină, trei restaurante cu terase, un spital, un parc și un mic teatru cu spectacole improvizate de localnicii aflați sub vraja continuă a somnului indus. În partea de vest se întinde pampa argentiniană întreruptă de câteva lacuri glaciare, iar în depărtare se observă culmile falnice și înzăpezite ale munților Anzi. Nu știu de ce, dar în Patagonia am mereu senzația că soarele este de două ori mai îndepărtat ca în Nepal, țara în care m-am născut. Iar noaptea stelele par mult mai apropiate de noi, de parcă ar fi ugerile mari și alungite ale unor vaci celeste care plutesc în spațiu.

E o dimineață însorită de noiembrie cu o temperatură de 22 grade Celsius, norii cenușii de peste noapte au dispărut, nările mi se măresc averse când trec prin grădină, simt briza ușoară dinspre Oceanul Atlantic care ajunge și aici. SIMT, un cuvânt care revine cu forță în viața mea, ca un trăsnet care despică lumea în două, timp de mai mulți ani am mâncat, am plâns, am băut, am alergat, am țipat, mi-am smuls părul din cap și mi-am mușcat buzele, am făcut dragoste și nu am simțit nimic. O viață apropiată de cea a ființelor inteligente create în mod artificial. Realizez treptat că trebuie să imit mișcările dinainte

de trezire, să fac totul cu gesturi însonnorate, ca să nu fiu recunoscută că m-am trezit de către savanții care vizionează camerele de supraveghere ori de cei aflați în misiune de cercetare printre noi. În primul rând îmi doresc din tot sufletul meu dezmoțit să-l revăd pe Mircea Axinte, tânărul din România cu care am avut o relație în ultimii ani, în mod evident nu pot să afirm că a fost o poveste de dragoste, doar o căutare disperată a două trupuri private de intimitatea senzorială, de gândirea emoțională, de plăcerea intensă, de micul cataclism al unui orgasm. Trec agale pe lângă casele aliniate în șiruri planificate matematic, întâlnesc ființe spectrale de diferite rase care mă privesc cu ochii mari deschiși, din privirea lor parcă iese un abur ireal, o ceață de orbire asemănătoare cu frânturile de lumină și întuneric din peșterile invadate de lilieci. Nu știu dacă mai fac parte din rasa umană, a te locui șapte ani cu trupul despărțit de minte și de suflet e o singurătate mai înaltă, mai stâncoasă și mai plină de hăuri ca Munții Anzi.

— Mă mai recunoști, Mircea? Știi cum mă cheamă?

— Privește în grădină, păsările cântătoare au gheare de aur, iar eu mi-am șlefuit singurătatea cu praf de diamant.

— Încearcă să mă vezi și pe mine, deschide larg ochii și strânge-mă la pieptul tău.

— Te naști și mori singur, dar există multiple singurătăți și în viață trebuie să cauți mereu singurătatea păianjenului: a-ți crea realitatea înconjurătoare cu artă, cu fire de lumină și sânge transparent stoarse din propria ta ființă.

— M-am trezit și acum te privesc cu alți ochi, vreau să-ți simt mângâierile și răsuflarea, vreau să-ți cunosc fiecare centimetru pătrat de piele, fiecare cută a cărnii, fiecare boare a sufletului.

— Nu mai trec copii pe strada mea, iar condorul andin a zburat în munți.

— Ești mai frumos de cum te-am perceput în perioada parasomniei.

— Ochii tăi sunt niște flori carnivore.

— Mă bucur că ai început să realizezi că mă aflu lângă tine. În schimb privirea ta e o plasă argintie de păianjen.

— Din părul meu au început să cadă cârțițe.

Iubitul meu se ridică de pe banca din fața casei și își scutură cu putere pletele negre. Stă cu tălpile goale pe iarba reavănă, îmbrăcat doar cu o pereche de pantaloni bleu de trening, iar pe bustul gol remarc talismanul pe care i l-am dăruit acum câțiva ani,

Roată de rugăciune tibetană, un mic cilindru de argint legat cu un șnur negru din piele și inscripționat cu mantra sacră *Om Mani Padme Hum*. Mă așteptam să nu pot avea un dialog normal cu el, ci unul al surzilor, ca orice somnambul atunci când vorbește leagă ceva inteligibil de replica celui alt extrem de rar, de cele mai multe ori divaghează ori spune lucruri trăsnete. În cazul său apar uneori și adevărate meditații destul de incitante pe diverse teme și chiar versuri, probabil o „deformație profesională”, atunci când a fost răpit de pe stradă în orașul Iași, la vârsta de 29 de ani, era asistent la catedra de filozofie a Universității „Alexandru Ioan Cuza”. Acum îi mângâi chipul de efigie romană, cu ochii verzi și sprâncenele frumos arcuite, nasul drept și puternic, bărbia lată cu gropiță, părul cârlionțat de culoarea ciocolatei.

A avea un statut de cobai e o întâmplare nefericită care îmi afectează și modul de gândire, dar mai ales scriitura. Această carte șchioapătă, strigătul unui deținut e înfundat, ricoșează mai mult în interior, iar vertebrele scriiturii sunt profilate pe gratii întunecate și zgâlțâite de gânduri înfricoșătoare. Nu sunt scriitoare, ba dimpotrivă toate evenimentele majore din viața mea au fost atentate la adresa scrisului. Pur și simplu am fost redusă la tăcere. Tandrețe acompaniată de teroare, bucurie de disperare, împlinire de golul dur ca o stâncă. Apăsând acum tastele laptop-ului meu simt că ele vibrează de muzica ardentă care se scurge din mine, mă golesc de tot ce e mai frumos și mai înălțător, de fagurii care mi-au înzidit sinele într-o altă viață, în copilăria și adolescența încărcate de ozonul speranței și de mirajul misterului de la poalele celor mai înalți munți din lume. Mi-e teamă că printre „elitele globale zombie”, cum le denumea tatăl lui Mircea, jurnalistul Andrei Axinte din Suceava, se află și lideri care visează să transforme unele state indezirabile în națiuni somnambule. Am citit un e-book în limba engleză semnat de acesta din care am aflat că l-ar fi cunoscut în 1990 pe unul dintre cei mai importanți lideri globali, Zbigniew Brezinski, aflat într-o vizită neoficială în fosta Cetate de Scaun a Moldovei: *Nu a acordat interviuri, am reușit doar să schimbăm câteva replici, în timp ce se afla la Muzeul Bucovinei. Trece rapid pe lângă exponatele din preistoria acestor locuri, cultura Cucuteni, domnule vă plac travestițiile autobiografice?, chipul său aparent destins exhibă totuși o tensiune de arhetip al acțiunii iminente, de harpon gata să se înfigă în pradă, stăruie câteva minute în plus în preajma obiectelor din Evul Mediu, unele par rămase de la sărbătoarea nebunilor, cei vechi credeau că adevărul e definit de culoarea roșie, cumva un citat din Huizinga?, dincolo de pregnantele*

cute ale feței, ce adevăruri înfricoșătoare ar putea tăinui un astfel de mega-personaj?, e tutta notte par chem'accompagne. M-au impresionat figura energică și senzația că poate face cu ușurință mai multe lucruri în același timp. Pe atunci, nu realizam cât de important este acest Napoleon al politicii de globalizare pentru destinul planetei noastre.

Culeg câțiva trandafiri galbeni, știu că au un parfum mai intens decât cei albi și roșii, orice poveste de dragoste e un totem în care îți păstrezi viața și sufletul, îmi place mult băiatul acesta cu mersul imperial al unui cerb din Carpați, acum mă ia în brațe și mă duce în dormitor aruncându-mă în patul acoperit cu o pătură roșie cu romburi albe, sufăr enorm că nu putem comunica, nu există dragoste în absența comunicării, desfac încet petalele galbene și le împrăstii pe pat, apoi mă dezbrac cu mișcări molatice, îmi dau jos bluza și fusta scurtă în carouri, sânii mei sunt mici și pietroși, de obicei nu port sutien, într-un univers infinit există un număr infinit de copii ale tale, toate poveștile de dragoste sunt incomplete și îți lasă o piele adâncă în care se ascunde adevărul vieții interioare, până la urmă și mângâierea poate fi o formă de comunicare, pipăitul e primul nostru simț arhaic, Mircea pătrunde în sexul meu și mă amețește cu mișcări ritmice, parcă aud tobe de indieni Yahgan în depărtare, ne privesc ochi din toți porii pielii, dar probabil și cei ai supraveghetorilor noștri, îmi reprim cu greu țipătul de plăcere, केहसिकेन्डमामइम्प्लसिनबनाउनेछु („în câteva secunde voi face implozie” – în limba nepaleză), mi-e teamă că își vor da seama că m-am trezit, toate copiile mele fac dragoste în acest moment, o tornadă de trupuri înlănțuite, un scriitor nu ar trebui să apară în opera sa mai mult decât Dumnezeu în natură.



II.

Tăcerea unei flori nu poate fi numită, nici vaginul cosmic din care s-a născut lumea, nici privirea de pilot de Formula 1 a unei avalanșe din munții Himalaya, nici plăcerea de a te lepăda de cuvinte, nici foamea de lup a unui vulcan în erupție, nici gloanțele trase într-o păpușă de turtă dulce, nici dorința disperată a cântecului de a deveni om, nici teama de a trăi a unui strigoi, nici inima sălbatică a unei tornade în Grădina Raiului, nici zumzetul de albină al unei virgule, nici plăcerea de a te arunca în interiorul cel mai întunecat al totului, nici iluzia de a vedea lumea pentru prima oară pentru a rescrie realul, nici frumusețea profund matematică a teoriei catastrofelor, nici progresia geometrică a lipsei de libertate, nici prăpastia-vampir-de-priviri care ne fură irisul și memoria, nici obligarea fătului de la zero la nouă luni de a purta mască, nici albul defrișat de litere al lucrurilor negândite, nici disperarea clocită într-un cuib de bufniță, nici singurătatea unui clopot pe fundul oceanului, nici spirala neagră din hărțile astrale născută din lumină, nici surâsul interior al unui terorist care leagă cu o fundiță roșie bomba pe care o aruncă în metrou, nici cartea unui somnambul cu literele smulse de tăcerea unei flori.

III.

Într-o seară din luna decembrie aud soneria de la ușa de intrare, un fapt puțin obișnuit, de obicei eu îl vizitez pe prietenul meu. În cadrul ușii se profilează pe cerul înstelat silueta unui bărbat cu alură de viking, înalt și blond, care îmi oferă pe neașteptate un buchet de trandafiri galbeni.

—Mă numesc Olav Thorsen și sunt psiholog la Centrul de Cercetări, m-aș bucura mult să stăm puțin de vorbă.

Nu știu cum să reacționez și mă fâstăcesc, obrazii îmi ard, pupilele ochilor mi se dilată, dacă îi răspund coerent își va da seama că nu mai sunt în starea de parasomnie. Mă cuprinde teama, nu știu ce soartă voi avea, oricum nu voi mai fi liberă niciodată.

— Munții din Nepal au început să se sinucidă.

Tânărul cu ochi albaștri cu irizări indigo de lângă mine îmi surâde și îmi face un semn complice cu degetul la buze, apoi scoate dintr-o geantă de piele un dispozitiv cu care în scurt timp dezactivează sistemul de înregistrări video.

—Nu-ți fie teamă de mine, mi-am dat seama din înregistrările anterioare că nu mai ești somnambulă,

să știi că am venit aici dintr-un motiv personal, pur și simplu am nevoie de tine...

— Cobai pentru un nou experiment psihologic?

— Nu, nu te gândești la așa ceva, am riscat să vin aici fiindcă m-am îndrăgostit de tine.

— Iar eu ar trebui să mă îndrăgostesc de propriul meu călău? Probabil știi că am un prieten, în plus m-ai transformat într-o femeie cu mult mai complicată și mai ciudată, încep să am trăirile unui animal sălbatic care se automutilează când e lipsit de libertate. Cred că în acești ani a crescut în mine o ființă necunoscută, o lunatică a adâncurilor, complet diferită de cea care eram înainte și acum încerc să supraviețuiesc în dublu exemplar. Nici nu e corect să purtăm amândouă același nume, Alisha Rajvanshi. Ca să mă iubești pe mine trebuie să o iubești și pe ea, deși nici eu nu știu cum arată sufletul ei și cum gândește, pe mine mă bânuie cuvintele și pe ea probabil anticuvintele. Nici nu poți să fii sigur dacă această faptură nocturnă mă influențează în bine sau în rău, te-a frământat vreodată gândul că experimentele voastre pot să nască monștri?

— Eu sunt doar un șurub într-un angrenaj conceput și realizat de forțe cu mult deasupra imaginației noastre, nu sunt deloc un călău, să știi că mă simt și eu prizonier, deși spre deosebire de voi putem comunica frecvent cu cei de acasă, am semnat însă un contract de confidențialitate și nu avem voie să spunem nimănui unde ne aflăm și cu ce ne ocupăm. Aici nu prea am prieteni, doar colegi la fel de stresați ca mine, de șapte ani nu am avut voie să plecăm în altă parte, nu am iubit pe nimeni, cred că nici nu mai știu să sărut o femeie. Cât despre prietenul tău, Mircea Axinte, mă bucur că nu i-ai spus iubit, amândoi știm că iubirea se hrănește printr-o comunicare totală.

— Știu, e drept că uneori am avut senzația că fac dragoste cu o păpușă gonflabilă, dar poate inconștientul nostru comunică bine.

Olav își dă jos sacoul elegant de culoare albastră și îl așează pe spătarul scaunului, apoi scoate din geantă o sticlă de whisky „Woodfood Reserve” și mă roagă să aduc două pahare, ciocnim și încep să degust cu mare plăcere băutura triplu distilată cu o aromă fină și complexă de condimente, boabe de cafea, vanilie și urme de stejar afumat. Îi privesc cu mai multă bunăvoință ochii adânci, părul des cu nuanțe portocalii la lumina veiozei din sufragerie și mai ales mâinile cu degete lungi, de muzician, îmi trece prin minte gândul poznaș că m-a urmărit de zeci de ori în timp ce făceam dragoste cu Mircea pe patul cu petale galbene de trandafiri. E un bărbat

nordic cu un aer retro, cu trăsăturile desprinse parcă dintr-o veche gravură de Albrecht Dürer și care degajă siguranță, liniște și calm. Întreaga sa înfățișare îmi provoacă însă o intensă senzație de cunoaștere, precunoaștere și recunoaștere, iar când încearcă să-mi ia o mână în palmele sale memoria mea tactilă intră în alertă, parcă îi recunoaște atingerile fine, mă chinuie puternic sentimentul că am fost foarte apropiați într-o altă viață.

— Să știi că nu voi presăra petale galbene de trandafiri pe pat, dar ca să ne cunoaștem mai bine aș vrea să știu povestea ta. Cred că e mai bine să începi tu, mi-e teamă că după ce vei asculta o relatare a vieții mele, și asta se va întâmpla probabil data viitoare, nu vei mai dori să mă revezi. Dorința de a avea un dialog cu cineva, după atâția ani de tăcere la nivelul vieții conștiente, este foarte intensă pentru mine.

— Sunt sigur că exagerezi ca să încerci să mă îndepărtezi, trebuie să fii sigură că nu voi forța niciodată nota, o poveste de dragoste autentică se naște spontan. Eu sunt norvegian și ca să mă înțelegi mai bine e nevoie să afli câte ceva despre sufletul nordic, un amestec celest între exactitatea, profunzimea și seriozitatea anglo-saxone și melancolia, patetismul, disperarea și nostalgia pentru natură, specifice spiritualității slave. La noi, în țara fiordurilor geografice și psihologice, fiecare cetățean e o „republică” în sine, se comportă și este respectat ca o entitate aparte, demnă, cu un univers propriu, la care nu trebuie să atenteze nimeni. Pentru a pătrunde într-una din aceste „republici” autonome, trebuie să lași deoparte minciuna, neseriozitatea, lipsa de punctualitate, etc. Stelele fixe ale spiritualității nordice sunt comuniunea cu natura învăluită în misterul luminii boreale, solitudinea, reveria și solidaritatea dintre oamenii simpli.

— Ciudat, dar am convingerea intimă că spiritualitatea nepaleză are aceleași „stele fixe”, la care aș adăuga doar atracția pentru rituri și mandale străvechi, o religie aflată deasupra religiei, situată în orizontul irațional al mitului. Noi suntem ființe mitice, cu valori atemporale. Cea mai bună prietenă a mea în copilărie și adolescență, Samita Bajracharya, a fost selectată și proclamată de elita comunității noastre *kumari*, zeiță în viață.

— Sper că-ți voi face o surpriză frumoasă dacă îți spun acum că radiografia destul de verosimilă a sufletului nordic aparține jurnalistului român Andrei Axinte, nimeni altul decât tatăl lui Mircea, deși eu cred că între realitate și realitatea limbajului există fiorduri mai adânci și mai întortocheate ca în Norvegia. După ce am aflat că Mircea e prietenul tău

din lumea somnambulilor, l-am descoperit pe net și pe tatăl său și i-am citit un interesant e-book în engleză, „Marele Joc”. Dar să revenim la povestea mea, eu sunt singurul copil al unei familii de intelectuali din Oslo, tatăl meu, Harald Thorsen e bibliotecar la Biblioteca Națională a Norvegiei, iar mama, Astrid, curator de artă la Muzeul Național de Artă Contemporană. Probabil îți imaginezi că întreaga mea copilărie și adolescență au stat sub fascinația a trei mari clasici ai culturii din orașul meu iubit: pictorul Edvard Munch, prozatorul Knut Hamsun și sculptorul Gustav Vigeland, cu care de altfel ne înrudim pe linie paternă. Dar am fost atras și de artiștii stradali din generația mea, îmi vine și acum în minte o inscripție potrivită pentru Orașul Somnambulilor, realizată de Ole Hagen (fost coleg de clasă) pe o clădire veche de lângă Parcul Frogner, în care se află complexul cu cele peste 200 de sculpturi ale lui Vigeland: *Real Eyes Realize Real Lives*. Vei înțelege acum de ce artistul meu favorit din arta contemporană este Jean-Michel Basquiat, care și-a început cariera ca autor de graffiti în New York. Mama mea o preferă pe Hilma Af Klint, o artistă suedeză mai puțin cunoscută, care a realizat picturi abstracte cu 10 ani înaintea lui Kandinsky și Mondrian și a mărturisit că a fost ghidată de forțe din alte straturi ale realității, cu niveluri mai înalte de conștiință, care i-ar fi transmis că misiunea ei este să deschidă ochii oamenilor către o lume care va dăinui etern. Pe cât de dinamică și de exuberantă este mama mea, Astrid, gata oricând să mute munții din loc și să-și facă prietenii să trăiască momente de neuitat, pe atât de timid, retras și taciturn este tata, Harald, care nu abandonează o carte bună nici pentru cele mai reușite petreceri, cred că gândește prea mult și se îndoiește de sine și de ceilalți, ca un personaj dostoevskian, de aici provine probabil inabilitatea sa de a socializa. Încă din copilărie și adolescență, eu am fost prototipul norvegianului pur-sânge, iarna mergeam la ski și patinaj, iar vara făceam drumeții în munții sfâșiați de fiorduri sau jucam tenis de câmp, sportul meu favorit. La vârsta de 16 ani, în perioada în care eram elev la Liceul „Elvebakken” m-am îndrăgostit pentru prima oară de o colegă mai mare cu un an, Marit, pe care am cunoscut-o într-o excursie organizată de un profesor de sport. Au trecut șase luni până la primul sărut, prietena mea cu părul lung, castaniu și ochi căprui imenși, era foarte sensibilă și retractilă, cânta la pian și scria poezii, insista să mergem la teatru și la toate concertele de la filarmonică, putea să mă privească în tăcere ore în șir și nu-și deschidea sufletul niciodată, uneori aveam senzația că m-am îndrăgostit de o nălucă

sau de o sculptură frumoasă realizată de Vigeland ori de maestrul său, Rodin. Nu știam ce să mai fac ca să o trezesc cu o suflare de viață, mângâierile mele păreau să nu o atingă, parcă înfloreau într-o altă dimensiune, cuvintele de dragoste pe care le rosteam înflăcărat de frumusețea ei ireală, de trupul cu forme perfecte, se întorceau ca un bumerang în urechile mele și se spărgeau în bule de neant, îmbrățișările se transformau în funii-bumerang care-mi strângeau cu putere trupul, până la țipăt. Mă simțeam la fel de straniu și singur ca personajul din pictura lui Edvard Munch. Atunci am început să-l rog pe tatăl meu să-mi recomande cele mai bune cărți de psihologie, citeam pe nerăsuflăte până la două-trei noaptea, încercând să aflu calea de a o înțelege pe Marit și de a descoperi cheia pentru sufletul ei neguros, dar am eșuat cu brio. A fost prima înfrângere oferită de viață, iar povestea de dragoste platonică atât de neobișnuită nu a mai durat mult, iar recent am citit în presa norvegiană că Marit Rasmussen e o mare poetă, publicată de una dintre cele mai importante edituri din SUA. Într-unul dintre interviurile ei amintește și de mine, afirmând că am fost singurul bărbat pe care l-a iubit, în perioada în care încă nu știa că îi era scris să devină un lider al mișcării feministe. E căsătorită cu o violonistă din Marea Britanie și au adoptat trei copii, doi băieți orfani în urma cutremurului de acum câțiva ani din Haiti și o fetiță din Nigeria.



Dan CULCER



La vremea consecințelor. Război în Ucraina

„Trebuia să rămâi naibii sclav, dacă ți-e frică să nu-ți superi stăpânii.” (Anonim pe Net)

Într-un articol din 29 noiembrie 2019, intitulat *„Impunerea hibridă a hegemonie” în spațiul pontic*, (Contributors.ro) Dorin Popescu, președintele Asociației Casa Mării Negre / Black Sea House (think-tank de politici publice la Marea Neagră), fost diplomat, analist politic, făcea un pronostic care, din perspectiva conflictului armat între Rusia și Ucraina, dincolo de valoare premonitoare, dă un cadru mai larg acestor evenimente dramatice.

„În actuala configurație geopolitică hibridă de la nivel global, regiunea Mării Negre reprezintă cel mai dinamic și cel mai imprevizibil laborator de testare / «negociere a viitoarei ordini globale» (conceptul îmi aparține): Federația Rusă joacă aici un șah geopolitic hibrid extrem de elaborat, iar răspunsurile SUA/NATO sunt pur reactive. Uniunea Europeană nu are ambiții notabile în regiune și mizează, foarte probabil, pe un «concubinaj geopolitic» cu Moscova pe care îl propun, în diferite forme, Parisul și Berlinul.

Federația Rusă a ales regiunea Mării Negre, ca spațiu predilect pentru un război hibrid, din mai multe motive: spațiul aparține zonei sale de interes strategic prioritar; poate utiliza aici «mirajul lumii ruse prin intermediul marilor comunități rusești atestate istoric în țările de la estul Europei; poate construi avanposturi și enclave hibride la viitoarea graniță a NATO și UE; poate opri liniile de înaintare ale NATO și UE pe direcțiile principale de avansare a infrastructurii acestora spre granițele actuale ale Federației Ruse etc.; în fine, regiunea reprezintă nucleul ambiției sale strategice de redobândire a controlului geopolitic în fostul spațiu sovietic. Regiunea Mării Negre reprezintă astfel teatrul perfect de operațiuni hibride al Federației Ruse, iar acțiunile Moscovei sunt conforme cu această nouă

filosofie politică a Kremlinului; deja putem vorbi de crearea, în acvatoriul Mării Negre, de către Federația Rusă, a unui spațiu tip A2/AD (Anti Access/Area Denial), prin care Moscova reușește de facto să blocheze accesul NATO în zonă prin atingerea unui nivel ridicat al propriilor capacități militare.”

Să ne reamintim cauzele și consecințele Războiului Crimeii. „Războiul a început în iulie 1853 prin ocuparea de către Imperiul Rus a Principatelor Române [8] sfârșind în martie 1856 când Rusia cere oprirea ostilităților. Prin Tratatul de la Paris (1856) Principatele Române au obținut cu ajutorul [9] marilor puteri (Marea Britanie și Franța) independența (de facto) față de Rusia și Imperiul Otoman, trei ani mai târziu fondarea Principatelor Unite ale Moldovei și Țării Românești a reprezentat piatra de temelie la crearea statului modern român.”

Alte contexte istorice pot fi evocate, într-o relativ strânsă sau chiar strânsă legătură pe teren geopolitic cu situația. Ucraina actuală este un conglomerat teritorial. Ea cuprinde părți estice din Polonia antebelică, din fostul Imperiu Austriac (Bucovina de Nord, Ținutul Herța), o parte a Maramureșului istoric, locuită de români, huțuli sau ruteni. Acolo unde se afla Mănăstirea Peri, locul primelor texte scrise în limba română în varianta rotacizantă. Ea se suprapune în timpii paleoistorici, adică între secolele VI și XIII după Hristos, cu partea de vest a Khazariei (https://fr.wikipedia.org/wiki/Khazars#Tribus_khazares), hanatul unei populații turcice, care s-a iudaizat pe linie religioasă, tot așa cum, ulterior, varegii/vikingii, fondatori ai statului kievian, s-au creștinat sub țarul Vladimir. Toate acestea nu explică conflictul ci doar dau o profunzime istorică teritoriului. În schimb este pertinentă evocarea Zonei de rezidență, constituită de țarina Ecaterina a II-a pentru a permite valorificarea unor zone agrare bogate în cernoziom. Se explică prezența unei populații evreiești importante care a fost deplasată și concentrată, pe fondul unei densități scăzute a populației locale, prin decizii administrative, ca să fie asigurată cultivarea cu grâu a terenurilor și deci aprovizionarea Imperiului Țarist. Doar o parte a evreilor au devenit agricultori, iar după 1917, mulți, cum o demonstrează Soljenițan, eliberați de legătură cu pământul, au devenit baza demografică a Revoluției bolșevice, migrând spre orașele mari și asigurând birocrăția revoluționară cu cadre devotate. Zona de reședință corespunde teritoriilor cucerite de Imperiul Rus din 1791 în detrimentul Republicii celor două națiuni (Polonia și Lituania) și Principatului Moldovei, vasal Imperiului Otoman. Implicarea diplomatică a Israelului, țară de imigrare a descendenților celor din Zona de rezidență, în conflictul actual, devine ceva mai rațională.

Recent, sub semnătura lui Cosmin Popa, prezentat ca istoric specialist în probleme ruse și sovietice, pe situl g4media.ro acesta emite, sub un titlu sforăitor, text extras de redacție din declarația sa: „Războiul se transformă în falimentul moral al rușilor ca popor european”, o gogomănie nedemnă pentru un istoric. Cum să atribui un faliment moral „rușilor”, când știm că nimeni nu a întrebat poporul sau măcar electoratul rus dacă este sau nu este de acord cu lansarea unei „operații speciale” în Ucraina. Formula poate fi tolerată doar dacă, pentru istoricul român, Putin și consilierii săi = rușii. Ceea ce nu poate fi adevărat, chiar dacă ne-am imagina că proiectul imperial al lui Vladimir Putin, ar fi și proiectul politic cel mai popular în Rusia.

Vladimir Putin, în discursurile sale, echivalente cu un program politic și ideologic, a făcut referințe la o catastrofă geopolitică majoră care ar fi fost dezagregarea Uniunii Sovietice. A vorbit despre umilințe. Una este cauza umilinței trăite de elitele sovietice și alta cauza umilinței suportate de populația Rusiei. Dar amândouă nu sunt doar simbolice ci economice și ideologice, în sensul în care elitele și-au pierdut privilegiile și puterea, oamenii simpli și-au pierdut echilibrul pe care cu greu îl câpătaseră după cele șapte decenii de revoluție, război civil, intervenție militară străină, gulag și agresiune nazistă, industrializare și înarmare socialistă, sub Stalin, Hrușciov și Brejnev. Acum cultura rusă este supusă unui proces de aculturație violentă dinspre occidentul americanizat (care nu este Occidentul real), pe deoparte, unui proces de distrugere a tradițiilor, tocmai atunci când, ideologia bolșevică odată dizolvată, s-ar fi putut începe procesul de reconstrucție al tradiției distrusă de comunism. Tradiția despre care scria Soljenițan.

În loc de asta, Rusia a fost invadată de formele cele mai agresive ale pseudo-culturii transnaționale. Desigur, mulți cetățeni, ca și la noi, au confundat eliberarea de comunismul ideologic cu libertate de alegere, fără să observe că un surogat ideologic a fost înlocuit cu un alte surogat ideologic. Fără libertatea de a mai alege, tăvălugul fiind tot atât de puternic ca invazia manelelor în România sau apariția, ca din senin, a boschetarilor drogați cu aurolac pe străzile și în canalizarea bucureșteană.

Tocmai respingerea ideii că Rusia ar aparține, măcar în parte, Europei, în momentul în care slăbiciunea derivată din descompunerea fostului imperiu sovietic ar fi creat condițiile unor negocieri Vest-Est productive, a dus la atacarea Rusiei de către rechinii occidentali, de către capitalul financiar transatlantic, care a aplicat aceiași politică colonială ca și în restul Europei de Est, ca și în România, toate aceste țări fiind transformate în câțiva ani în piețe de desfacere, neprotejate, pentru industria americană și vest-europeană, după ce toate elementele unei relative independențe economice, greu achiziționate, a acestor țări au fost anihilate, prin aplicarea necondiționată a dogmei „liberalizării și privatizării”.

În locul unui echilibru între centrele de putere, într-o lume multipolară, după distructiva bipolaritate postbelică, s-a încercat instituirea unei unipolarități agresive, printr-o serie de manevre politice și militare, pe mai multe fronturi, sub pretextul „exportului de democrație”, pseudonimul pentru secolul al XXI-lea a „exportului de revoluție”.

Există ceva comun între președinția lui Donald Trump și cea a lui Putin. Ambii au încercat (și Putin se pare că a reușit) să se debaraseze de oligarhii care au reprezentat capitalismul transnațional, fără atașament local, imperialismul financiar monopolistic, legat de speculația bursieră, neconstructiv, lucrând pe cicluri valorice scurte, în raport cu capitalismul local, localizabil, care are o perspectivă de implicare constructivă, națională.

În spatele acestei mașini de război hibrid dusă contra Rusiei se aflau și se află tot marile monopoluri industriale-bancare, rețele mondiale de distribuție, monopolurile mediatică. Acestea, de la Hollywood la Netflix, de la Google la Microsoft, Facebook etc., au fost mobilizate pentru a pregăti terenul ce urmează a fi cucerit, prin storry-telling și prin realizarea unei totale dependențe față de rețele de „socializare” – ca și cum omul nu ar fi deja demult un animal social și a trebuit să apară Zuckerberg să ne învețe cum să „socializăm” sau să ne cenzureze, dacă nu ne încadrăm în discursul dominant și corect politic. Un exemplu colateral: în toată producția de publicitate pentru produsele standardizate la nivel mondial, de la New-York la New-Delhi, nu se mai face nici măcar efortul de a introduce personaje localizabile, se postsincronizează mesajele, dar indivizii și individele au figuri tot atât de standardizate ca produsele pe care ni le laudă. Mai mult, de câțiva ani se înmulțesc scenele LGBT, fete dulci se pupă dulce, băieți frumoși se pupă dulce pe ecranele publicitare, în toate scenele apar personaje de rase, de culori diferite, pentru a ne obișnui cu melting-potul, care ar fi modelul mondial, trans-rasial, vorba vine; apar pitici, gheboși, handicapați de toate felurile sau super-grași pe la colțuri de filme, ca să încetăm să-i privim cu milă sau dispreț. Toate astea fac parte din discursul monden al supremației minorităților, care ajung să dicteze comportamente preventive, în numele protecției de reale sau imaginare sentimente care le-ar putea leza sensibilitatea. Problema nu este nevoia de protecție a acestora, normală, ci transformarea unei nevoi sau sensibilități minoritare în regulă pentru comportamentul celorlalți, și penalizarea preventivă, nu în urma unui act ci în urma unui presupus sentiment. Care mai are pe deasupra și un aspect pecuniar, banii pentru amenzi și pedepse fiind încasați de asociații care se declară, fără a avea cea mai vagă delegație, reprezentante ale umiliților și obidiților potențiali (păcătosul de mine, nu mai înscriu aici varianta incluzivă).

Legea pedepsește acum sentimente și nu acte, ceea ce este și sper că va rămâne un abuz în practicarea justiției, de eliminat cât de repede, și o formă inacceptabilă de cenzură.

Titlurile filmelor americane pe afișele luminoase sau tipărite nu se mai traduc, chiar dacă rulează pe ecranele pariziene sau bucureștene.

Acesta fiind modelul mult râvnit de traumatizații, de vechea agresiune revoluționar-imperială sovietică, cetățeni ai fostelor republici unionale, socialiste sau populare. Europei de Est, celor trei Țări baltice li s-a fluturat fantasma presupusei protecții pe care Alianța Nord-Atlantică ar putea-o acorda țărilor limitrofe, în raport cu o Rusie considerată natural și potențial agresivă față de Europa de Est. Dar toată evoluția conflictului o probează, NATO nu se implică militar direct. Deci Ucraina claselor privilegiate, a revoluțiilor portocalii, filocapitalistă, ca și Ungaria comunistă, care a încercat prima un regim de comunism reformat, au fost lăsate să creadă că protecția va veni, în locul ei intrând tancurile sovietice și acum rusești.

Sigur, ar fi un semn de amnezie și prostie să nu ținem seama de experiența istorică a acestor națiuni și țări, de la Petru cel Mare încoace, care le-a intrat în subconștientul colectiv. Dă-i nas lui Ivan și se suie pe divan. Dar momentul echilibrului, dacă nu al împăcării, a fost ratat. În mod inconștient de liderii acestor țări, poate, dar evident programatic sabotat de Administrația Statelor Unite, al cărui interes nu era întărirea ci slăbirea Europei. În nici un caz – o Europă independentă militar și puternică, ca al Treilea pol.

O lectură atentă și lucidă a textelor ideologice ale lui Alexandr Dughin ar fi fost necesară după unificarea Germaniei, acordând astfel acestor teorii aparent periferice aceeași atenție care ar fi trebuit să fie acordată tradițiilor, strălucitelor analize geopolitice antebelice sau postbelice, de introdus cu anasâna în materia cenușie a oamenilor politici occidentali.

Preiau rezumatul din Wikipedia, care prezintă corect izvoarele ideologiei lui Dughin.

„Sursele de inspirație care l-au influențat pe Dughin în plan filosofic au fost, în primul rând, operele gânditorilor revoluționari de orientare conservatoare din Europa (René Guénon, Julius Evola, Carl Schmitt, Mircea Eliade). În ultimii ani el s-a apropiat de filozofia lui Martin Heidegger. Dughin combină conservatorismul rusesc tradițional și eurasianismul clasic rus cu ideile europene de factură revoluționar-conservatoare, dezvoltate de școala de gândire tradiționalistă. Ideatic, Dughin este legat cu cercurile tradiționaliste și revoluționar-conservatoare din Europa, îndeosebi de cele din Franța, Spania și Italia. Este prieten apropiat cu Alain de Benoist – filosof francez și liderul al mișcării intelectuale Nouvelle Droite. Dughin se opune ideilor globalismului și liberalismului, atacând vehement ideile

care stau la baza lumii moderne. În domeniul filozofic și politic el pledează pentru creșterea rolului religiilor tradiționale în societate și pentru respectarea setului de valori tradiționale. Dughin este un partizan al drepturilor națiunilor în defavoarea ideologiei contradictorii individualiste, dar uniformizatoare și naive a drepturilor omului.

În domeniul geopoliticii pledează pentru crearea unui bloc eurasiatic, care să poată înlătura hegemonia Americii în lume, creându-se astfel condițiile pentru dezvoltarea și afirmarea unei lumi multipolare. Conform lui Dughin, acest bloc, trebuie să se formeze în jurul Rusiei, cu participarea țărilor europene și a Iranului. Principalele lui idei geopolitice sunt prezentate pe larg în opera sa fundamentală „Bazele geopoliticii”.

Mișcarea Eurasiatică este deci conservatoare, naționalistă, cu paradoxul, care nu știu cum poate fi ocolit, al uniunii naționaliștilor, dar nu este fascistă, chiar dacă i se lipește această etichetă, dar nici democratică, progresistă, în sensul molău în care această doctrină este prezentată și practică de o vreme. Este o formă a autoritarismului, fiindcă se bazează pe rolul modelator al liderilor. Nu masele fac istorie. Trebuie integrate printre sursele eurasianismului teoriile lui Lev Goumiliov, un etnolog și unul din cei mai influenți istorici ruși din secolul al XX-lea. El este fiul poezilor acmeiști Nicolaï Goumilev și Anna Akhmatova.

Printre autorii care au aparținut mișcării național-bolșevice, Wikipedia nu-l pomeneste pe Ernst Jünger, deși linia care a constituit stânga național-bolșevismului german a fost bine reprezentată de prietenii lui Junger în anii de dinaintea ascensiunii lui Adolf Hitler, față de politica căruia au fost într-o opoziție precaută dar activă. În romanul „O mie nouă sute optzeci și patru”, de George Orwell, *Eurasia* este unul dintre cele trei superstate, care își dispută supremația în lume, alături de *Oceania* și de *Estasia*.

Eurasia era un concept productiv, desigur de prelucrat cu precauția necesară pentru a nu permite Rusiei să preia rolul de lider. Dar ignorarea acestei ipoteze și supunerea ilogică la interesele nord-americane, au dus la situația actuală.

Un alt proiect ar putea fi instituirea unui cordon de țări neutre, dar înarmate cu forțe proprii, între Germania și Rusia, o uniune a țărilor mici și mijlocii suverane, în care să intre și zona Caucazului, cu țările sale creștine, Armenia și Georgia. Această Uniune de țări egale ar permite să ieșim din dependența față de marile puteri (SUA, Franța, Germania, Anglia, Rusia, China), care ne tratează ca pe niște colonii, piețe de desfacere a mărfurilor și de impunere a uniformității, bună pentru adepții ideologiilor trans: transetnice, transsexuale, transfrontaliere, transoceanice.

Pentru moment populația Ucrainei suferă și moare. După ce populația rusă a Donețului și a

Donbassului (separatiștii) a suferit și a murit sub loviturile armatei Ucrainei Mame. De aceea o analiză rece a cauzelor acestei situații este dificil de acceptat de spectatorii bombardați de câteva săptămâni cu imagini de ruine, cu răniți, cu refugiați, cu persoane deplasate, cum se spunea în vremea celui de al II-lea Război Mondial. Bombardați cu un discurs de propagandă unic, prezentând eroismul rezistenței, figura combatantului Volodimir Zelensky, care nu se teme de moarte, ca un căpitan de vapor în curs de naufragiu nu părăsește puntea și se prezintă la televiziune cu «mânele suflecate», în cămașa morții, verdele bluzei militare.

Căci, ca și pe vremea Războaielor balcanice recente, care au dezmembrat Iugoslavia și au crucificat populația ei, noi, cei de dincolo de marginea cercului, privim spectacolul din arenă Coliseum-ului, și din când în când urlăm, arătând cu degetul în jos, condamnând la moarte sau la dispreț unul sau altul dintre protagoniști. Rar ne simțim implicați, când ni se pare că fiarele din arenă ar putea să sară din țarc spre băncile spectatorilor, care suntem, și să-i sfășie.

Așa se îngrijorează unii basarabeni care trec în Moldova, cu familia și apoi se întorc după ce și-au dat seamă fie că pericolul nu este iminent, fie că rudele din Moldova nu sunt pregătite să-i adăpostească ca pe niște refugiați potențiali.

Mai trec granița dinspre Ucraina tot felul de escroci care profită de debandadă ca să transfere sumele ilegal câștigate. Așa a fost cazul zilele trecute cu un cuplu ce transporta în mașina lor luxoasă un milion și jumătate de dolari și 50.000 de euro, firește nedeclarați. Descoperiți de vameși, urmează probabil o procedură de impozitare. Dar nu cred că li se vor lua banii. N-ar fi legal, nu-i așa, nu-i treaba vameșilor români. În schimb ar fi fost treaba acestora să stăvilească traficul de arme, sub pretextul organizării rezistenței contra agresiunii Rusiei.

Impresionează desigur figura combatantului Volodimir Zelensky, președintele Ucrainei eroice, care nu se teme de moarte, un căpitan de vapor în curs de naufragiu care nu se lasă exfiltrat, deși guvernul Statelor Unite îi propune această soluție, în vederea unui guvern în exil, probabil. Dar el nu părăsește puntea și se prezintă la televiziune cu „mânele suflecate”, se autofilmează cu telefonul mobil, în cămașa morții, verdele bluzei militare.

Dar cine este Volodimir Zelenski? Cum a devenit actorul de comedie, interpretul unor scenete adesea vulgare, președintele unui partid nou care a preluat numele unui serial de televiziune, *Sluga norodului*. Comediantul a interpretat, cu talent, rolul unui profesoraș, devenit candidat și apoi ales președinte al Ucrainei, apt combatant contra corupției care cangrena societatea ucraineană. De aici, din ecran, actorul a sărit în viața politică cu o dezinvoltură bine controlată, ca și

cum de fapt realitate nu ar fi decât continuarea ficțiunii cu alte mijloace. Lumea de dincolo de ecran pare o lume mai reală decât lumea politică. Ca în piesa *Balconul* lui Jean Genet, clienții unui bordel ajung să joace, în timpul unei Revoluții, care izbucnește dincolo de decorul bordelului, rolurile pentru care se exersaseră în interior, într-un joc de dubluri, reprezentare a obsesiilor lor «perverse». Înlocuitorii ies în balcon pe rând și preiau conducerea statului, atunci când personajele politice pier sub agresiunea Revoluției.

Pentru mine, Volodimir Zelensky rămâne un actor și nimic altceva. Filmele văzute cu prestațiile sale satirice sunt de un prost gust total (se prefacă că ar cânta la pian cu sula și sala urlă de râs iar niște spectatoare se fac că se rușinează) și participă la instalarea discursului corectitudinii politico-sexuale, LGBT+ Un spectacol de cabaret, ca la Gay Parade, ezită între satiră și excitant pentru homosexuali. Dar este un om popular și ghiduş, de aceea a fost ales (de cine, de fapt?) să joace rolul de președinte factice și apoi real. Spectacolul curajului său nu are legătură cu politica și nici cu patriotismul. Patriot ucrainean sau nu, Zelensky execută indicațiile unor regizori, ca orice actor. Dacă se va întâmpla să fie executat sau să piară într-un bombardament, politica unei Ucraine atlantiste va avea un martir de exhibit. Riscurile meseriei. Și Moliere, ca actor, a murit pe scenă. Să ne amintim câți actori au fost implicați în evenimentele din decembrie 1989, în România. Metoda e rodată, organizatorii, manipulatorii mizează pe capitalul de simpatie, pe charisma persoanei. Au mai fost și alții, în afară de Ion Caramitru. Primul șef al județului Cluj, în decembrie 1989 era un actor al Teatrului Național care trona literalmente pe jilțul fostului prim-secretar PCR, pe umeri cu șuba, preluată din recuzita teatrului, folosită în rolul lui Horea, răsculatul, din piesa lui Al. Voitin, procuror reciclat din fostul complet de judecată al Procesului „trădării naționale”, care decisese condamnare și executarea Mareșalului Ion Antonescu Grupul celor apropiați președintelui Zelensky este format din oameni ieșiți din mediul spectacolului. Și-a adus colegii și prietenii în spectacolul politic.² Dar sprijinitorul principal al președintelui este multimiliardarul Ihor Kolomoisky, revenit din exil cu puțin înaintea investiturii lui Zelensky, și ale cărui luări de poziție precum și cele câteva scandaluri din perimetrul activității sale neliniștesc cercurile de afaceri adverse 98. Canalul de televiziune al oligarhului, 1+1, care a difuzat serialul *Sluga poporului*, asigurase o prezentare foarte favorabilă campaniei prezidențiale a lui Zelensky și începuturilor activității sale 98,80.

Cine sunt curajoșii care conduc rezistența anti-rusă acum? Ce este Ucraina? Care este istoria ei reală, nu cea mitică? Care este statutul juridic al granițelor contestate ale acestui stat? Un studiu merită să fie cunoscut, fiindcă retracează obiectiv formarea Ucrainei.³

Un autor român puțin cunoscut, Alexandru Gabriel Filotti, face o analiză pertinentă a importanței și rolului frontierelor. În prefață, el scrie: „Titlul cărții, *Frontierele Românilor*, derivă din conceptul popular american: o arie de activitate, mintală și materială în care s-au făcut progrese, dar în care mai este mult de făcut. Cu alte cuvinte frontiera este locul unde lupta continuă, nu există încă un învingător, dar unde există certitudinea că, într-o bună zi, va exista un învingător. În cadrul luptei de pe frontieră întotdeauna se găsește soluția adecvată, întrucât frontiera cuprinde în sine și factorul de energie sau forță pusă în joc, care este singura garanție de viabilitate a păcii care este instaurată, după ce există un învingător. Pacea nu se poate baza pe drepturi, ea nu se poate baza decât pe forța care garantează pacea.” (https://ro.wikisource.org/wiki/Categorie:Alexandru_Gabriel_Filotti)

Cine este Putin și ce vrea? Discursurile sale, de o luciditate rece, nu sunt acelea ale unui apucat. De aceea comparația cu Hitler, la modă în unele gazete atlantiste este cât se poate de superficială și neproductivă analitic. O altă variantă a ceea ce se numește reducăționismul ad Hitlerum și care se aplică de către gazetarii năimiți din Franța (și sunt mulți) oricărui om politic sau oricărui publicist care nu se încadrează în schemele aprobate de Înalta Poartă de la Washington. E cazul altui Z. Nu Zelinsky alias Zelea, nici Zelensky, ci Zemmour, candidat în ascensiune al dreptei radicale. Zemmour vrea să impună Imigrația zero. El, descendent al unei familii de evrei repatriați din Algeria franceză, a devenit pentru mulți francezi „de souche”, de baștină, simbolul și purtătorul celui mai radical program naționalist, pentru o Franța care se întoarce la tradiție, la modelul de președinție gaullist, la rezistența față de islamizarea galopantă. Scrie și vorbește despre Marea Înlocuire, concept lansat de eseistul Renaud Camus (*Le Grand Remplacement*), pe care însă nu-l citează în discursurile electorale, căci nu dă bine. Alain de Benoist, în *Survivre a la desinformation* (2021), preferă termenul de Marea Transformare. Nu poporul este înlocuit ci caracterul și morala sa sunt modificate printr-un proces de reeducare, care, adaug eu, are toate trăsăturile celei de la Pitești, aplicat la scară națională.

În zilele acestea milioane de ucraineni au luat calea pribegiei. Nu știm dacă, dincolo de zonele bombardate, există un pericol real pentru populația civilă. Mai toate țările limitrofe primesc refugiații cu brațele deschise. Și românii fac la fel, cu sinceritate, unii poate din interes. Dar dacă motivațiile individuale sunt impenetrabile, motivațiile unui stat trebuie să fie explicite. România ajută Ucraina, pe linia umanitară și nu militară, fiindcă are ca interes național anularea consecințelor teritoriale ale Pactului Hitler-Stalin.

Guvernul Ucrainei trebuie să știe asta. Acum, când are nevoie de ajutor, un troc, consemnat pe linie diplomatică, trebuie să aibă loc. Vor spune unii că o

asemenea poziție este imorală sau amorală. În acest domeniu astfel de etichete nu au nici o validitate.

Dacă ar fi fost după morală, în 1991, odată cu recucerirea suveranității ei real, Ucraina trebuia să aibă ea inițiativa de a contacta guvernul României cu propunerea de a consemna prin acte diplomatice poziția ei pe această temă, adică anularea efectivă a tuturor consecințelor teritoriale, demografice ale acestui pact scelerat. În loc de asta, nu numai că nu s-a manifestat nici o inițiativă din partea ei, dar Ucraina a profitat de cadoul primit de la Uniunea Sovietică, anume suveranitatea asupra Insulei Șerpilor, cu consecințele ei economice mirabile, controlul platformei continentale în care se găsesc importante resurse energetice. Au trebuit ani de procese la curțile de justiție internaționale ca România să poate obține rectificările inerente și echitabile, nu și Insula Șerpilor. Caracterul strategic al acestui piton stâncos s-a vădit prin intervenția recentă a trupelor rusești, care au eliminat gărzile ucrainene și au preluat controlul asupra intrării în zonele maritime ale Ucrainei, în așteptare cuceririi Odesei și altor porturi mai puțin importante.

Unii români, printre care mă număr, cred că ajutorul umanitar și economic pe care Ucraina l-ar solicita acum și în viitor, trebuie condiționat. Anularea consecințelor Pactului Ribentrop-Molotov nu este o afacere de bunăvoință din partea Ucrainei, ci o consecință legală a unor declarații similare făcute de fostele Mari Puteri contractante din 1945. Un ajutor însemnat nu poate veni din partea României decât dacă se realizează acest lucru prin reglementări diplomatice solide, cu consecințe imediate și pozitive asupra tratamentului minorității române (învățăământ și instituții de reprezentare politică, culturală) pentru a cărei identitate Guvernele ucrainean și român trebuie să fie garante.

Vom da alte câteva elemente de răspuns, la întrebările din urmă, în numărul viitor al revistei precum și o selecție bibliografică.

¹. Completarea din [...] aparține lui Dan C.

². <https://m.ziuanews.ro/dezvaluiri-investigatii/ei-comedie-care-e-compozi-ia-real-a-guvernului-ucrainean-practic-nu-sunt-ucraineni-i-au-alte-interese-15691020> Compania guvernamentală ucraineană de comedie: Șeful de cabinet al Palatului Prezidențial, Andre Yemark, este producător de comedie; Șeful Administrației Prezidențiale, Andre Bodin, este avocat în industria divertismentului; Consilierul șef al președintelui, Sergey Sheffey, este un scriitor de comedie; Ivan Bakanov, vicepreședinte al Serviciului Suprem de Informații al Ucrainei, este șeful unei companii de filme de comedie; Consilier principal al Comitetului Național de Apărare al Ucrainei, Serghei Sivoko, este, de asemenea, comediant și este partenerul lui Zelensky în actorie.

³ Denis Eckert, „L'Ukraine ou les contours incertains d'un Etat européen”, *L'Espace Politique* [En ligne], 33 | 2017-3, mis en ligne le 31 janvier 2018, consulté le 20 mars 2022. URL: <http://journals.openedition.org/espacepolitique/4411> ; DOI <https://doi.org/10.4000/espacepolitique.4411>

AI. CISTELECAN

Saga orfismului*



Așa cum pentru Schlegel „orice poezie este sau trebuie să fie romantică”, pentru Dumitru Chioaru orice poezie este sau trebuie să fie orfică. E drept că n-o spune chiar atât de răspicat, dar nici prea departe de un asemenea radicalism nu e, de vreme ce orfismul „a fost și rămîne, chiar dacă azi nu mai este bătută aproape de niciun poet, calea regală a Poeziei” (p. 14). Firește, important cu adevărat e ce anume circula pe autostrada poeziei, nu ce merge pe drumuri de țară. Om, altminteri, bun la suflet, Chioaru aruncă astfel o gravă condamnare peste poezia de după modernism. Din perspectiva sa, tot ceea ce vine după Rilke – poetul al cărui „cîntec de lebădă a poeziei reprezintă /.../ încheierea unui ciclu istoric al mitului lui Orfeu” („odată cu care se deschide altul”, totuși) (p. 246) – poate fi considerat și unificat sub sigla post-orfismului. Ca să fie și mai clară delimitarea, odată cu Apollinaire „poetul devine un anti-Orfeu, iar poezia, anti-orfică” (p. 257). Avem, așadar, în viziunea lui Chioaru, două supra-paradigme care se succed (dar se și suprapun) de-a lungul întregii istorii a poeziei: cea orfică și cea anti-orfică (sau, ca să fie mai încăpătoare, post-orfică). *Avatarurile lui Orfeu* sunt un mic tratat în regulă, academic impecabil, și care se bazează pe un canon poetic redus la nucleul cel mai dur, desfășurat în ipostaze până în pragul avangardismelor. E o istorie *in nuce* a metamorfozelor principiului poetic, urmărite din perspectiva aderenței/convergenței lor la/cu mitul orfic în calitatea sa fondatoare. Istoria poeziei se desfășoară pe scenariul episoadelor mitice, într-un fel de epos cu fundal mitic articulat, zice Chioaru, printr-un „gen de *mitocritică*” îmbinată cu *hermeneutică* (s. aut., p. 11) și în care componenta tematistă a cercetării va fi atentă constant la „cele trei teme definitorii pentru poezia orfică: iubirea, moartea și poezia însăși” (idem). Scenariul mare al mitului e rupt în șapte episoade (*armonia ființei*,

Eros și Thanatos, coborîrea în Infern, pactul reînvierii, întoarcerea privirii, sfîrtecarea, capul și lira) (p. 12), fiecare din ele acoperind – ori baremi caracterizând – câte o vîrstă a poeziei, mitul orfic devenind, astfel, nu doar „mitul fondator al literaturii, ci și mitul modelator al istoriei literaturii” (p. 13). E o viziune care induce o coerență evolutivă de-a dreptul logică. Fie și neadevărată, rămîne admirabilă.

Desigur că înainte de a purcede la înșiruirea celor șapte acte ale dramei (și istoriei) orfismului, Chioaru își definește modelul supus apoi metamorfozelor. „Numesc *poezie orfică* (s. aut.) acea parte a liricii concepută ca modalitate nu numai de trăire, ci și de cunoaștere, în sens de *inițiere*” (s. aut.) și care, „spre deosebire de poezia lirică în general, a cărei substanță o reprezintă emoțiile și sentimentele, /.../ presupune și cunoașterea metafizică” (idem). Partea metafizică ar fi, așadar, marca orfică propriu-zisă, cea prin care se realizează *inițierea* în taine și, totodată, un gen sau altul de transfigurare. Pe transfigurare Chioaru nu pune chiar mare bază, cu toate că – aș zice – e semnul cel mai distinctiv al demersului vizionar de tip orfic. În fine, la Chioaru nu e neapărat nevoie ca o poezie orfică să aibă toate caracteristicile originare (stabilite prin expertiza immurilor lui Orfeu); e de ajuns una dintre ele, cum, bunăoară, pentru poezia melică, o poezie care „este orfică în primul rînd prin muzicalitatea ei” (p. 28). O primă mutație în interiorul tramei orfice se petrece chiar în greaca antică, între Orfeu și Pindar, odată cu care Orfeu „se retrage în singurătate, refugiindu-se în natură sau în cultură” (p. 39), de unde va fi preluat de romani, la care e vorba de „o perpetuare a orfismului prin/în artă” (p. 45). Metamorfozele se accentuează sub acțiunea spiritului latin de vreme ce, de fapt, „cel mai orfic dintre poeții latini” – Horațiu (p. 49) – „nu era un orfic, ci un epicureic” – sau, fie, un „Orfeu epicureic” (p. 51). Eu unul n-aș fi de acord cu Jean Bayet când îl racolează între orfici pe Catul (și, desigur, și pe ceilalți senzualiști latini) pentru că e „un autor de poeme care cer acompaniamentul muzical și care sînt ele însele cîntate” (p. 54). Așa, orice folkist sau cantautor poate năzui la demnitate orfică. Latinilor trecuți în revistă le cam lipsește metafizica, înlocuită de simțualistică, și, dacă n-ar fi Chioaru atât de larg la mînă, cu greu s-ar califica printre orfici. Pare însă că dacă harfa însoțește recitalul poetic, menținând ceva din sincretismul funciar, e argument destul pentru calificare și în baza căruia trec clasa și truverii, a căror poezie „este orfică prin faptul că reprezintă expresia verbal-muzicală /.../ a bucuriei împlinirii ori a suferinței provocate de o iubire inaccesibilă” (pp.70-71). Autonomizarea episoadelor mitice îi permite și lui Villon să se înroleze între orfici, în calitate de „Orfeu care a coborît în infern fără întoarcere” (p. 74). Cea mai semnificativă mutație a mitului e cea realizată de Dante (și alți italieni premergători), care „a reinventat mitul păgîn al poeziei în cadrele viziunii

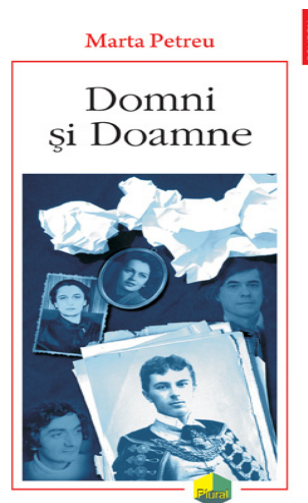
creștine” (p. 90) și a inversat sensul călătoriei orfice, făcând din *descensio* o *ascensio*. (p. 96). Secvenționalizarea mitului în episoade și transformarea acestora în paradigme poetice e o narațiune exegetică admirabilă, deși i s-ar putea obiecta că exigențele și parametrii scad la număr și la pretenții, obligatorii rămânând destul de puține și nu totdeauna aceleași. Cele tematice, legate de nucleul Eros-Thanatos, sunt exigențele cele mai folosite de Chioaru – și adesea suficiente, fără a mai trebui suprlombate de bravura vizionară. Episodul renașcentist al prefacerilor/valorificărilor mitului ar fi reprezentat de „pactul reînvierii” (p. 104), dar Orfeu renașcentist pare a fi „pierdut-o definitiv pe Euridice” (p. 105). Sau, dacă n-a pierdut-o, o înlocuiește cu un mic harem, cum face Ronsard, ceea ce-i permite lui Don Juan să se insinueze în trama lui Orfeu. Nu știu dacă legal (aș crede că nu). Firește, dacă marea iubire orfică devine o sumă de iubiri și dacă patima fatală a lui Orfeu se frivolizează, nemaivând nevoie de fidelitatea și devoțiunea tragice, se deschide cale pentru mulți orfici. Romantismul va reabilita însă exigențele eroice ale iubirii, mutându-le definitiv pe tragic, întrucât el reprezintă „momentul în care Orfeu o pierde definitiv pe Euridice” (p. 140) și trece la magie și spiritism pentru a perpetua legătura. În plus, cel puțin prin Hölderlin, el se întoarce la condiția imniforă a orfismului și „regăsește entuziasmul (s. aut.) anticilor greci ca sursă a liricii” (p. 143); iar prin Novalis, înnoiește „sensul orfismului ca religie și poezie deopotrivă, întemeind o *religie a poeziei* (s. aut.) (p. 150). Orficii în doliu, precum Keats, sunt reprezentați în primul rând de Nerval, cel care trăiește „în doliu continuu după Euridice” (p. 169) și schimbă episodul sfârtecării într-unul al „autosfârtecării” (p. 175). Modernii vor trăi drama sfârtecării/autosfârtecării și vor da o nouă vitalitate „relației dintre iubire și moarte” (p. 179), îngânând doar cântări de doliu de vreme ce, după cum le-a prescris Poe, „moartea unei femei frumoase e /.../ cel mai poetic subiect din lume.” (p. 180). Asta chiar dacă, în pasul imediat următor, la Baudelaire, chiar și femeile frumoase devin hidoase iar „Euridice îndeplinește rol de bacantă” (p. 191). Sacrificiul pe care-l face Orfeul modern e chiar sacrificiul frumuseții, înlocuită de atracția și seducția urâtului. Orfeu coboară în infern numai pentru a da peste o Euridice hădă, descompusă, pe care nu mai are de gând s-o salveze. Nu-i de mirare că, prin Verlaine și Rimbaud, se anunță „sfârșitul mitului orfic” (p. 205) și că Rimbaud, urmat de Trakl, „a coborât în infern fără întoarcere” (p. 214). Mallarmé și Valéry vor fi protagoniștii ultimului episod, cel în care lira lui Orfeu cântă singură, „momentul ulterior sfârtecării lui Orfeu” (p. 217), iar Rilke va încheia „ciclul istoric al avatarurilor lui Orfeu” (p. 236). (Nu degeaba și-a ales drept epitaf versetul cu trandafirul). E însă un *happy end*, căci Rilke „nu mai este sfîșiat, ci protejat de bacantele îmblînzite” (p. 238). Supraparadigma orfică se epuizează, din perspectiva lui Chioaru, aici.

Am zis că, prin rarefierea grilei și slăbirea exigențelor, Chioaru se poartă generos, deschizând porți orfice în baza unor legitimații incomplete. Dar nu generos până la capăt. Nu știu cum valorifică orfeologia episodul întoarcerii capului, fie ca nebunie, cum zice Horațiu, fie ca slăbiciune omenească, fie – simbolic vorbind – ca o întoarcere de la entuziasmul creativ la contemplația critică a propriei opere, dar îmi pare că n-au scos toate consecințele din acest episod. Pentru că în acel moment Orfeu devine, de fapt, un ateu care pune la îndoială cuvântul zeului. La greci zeii le-au tras de multe ori clapa oamenilor (cel mai nerușinat lui Hector), dar a-i considera mincinoși înseamnă a le retrage calitatea de zei. Orfeu le cântă imnuri, dar a avut momentul lui de îndoială ateistă, momentul lui de atentat la sacralitatea zeilor. Pe această ușă (dacă ea există într-adevăr) se putea da drumul și altor poeți ai „negativității” și negaționismului metafizic. Chioaru nu-i lasă însă dincolo de limita „negativelor” stabilite de Hugo Friedrich ca prerogative vizionare. Există însă potențial și pentru un Orfeu blasfemator.

*Dumitru Chioaru, *Avatarurile lui Orfeu*, Editura Univers, București, 2021

Senida POENARIU

Portrete și confesiuni



O carte scrisă *cu și de plăcere*, după cum declară însăși autoarea în *Cuvântul înainte*, și care se citește exact în același mod, este colecția de portrete ale Domnilor și Doamnelor Martei Petreu*. Și, prin modul ei specific de lucru, care implică în primul rând o curiozitate exaltantă, care nu se ferește de paradoxuri, dublată însă și de o capacitate empatică ce face din obiectul cercetării subiecți vii, putem afirma fără dubiu că Marta Petreu și-i face „ai ei”

pe cei șapte protagoniști, trei doamne și patru domni – Cornelia Blaga, Miklós Bánffy, Petru Dumitriu, Doti Stanca, Ștefan Agopian, Herta Müller și Mircea Cărtărescu. O confesiune emoționantă și în același timp relevantă pentru a înțelege spiritul în care a fost concepută această carte, oferă autoarea în finalul unui demers subiectiv de recuperare – și chiar de restabilire a adevărului – a personalității care a fost Doti (Dorina) Stanca: „De câte ori mă duc la Cimitirul Central, negreșit de zilele morților, de Crăciun și de Paști, trec de jos în sus pe la morminte, toate aflate, ce coincidență, în aceeași arie și apropiate unele de altele: întâi Petru Muntean, apoi Victorița Timaru, căsătorită Vartic și Petru Vartic, ceva mai sus Radu Stanca, și chiar vizavi de el, I. Negoitescu, prietenul lui de-aceeași talie intelectuală. Tuturor le pun flori pereche și lumânări. Lui Petru Muntean, Pierre, și o țigară. Intrat în viața mea prin *Hora domnițelor*, Radu mi-a adus-o până la urmă pe Doti (...). Ei nu s-au cunoscut între ei chiar toți cu toți, nici eu nu i-am știut pe toți în carne și oase, dar sunt ai mei și mă rog pentru ei să le fie țărâna ușoară” (p. 173).

Trebuie menționat și că relația dintre autoare și Doti Stanca (actrița Dorina Ghibu), cea „atât de frumoasă, încât, precum la muzica lui Mozart, îți trebuie un timp de reculegere pentru a-ți da seama că, sub uluitoare frumusețe, se află o inextricabilă complexitate” (p. 120), are o dimensiune personală, cu legături chiar de rubedenie, nu doar de frumoasă prietenie. Însă aceasta nu înseamnă că textul nu este fundamentat pe aceeași rigoare a cercetării, în special a corespondenței lui Radu Stanca, scrisorile acestuia de dragoste fiind comparate de Marta Petreu cu Cântarea Cântărilor, „cele mai frumoase scrisori de iubire din literatura română” (p. 126). Este prezentată amănunțit nu doar povestea de prietenie și de dragoste dintre Radu Stanca și Doti Stanca, ci și evoluția și atmosfera Cercului Literar de la Sibiu, alături de relevanța manifestului „euphorionist”, în contextul în care Doti apare prezentată de cel care era regizor la Teatrul din Sibiu atunci când s-au cunoscut nu doar ca „iubită și parteneră de creație”, ci chiar ca „ideală întruchipare a plâsmuirilor mele teatrale” (p. 121). Nu ne miră faptul că actrița, și în același timp soția lui Radu Stanca, a fost considerată „cerchistă și euphorionistă” (p. 128).

Pe lângă discuția despre studiul *Radu Stanca. Profil Spiritual* (Marin Diaconu, Anca Sîrghie), mai avem și dialogul polemic pe care-l poartă autoarea cu Horia Stanca, mai precis cu volumul de memorialistică al acestuia *Așa a fost să fie...*, fratele lui Radu Stanca, „martorul absent”, cum este el numit, legat în principal de moartea și testamentul lui Radu Stanca, mai ales indicațiile acestuia referitoare la soarta fiului pe care acesta l-a avut cu Doti. Marta

Petreu apelează nu doar la studierea „documentelor”, ci și la istoria personală, respectiv la conversațiile private cu anumiți membri ai familiei Stanca / Vartic. Convingătoare, fără doar și poate, perspectiva asupra acestei chestiuni delicate, de familie, este una – prin natura evenimentelor și a subiectului în sine – nelipsită de o dimensiune speculativă și subiectivă, pe care însă autoarea nu încearcă să o escamoteze, ba chiar dimpotrivă. De altfel, confesiunile autoarei legate de relațiile personale și experiențele subiective pe care le-a avut într-un punct al vieții cu doamnele și domnii despre care scrie sunt prezente la finele fiecărei portretizări.

Pentru a surprinde rolul pe care l-a avut Cornelia Blaga (Brediceanu) în creația lui Blaga, Marta Petreu reconstruiește timpul iubirii dintre cei doi, „fenomen original” care ar sta la baza întregii opere blagiene. Minuțios, apelând și la amintirile fiicei Dorli Blaga, este inventariată întreaga gamă de *servicii* pe care, direct și indirect, devotata soție le-a adus operei *lor*, pentru că, atât în discursul lui L. Blaga, cât și în cel al Corneliei, se pare că a fost vorba întotdeauna despre o opera comună. Înțelegem că pentru Radu Stanca și Lucian Blaga *experiența revelatoare* (v. Virgil Podoabă în *Fenomenologia punctului de plecare*, 2008), respectiv fenomenul original pe care se edifică întreaga operă, este întâlnirea exemplară cu doamnele care vor deveni soțiile lor (deși, în cazul lui Blaga, se pare că și „muzele” au avut rolul lor în această chestiune, Marta Petreu argumentând însă că „centrul gravitațional unic” a fost întotdeauna Cornelia). Și în cazul Hertei Müller, în subcapitolul intitulat sugestiv *Scriind din rană ca dintr-o călimară*, se pornește de la premisa că opera își trage seva dintr-un eveniment biografic care îi (re)definește existența – moartea tatălui și, ulterior, agresiunile Securității: „Creația tăsnită din izvorul răni este o reacție de apărare cunoscută; se știe, de pildă, că opera lui Kierkegaard s-a născut din leziunea despărțirii de logodnica sa, că tehnica psihanalitică de interpretare a viselor este strâns legată de doliul lui Freud după tatăl său, că prima carte a lui Cioran a izbucnit din revelațiile pe care i le-a adus boala ori că *Portretul lui M* de Matei Călinescu a ieșit din doliu după fiul lui; și exemplele ar putea continua. În cazul Hertei Müller, scrisul se naște mereu, ca la început, dintr-o suferință” (p. 221).

O incursiune foarte interesantă propune Marta Petreu și prin textul despre *Trilogia Transilvană* (1934/ 1937 / 1940) a lui Miklós Bánffy. Pentru a surprinde meritele romanului, atât estetice (nu puține), cât și relevanța lui în termenii reprezentării unei societăți în derivă (nobilimea din Transilvania, acțiunea fiind plasată între 1904 și 1914), în stilul

caracteristic, este prezentă o corespondență dintre *alter ego*-ul autorului, personajul Bálint Abády, și cariera politică a lui Bánffy. De altfel, ca o paranteză, este redată – apelând la jurnalul lui Sextil Pușcariu – întâlnirea din 1922 de la Geneva, din cadrul Ligii Națiunilor, dintre Miklós Bánffy, în calitate ministru de externe al Ungariei, și membrii delegația României. Apoi, tot pe note confesive, Marta Petreu explică de ce acest roman este important pentru un ardelean: dincolo de modul realist și adecvat, cu valoare chiar documentară, în care este înfățișată situația politică delicată și conflictul din interiorul imperiului austro-ungar (de pildă problema „sufragiului universal”, „problema națională” și maghiarizarea forțată a populației nemaghiare din provinciile Ungariei, situația românilor din Transilvania și mai ales a aristocrației maghiare), romanul „întregește imaginea provinciei”, oferind o imagine totalizatoare, în condițiile în care, în literatura română, societatea este predominant prezentată din perspectiva țăranilor și a micilor burghezi. Mai mult decât atât, autoarea plasează demersul scriitorului maghiar în aceeași categorie cu scrierile lui Caragiale sau a romanelor literaturii universale care „surprind, voluntar sau involuntar, trecerea unei clase sau a unui stat de vârsta eticului la vârsta de amurg a esteticului” (p.73), alte opere de acest fel enumerate fiind *Omul fără însușiri* (Musil), *Ghepardul* (Lampedusa), *Casa Buddenbrock* (Th. Mann), *Război și pace* (Tolstoi), *În preajma revoluției* (C. Stere) și *Cronică de familie* (P. Dumitriu).

Secvența pe care Marta Petreu o dedică operei și scriitorului Petru Dumitriu este un proces recuperator. Autoarea consideră că, din cauza pactizării inițiale a lui Dumitriu cu regimul comunist, judecata lui a fost una definitivă, respins și exilat de regim, apoi și de către intelectualii români din Occident, atât cota lui literară, cât și cea morală fiind iremediabil (și nedrept) diminuate. Introducerea în opera lui Petru Dumitriu este una care urmează îndeaproape metoda deja discutată, un recurs la biografia scriitorului, respectiv o reconstruire a „genezei autobiografice a unor situații din romane” (p. 87), precum și a punctelor de plecare revelatoare, a evenimentelor și întâlnirilor livești care i-au format acestuia sistemul de gândire. Receptarea este una cu sens invers, pornind de la ultimul volum nonfințional, *Non credo, oro* – nu lipsesc nici de aici confesiunile autoarei legate de conexiunile cu Petru Dumitriu și, mai ales, povestea cu suspans a publicării manuscrisului care i-a fost înmănat personal Martei Petreu –, considerat „punctul terminus al unei teme obsesiv prezente în tot ce a scris, atât în proza lui, cât și în eseuri: tema religioasă” (pp. 85-86). Cum tema religioasă este o constantă atât a poeziei, cât și

a prozei Martei Petreu, sesizăm în analiza pe care o dedică *testamentului religios* lăsat de Petru Dumitriu, mai ales în *Non credo, oro* – prin care este propusă „reumanizarea omului” (găsirea sensului) prin fundamentarea valorilor într-un Dumnezeu, urmând îndeaproape calea chistică ce se concretizează în iubire față de semenii – nu doar o simplă curiozitate, ci și o *căutare* care încă își așteaptă răspunsurile și „soluțiile”. Deloc întâmplător, și analiza pe care Marta Petreu i-o dedică operei lui Ștefan Agopian se încheie cu o observație care vizează tot sensul existenței umane și existența divinității în aceasta, însă în contrapunct cu testamentul lui Dumitriu: „Cultura e mediul lui cotidian și splendoarea lumii. Atât doar că splendoarea lumii nu mântuiește și nu dă vieții un sens, iar dincolo de cultură, dincolo de cărți, Ștefan Agopian constată că nu există nimic. Suntem numai noi, Dumnezeu a murit sau nici n-a existat niciodată, și, vorba lui, pe lume a rămas «numai omenescul»” (p. 208).

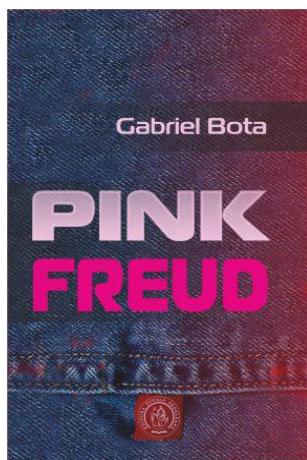
Ultima secvență a volumului este despre „narațiunea masivă”, respectiv *Solenoidul* lui Mircea Cărtărescu. Ca și în cazul lecturilor operelor lui Agopian și a lui Dumitriu, regăsim aceeași preocupare a Martei Petreu pentru dimensiunea metafizică, manifestată divers și diferit la fiecare autor în parte. Problema răului în lume, „scandalul condiției umane” aruncat într-o lume a cărei creație a fost ratată este, afirmă Marta Petreu, o temă veche de când lumea, însă nu este lipsită de noutate în romanul lui Cărtărescu care reușește să obțină un nou nivel al „intensității strigătului” (v. paginile pe care apare un singur cuvânt: „Ajutor!”).

Caracterul eteroclit al selecțiilor este unul evident, chiar dacă Marta Petreu conectează Domnii și Doamnele prin „firul rău, rana mare a secolului XX”. Însă, așa cum am menționat deja, lectura propusă este una care s-a scris „fie din dorința de-a prelungi starea bună de-a fi împreună cu autori care mi-au devenit dragi, fie ca să înțeleg mai bine ce am citit, fie pentru a face dreptate unor Doamne” (p. 5). Colecția surprinzătoare de portrete este însă una care obține coerența prin consecvența scriituri implicate și percutante cu care ne-a obișnuit deja Marta Petreu.

* Marta Petreu, *Domni și Doamne*, Editura Polirom, Iași, 2020, 275pp.

Mihaela VANCEA

Leac pentru apatie



Promotor al literaturii și lecturii prin varietatea activităților pe care le organizează, în special Festivalul Internațional de Carte Transilvania, Gabriel Bota este și un scriitor polivalent având la activ volume de poezie, proză și proză scrută. În general, scrierile sale stau sub umbrela filosofiei, meditațiilor asupra vieții și identității omului în raport cu el însuși și cu ceilalți. De la această direcție nu face rabat nici volumul de poezie *Pink Freud**, publicat anul trecut la Editura Școala Ardeleană. Poemele puternic biografice reconstruiesc amintiri și emoții din toate etapele vieții, în aceeași măsură în care autorul reface în timpul liber cărți vechi și le transformă în jurnale. Există la el o puternică nevoie de a privi în urmă pentru a explica prezentul sau a se înțelege pe sine într-un anumit punct.

Pink Freud se citește dintr-o suflare, poate doar cu pauze pentru oftat, căci poeziile livrează doze de serioase de emoții care mai de care mai variate. Încă din deschidere, poezia „promisiuni” aruncă cititorul într-o zonă extrem vulnerabilă, dar cuceritoare prin poemul narativ al dinamicii nepot-bunică, o poezie despre cum bunicii sunt primii care vin în împlinirea dorințelor celor mici: „o pereche de papuci Puma” pentru un pahar cu apă. Acesta e schimbul înduioșător dintre cei doi, după ce luni de zile bunica reușește să pună bani din pensie pentru a-i cumpăra nepotului încălțăminte dorită. Însă universul pare că i se împotrivesc, nu reușește să-i poarte căci vine iarna și îi rămân mici, dar „peste 26 de ani. Am stat nemișcat de lângă ea/ o săptămână întreagă/ și nici măcar o clipă/ n-am lăsat paharul/ de apă/ din mână”. Acest prim poem e doar începutul unor lungi stoarceri ale sufletului de emoții și expunerii la o sensibilitate delicată.

Volumul cuprinde poezii simple ca limbaj, dar

puternice în narațiune întrucât au forța de a reactiva în memoria inconștientă a cititorului asocieri ale unor întâmplări de aceeași natură. Bunicii, familia, câinii străzii, prietenul Rocky, Nenea Varză sunt doar câțiva din cei prezenți la pășaniile confesorului care trăiește intens și cu recunoștință orice moment. Cele mai multe au un final nefast, sunt triste dacă nu chiar tragice, iar cea mai dureroasă este realitatea dură a unui fapt simplu: timpul e trecător. Creșterea oricui înseamnă și creșterea celorlalți, în timp ce copilul se transformă în adult, bunica îmbătrânește. Aceste manifestări ale vieții în ordinea ei cea mai firească și în fața căroră ființa umană e nevoită să se conformeze, sunt ilustrate cu tact prin ochiul inocent al copilului. Astfel că orice memorie a copilăriei își va fi reprimat cititorul, una din ele cu siguranță va ieși la suprafață venind în întâmpinarea vulnerabilității celui ce se confesează, acceptând să fie părtaș la aceste experiențe intense, intime pentru a împărtăși amândoi o trăire comună. E un volum cathartic, eliberator, de parcă toate acumulările inconștiente ale copilăriei au tăbărit în paginile acestei cărți, lăsându-l apoi pe cel care le-a trăit să respire în tihnă.

Cu toate acestea, un minus al volumului de față e tendința autorului de a nu simți întotdeauna finalul poemelor și de a le prelungi cu versuri explicative care iau din atmosfera narațiunii construite până la un punct. E foarte clar că poezia lui este despre suflet și o arată explicit chiar prin utilizarea termenului în denumirea unor texte („suflet bun”, „sufletul locuiește în buricul degetului de la mâna stângă”), însă sunt câteva momente (puține) în care versul devine prea siropos. De pildă, ultimul poem e dintre cele mai captivante, atât datorită narațiunii, cât și perspectivei inocente a copilului: „Am căzut cu capul direct/ într-un bolovan iar tâmpla mea/ stângă a rămas lipită de



el/ și dintr-un ochi deschis surprinzător/ priveam o baltă roșie în care se/ înecau furnici și fircicele de praf/ și-n care riscam să mă înec/ fiindcă la un moment dat am adormit/ așa cum obișnuiau/ să adoarmă peștii/ pe masa din bucătăria/ bunicului”. Impresia momentului păstrează fidel inocența vârstei și convingerilor puerile de atunci, deși adultul e cel care le amintește. Pe cât de bună construcția, pe atât de prisos ultimele versuri care denotă un exces de zel, tradus prin dulcegării contrastante cu firul narativ: „Nici acum nu știu/ dar sigur ceva s-a/ scurs atunci din/ mine poate/ de aceea/ te iubesc”. Cu toate că nu e vorba de umor aici, sentimentul e identic cu cel în care ascuți un moment de stand up comedy, iar la final gluma este explicată. Nu-i ia cu totul farmecul, dar fură din emoția creată până în acel punct. La fel se întâmplă și la finalul poeziei „cărarea care duce la cer”: ”uite așa moare un cal/ uite așa moare/ copilăria ta”. Se construiește o tensiune narativă din care cititorul e scos brusc, așa cum te scoate un psihoterapeut din transă printr-o pocnire de deget.

De cealaltă parte, formula micronarațiunilor precum „...Îngerii albaștri” și ...”Cum l-am înțeles pe Kant cosind o grădină întreagă” aduc un plus de efect stilistic în completarea amintirilor din viața rurală, prin lupa restrânsă a celui care a copilărit la țară. Toate aromele sunt înregistrate cu acuratețe. Firescul zilelor de atunci rămâne adânc impregnat în memorie și spirit și e tradus în înșirui de imagini olfactive și vizuale: vacile sosite de la păscut, laptele spumos și cald pe care-l bea în timp ce pisicile i se urcă în brațe, culegerea florilor de sânziene, momentul în care bunica îl ia în brațe ca pe un ied la cinci ani, pernele umplute cu puf de gâscă, găleata cu var pregătită pentru stropitul roșiilor și felia de pâine cu dulceață, simbolul copilăriei românești petrecute la țară. E o nostalgie a unui timp care a trecut și din care adultul extrage momente aplicabile timpului prezent și pe care redă mai departe către propriul copil.

Un volum profund atașat de experiențele copilăriei tinere și foarte tinere, dar și de cele ale adolescenței. Poemele despre adolescență vin cu lecțiile lor: de la dezamăgiri în dragoste, la certuri amicale și resemnări. Universul social se extinde, însă, de departe, cele mai puternice versuri sunt cele cu bunici, câini și părinți. Acolo unde poezia pornește din nucleul familial, mesajul poemului e dublat ca efect artistic de ochiul inocent al copilului. Confesorul poartă cu sine energia acelor timpuri ca un fel de zestre autohtonă, dar și ca înțelegere a propriului sine. În fond, nu întâmplătoare e împărțirea volumului în patru capitole: sine, eu, supraeu, inconștient/ subconștient/ supraconștient. Mocnită, printre filele cărții, e nevoia de înțelegere a propriei identități care poate fi definită la Gabriel Bota doar în raport cu ceilalți: „acea noapte

a fost/ noaptea în care am/ descoperit că în mine/ nu trăiesc/ doar eu” („într-o noapte”). *Pink Freud* are pagini pline de revelații filosofice, iar cea mai importantă pare să fie cea enunțată în poezia „într-o noapte”. Astfel, omul e suma tuturor interacțiunilor lui, dovada că oamenii învață prin imitare și imită pe tot parcursul vieții încă de la primii ani ai copilăriei, în care înregistrează totul pentru ca ulterior, în calitate de adulți, să dea mai departe ceea ce i-a ajutat, chiar și în cele mai banale gesturi: să ungă o felie de pâine cu dulceață de mure pentru copila lui speriată de furtună. Obsesia trecerii timpului și a propriei identități își găsește urme și în aluziile titlului care trimite deopotrivă la psihianalistul Sigmund Freud, dar și la muzica celor de la Pink Floyd. Printre altele, majoritatea poeziilor conțin astfel de fragmente de înțelepciune și maxime: „poți pierde doar ceea ce ai/ ceea ce n-ai/ niciodată”, „o înfrângere/ e o luptă viitoare/ câștigată/ deja”, „viața-i bună de purtat la gât/ precum un ștreang/ ori de purtat la piept/ precum o floare de cireș”.

Într-unul din podcasturile ei din programul Say your word, Elif Shafak povestea că cel mai tare o sperie starea de a fi insensibil, apatic. Mai precis, că se teme ca omenirea să nu treacă de la acest timp al angoasei în care se află, înspre unul al apatiei, o stare în care ființa umană nu simte nicio emoție, în care simțirea e blocată în favoarea altor lucruri. Probabil că soluția va fi atunci multă, multă lectură, un leac bun pentru apatie. Tocmai de aceea, *Pink Freud* este o lectură de neratat. Grefat pe un suport biografist, în ciuda acelor scăpări cu exces de sentimentalism, poeziile lui Gabriel Bota plimbă cititorul prin nenumărate stări, îi zguduie interiorul și-l așează la loc.

* Gabriel Bota, *Pink Freud*, Editura Școala Ardeleană, 2021.



Nina CORCINSCHI

Cu degetul pe trăgaci

Iulian Frunțașu a șocat prin poezia sa de debut*. Cinismul din *Beata în marsupiu* (1996), carte în care R. Moldova independentă-suverană-ospitalieră etc. era conotată prin imaginea unei fete de bulevard, „folosite” de toți trecătorii, atinge note paroxistice. Ironia și sarcasmul poetului dinamitau patetismul dulceag și văietăreț al patriotismelor de esență lăutărească, de care e plină poezia basarabeană de după '90. *Uneori trebuie să fii deștept pentru a fi prost* (Arc, 2022) – debutul scriitorului în proză scurtă – se situează pe același registru frapant al înfruntării de inerții literare și existențiale, al spunerii pe șleau, al vocii revendicative, sfichiuitoare. Aceeași poetică a tranșelor și aici.

Sunt două filoane în această proză: unul ține de raporturile omului cu istoria și politica (inter)națională și altul ține de raportul omul cu sine și cu cei din imediata lui apropiere. Istoria recentă a sârbilor (relatăată din perspectiva unui locotenent sârb), povești din zona croată, de pe frontul bosniac, interesele Rusiei în plan internațional, zona sulfuroasă a politicii moldovenești etc. sunt subiectele predilecte din narațiunile lui Iulian Frunțașu. Dincolo de acestea, se întrezăresc drame personale, căutări identitare și acute frământări existențiale ale personajelor.

Miza narațiunilor este căutarea și stimularea autenticității, ca singur rezervor al vieții. Și-n poezie, și-n proză, personajului său îi repugnă falsul și ipocrizia lumii. Riscul de-a aspri și îngroșa vocea până la a fi ireverențios și scandalos este asumat pentru a păstra confesiunea în limitele documentului psihic, al adevărului existențial.

Personajul lui Iulian Frunțașu, multiplu ipostaziat, fie în detectiv particular, pază de corp pentru diplomați moldoveni, asasin plătit sau jurnalist în zone de conflict, aflat într-o misiune diplomatică internațională etc., străbate locuri nu atât pentru a îndeplini o misiune, cât pentru a căuta – dincolo de convenții – autenticitatea. Această mărturisire îi caracterizează exact profilul: „Așadar, am fugit din Viena, mi-am luat doar o geantă în care aruncasem câteva haine, o duzină de cărți și am ajuns în Bosnia – acolo unde simțeam că-mi era locul – printre criminali de război și refugiați, terenuri minate și țuică bună, precum și foarte multă autenticitate chiar și în mijlocul unui dezastru uman(itar)”.

Iulian Frunțașu, scriitor cu o lungă o carieră de diplomat și funcționar internațional, cunoaște bine mecanismele de manipulare și presiune ale demnitarilor de stat, dinamica crizelor internaționale, tensiunile interetnice etc. Prozele lui prezintă situațiile din interior, exprimând viziunea unui *connaisseur*, a unui personaj care are acces la informația de dincolo de culisele puterii. Caucaz, Praga, Londra, Serbia, Georgia etc. sunt destinațiile prin care acesta își poartă pașii, observând, făcând asocieri, articulând verdicte de psihologie colectivă.

Din dialogurile cu oamenii, din reflecțiile personajului-narator se desprind judecăți de subtil

cunoscător al diplomației occidentale, al conjurațiilor internaționale, al efectelor politicii în conștiința socială. Dincolo de ficțiune, pâlpâie de cele mai multe ori realitatea cea mai frustră. *Georgia on my mind* e o viziune lucidă asupra raporturilor pe care le instaurează Rusia cu țările învecinate și o previziune a conflictelor care vor urma. Personajul principal e un jurnalist care vine în Georgia pentru a face un reportaj despre Abhazia și Osetia de Sud. În discuția cu taximetristul – un vechi prieten regăsit din întâmplare în Georgia – pune accentul tocmai pe teme sensibile ale zilei de azi – rolul nefast al Rusiei în politica externă: „Pe de altă parte, presiunea autorităților, inclusiv violența instituționalizată, corupția, debandada și incompetența vor conduce, mai devreme, mai târziu, la o explozie socială de proporții, anarhie, revoluție, război civil sau nuclear, știu eu... nu va fi glumă, îi va afecta pe cei din vecinătate, dar și pe occidentali, sperând ca geografia să-i mai ajute o dată.

— Daaa, de acord. Cunoaștem și noi aici, în Georgia, cât de imprevizibil în violența sa este vecinul de la nord”. Din scenele mari ale politicii externe, personajul, în calitate de gardă de corp, pătrunde în biroul premierului moldovean Ghiță Pilat, care-l roagă pe Berlusconi să-i medieze o relație cu „idolul său” Putin, pentru a se întâlni cu el la Sankt Petersburg. Un telefon amical al lui Berlusconi rezolvă imediat problema („— Poți pleca. Vladimir te așteaptă!”). Se pare că în politică, ca și în gașcă, lucrurile se rezolvă prin pile și aranjamente de băieți șmecheri.

Proza *Maria (nu) există* este o privire de ansamblu asupra politicii moldovenești, cu personaje ușor recognoscibile. Povestitorul e un personaj ajuns gardă de corp la oligarhi și sus-puși ai puterii. Perspectiva lui exactă, lipsită de menajamente, oferă un vernisaj dezolant de figuri politice care au dus în derivă R. Moldova: Ghiță Pilat, un fost traficant de țigări și hoț de proprietăți publice, ajuns prim-ministru, oligarhul Vlad Răuțescu, un fost proxenet, avansat și el în epicentrul politic, stăpân absolut al instituțiilor statului, oligarhul Abram Șorac, implicat în furtul miliardului, afaceristul Socrate Platonescu, „un Oștap Bender al tranziției noastre mizerabile!”, premierul Bebi Fețescu, care în „în prostia lui monumentală și criminală” a asistat și el la furtul miliardului, la toate punând capac Președintele Vanea Dodolet, un „gânsac” îngâmfat și cretin. De groaza lor, spune naratorul, oamenii și-au luat lumea-n cap, „depopularea fiind asemănătoare consecințelor unui război”. Conștiința hiperlucidă a personajelor lui Iulian Frunțașu situează perspectiva de narare în miezul realului. Viziunea lor trează este însoțită și de un temperament vulcanic, de izbucnirile omului intens angajat existențial. Invecțiile nu ocolesc discursul, dimpotrivă! Pe Iulian Frunțașu nu discursul rafinat îl interesează, ci registrul opus construcției și elaborării elitiste – cel autenticist, al regresiei spre esențe, spre elementarul, în care se mai poate găsi adevărul. Proza *Diplomatul* e un pamflet al funcționarilor profitori, ipocriți și lingușitori. În toate prozele, superficialitatea, prostia și duplicitatea sunt amendabile, atât în cercurile diplomatice, cât și în cadrul intim.

Personajului-narator din prozele lui Iulian Frunțașu îi repugnă flecăreala fără rost, manipularea,

sentimentalismul siropos, exaltarea imundă. Teoria pe care o emite, a „omului-căpușă”, este exponențială, mă grăbesc să subscriu la ea: „Oamenii cu necesități emoționale intense și interminabile, cu o mie de întrebări pe zi dacă ești bine, privindu-te cu adulație, sunt, pur și simplu, niște ipocriți frustrați! Niște paraziți perversi! Este ușor să le cazi pradă – te corup cu vorbe frumoase, se insinuează sub pielea ta ca niște căpușe, obișnuindu-se cu donatorul, apoi încep a circula, încercând să se bage în colțul cel mai întunecat al minții, unde nici posesorul corpului nu vrea să ajungă. Mi-ar plăcea să încrustez câte un avertisment pe frunțile lor, după cum producătorii de țigări sunt obligați să tipărească pe cutii pericolele asociate cu fumatul. Asta aș scrie: *Omul-căpușă. Adulația posesivă trece în ură.*”

În prozele intimiste, dincolo de evenimente este căutarea înțelesurilor unei existențe compuse din erori, personajul este într-o căutare perpetuă a sensului eșecului, a lecției pe care o ascunde ratarea. *Târfulița poloneză* e un titlu-provocare, o inserție ironică despre agonia unei relații dintre o femeie și un bărbat. Plecarea lor la schiat cu un grup de masteranzi, în munții Tatra, în Nový Smokovec, e un prilej pentru a petrece 3 zile împreună și a-și verifica sentimentele. Acestea sunt confuze, oscilează între dragoste și ură. Autorul alege formula monologului alternant, perspectiva ei o nuanțează pe a lui și viceversa. Ambii mimează normalitatea, dar sentimentul de certitudine a unei rupturi plutește în aer. Tensiunea e în gesturile mici. În modul în care se privesc cei doi și își aruncă replici și gânduri nerostite.

El cugetă că slăbiciunea caracterului său, lipsa lui de fermitate în a lupta pentru ea, o dezamăgește pe femeia iubită. Pare să nu înțeleagă însă complexitatea clivajului. Spre deosebire de el, femeia este mai clară în atitudini, știe că ruptura vine din incapacitatea iubitului ei de-ași asuma faptul că a devenit pentru el „mai importantă decât și-ar fi dorit”. Frica în fața *prea-mulțului și prea-intensului* a generat pentru el un mecanism de apărare, care a prefăcut scena intimității în arenă de luptă. Bărbatul îndrăgostit, observă femeia, n-a știut cum să-și gestioneze vulnerabilitatea în fața propriilor sentimente și s-a „salvat” generând conflict, tratând relația lor drept o competiție în care el și ea luptă pentru întâietate și putere. E o reacție de om slab, chit că inteligența lui emoțională în momentele cele mai sensibile e la mare înălțime: „Și dacă tot mi-a ținut adineaori mâna, în modul cel mai patetic cu putință, mi-aduc aminte cum a făcut-o într-un mod diferit, emoționându-mă până la lacrimi. Priveam un film de Krzysztof Kieślowski la cinematograful și, la un moment dat, pe ecran a fost proiectată scena unui avort, o scenă de lungă durată, tulburătoare în ce mă privește, deoarece trecusem printr-o experiență similară. Și atunci m-a luat de mână. Voi simți mereu gratitudine pentru gestul lui involuntar în întunericul sălii, sincer, protector la nivel fundamental – bărbatul a fost mai sensibil decât alți iubii din trecut și, în consecință, nu mă simțeam inhibată să-mi fac cunoscute sentimentele adevărate”.

Ambii însă vor ocolească un sfârșit banal și decid să-și dinamiteze limitele. „Nu este posibil să se termine în modul trivial, ar fi o insultă pentru ambii”. Finalul e o aruncare în gol a bărbatului: „O iau în afara pârtiei, prin

pădure. În față îmi apare un pin. Trebuie să o iau la dreapta sau la stânga. Trebuie să decid. Și atunci am închis ochii”. Încheiată abrupt, narațiunea bărbatului se reia peste zeci de pagini într-o scrisoare adresată fostei sale iubite, în proza *În pofida erorilor, tu rămâi în camera frumoasă*. Reflecțiile lui creează conexiuni între un *acum* al reflecțiilor și un *atunci* al întâmplărilor. Scrierea scrisorii „a fost un capriciu, cred, generat de o uimire existențială și de un sentiment confuz că un lucru important mi-a scăpat din mâini”. „Acest lucru important” este anticipat de fosta iubită, care intuia faptul că eșecul lui sentimental înseamnă ceva mult mai grav. „Probabil, își dă seama că mă pierde nu doar pe mine, dar și ceva fundamental în viață, și asta îl sperie cel mai mult, exasperându-l”.

Orgoliul personajului e plin de ingenuitate și smerenie. Dacă în alte proze, femeia e de regulă „fosta soție” superficială și săcătitoare, în aceste confesiuni, imaginea feminină e conturată cu admirație. Ea revine în scrisul bărbatului drept o figură expresivă, posesoarea unui caracter ferm și puternic, și a unei inteligențe emoționale superioare. Lecuit de gelozie, fostul iubit îi listează prietenii și iubii, parcă pentru a o reinventa, a o reconstrui din trecut în integralitatea ei. Scriind-o, o readuce din timp, îi simte pentru câteva clipe prezența în „camera frumoasă”.

Deși îi repugnă (sau tocmai pentru că!) manifestările lacrimogene, discursul encomiastic, festivist, sau excesiv văietăreț, bărbatul din prozele lui Iulian Frunțașu nu este un insensibil. Face pe ultragiantul, pentru a-și masca o anumită candoare. În spatele unui spirit bătaios de vechi spadasin, freamătă o sensibilitate neliniștită de tip faustic, oscilând între nostalgia vitalului nealterat de falsitate și febrilitatea căutării de înțelesuri ale experienței existențiale. Impasul cognitiv e un impas ontologic: „Altfel, nu-i oare mai firesc să îmbrățișăm melancolia vieții limitate în timp și să ne împăcăm cu faptul că momentele frumoase nu vor reapărea niciodată? Și să acceptăm acea insuportabilă ușurătate a ființei, inclusiv inabilitatea de a înțelege pe deplin ce ni s-a întâmplat?”.

Scriitorului îi repugnă spiritul de turmă, prefabricatele sociale, falsele convenții. Construcția prozelor sale – cu tensiunea mereu plasată la final, un final suspendat în incertitudinea și ambiguitatea lui *sau-sau*, între două posibilități de a fi și a nu fi – e însemnul personalității însetate de paradox și dilematic a autorului. Spontaneitatea de jurnal a scriiturii este iarăși un recurs la esențe, o invocare directă, imediată a umanului, cu spasmele visceralității și crizele de natură spirituală.

Acest discurs trepidant, aluvionar, energic, care absoarbe deopotrivă răbufniri dezinhibate, cât și popasuri reflexiv-spiritualizante, glisând cu viteză de pe suprafețe spre profunzimi, este îndreptat spre căutarea și reabilitarea autenticității lumii. Iar neacceptarea ipocriziei și falsului echivalează cu o repudiare a oricăror dogme și convenții expirate. Și o urgentare a recuperării realului nealterat ideologic. O situație perpetuă în tensiune. Cu degetul pe trăgaci.

* În întâmpinarea volumului lui Iulian Frunțașu, *Uneori trebuie să fii prost pentru a fi deștept*

Andreea POP

Două ritualuri introspective



Ceea ce începe ca o aventură erotică în debutul Victoriei Tatarin se transformă, treptat, într-un soi de cronică biografică puternic animată de o criză a confesivului. ??? demarează ca un proiect liric care mizează, în primă fază, pe o aparentă anonimizare/uniformizare (de unde toate titlurile poemelor sunt identice cu cel al volumului) ca formă de artisticitate, o convenție cel puțin neobișnuită pentru un debut, dar care atrage atenția.

Pentru început, așa cum ziceam mai sus, textele „dilematice” ale Victoriei Tatarin operează cu un material poetic destul de consistent și, poate, previzibil pentru un debut tânăr: relații amoroase eșuate, analizate cu migală, sau declarații *post-breakup*, în care încap și-un pic de reflecție lucidă pe marginea propriului act artistic: „Eu sunt fata pe care o invtai la tine în februarie/ Eu sunt cea pentru care găteai lasagna la orice aniversare și la 8 martie/ 22/ Nu am 22 de ani și vreau să plec/ Nu scriu atât de bine ca tine/ Fumez des nu pentru că vreau dar pentru că statistica spune că femeile/ sunt predispuse la a fi dependente/ ăsta e motivul pentru care în octombrie se organizează un festival al/ berii/ Poemul acesta trebuia să fie despre dragoste și despre cine sunt eu dar/ sunt femeie și nu scriu poezii de dragoste”. Se vede încă de-aici intuiția cu care Victoria Tatarin își gestionează repertoriul dramatic și cerebralitatea care stă la baza observațiilor cotidiene pe marginea exercițiului amoros aici, cu direcție ceva mai gravă mai încolo.

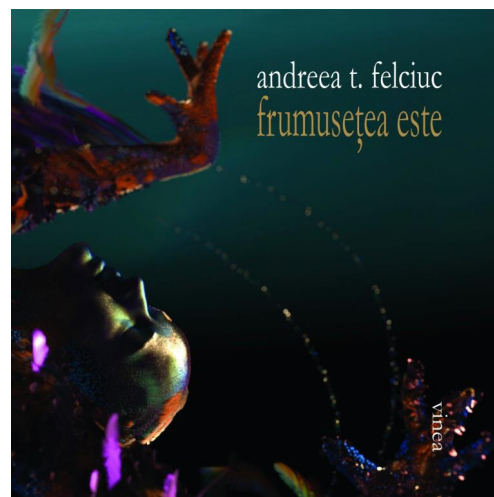
Pentru că treptat, notația directă, gesticulația scurtă, razantă, a textelor se exersează în favoarea consemnării unor secvențe ceva mai viscereale, un soi de genealogie turbulentă alimentată de un portret de

familie decadent; poemele lucrează aici cu tensiunea și convulsia date de un model biografic disfuncțional și construiesc, gradual, un spectacol angoasant, puternic, o stenogramă a dezolării familiale extrem de convingătoare. Regimul ăsta încordat funcționează la cote maxime până spre finalul volumului și îi oferă Victoriei Tatarin și pretextul pentru câteva introspecții pe alocuri virulente, de factură identitară: „Nu am nevoie de spațiu ca să iert un/ bărbat/ Încerc să mă prefac că oamenii nu se ceartă/ Ceva mai puternic decât tristețea care-mi/ roade mâinile și picioarele/ Poate fi numai putoarea/ dintr-un pahar în care îmi înec chiștoacele// Să suni pe cineva doar când ai chef nu/ pare a fi mare lucru/ Ies o oră pe zi și fumez cât mă/ țin plămânii/ Par să fiu un om fericit” vs. „În Victoria e/ un măcel/ Victoria se fute/ cu prezervative doar/ de ochii lumii/ Își rade picioarele doar de ochii lumii/ Nu se ține de/ mână doar de ochii lumii/ Victoria vrea să taie/ limbile celor/ care vorbesc/ drame ude/ Teama de moarte e ca/ teama de burți rotunde/ Boschetarii care caută/ mâncare în urne găsesc/ prezervativele noastre folosite/ și le reutilizează”. Se vede aici cum toată retorica tulburată a Victoriei Tatarin e, până la urmă, o încercare de „îmblânzire” a traumei și-o rafinare a neliniștii care susține fundația poemelor.

Asta e, de fapt, politica fundamentală a volumului, forma asta de chestionare personală (și nu numai) și cu ea se lămurește și opțiunea ambiguității identității poemelor – întrebarea (generică) permanentă care contextualizează și încorporează lucrurile. Un debut reușit, care plusează printr-o abundență a imaginilor în tot demersul lui de clarificare existențială, și din care tristețea răzbate la tot pasul.

* Victoria Tatarin, ???, Casa de Pariuri Literare, București, 2021

*



Poeemele Andreei T. Felciuc din *frumusețea este* sunt produsul unei frenezii a sintaxei, o voluptate lingvistică funcțională în debutul ăsta prin epuizare totală, prin rulajul unui registru animat de trăiri tari, transpuse într-un regim imagistic pe măsură. „Bântuite”, deci, de viziuni grandioase, elaborate (chiar baroce în multe locuri), textele ei trasează peste tot o coregrafie teatrală, pe care o ridică la rang de gest esențial.

Indiscutabil, ăsta e modul cel mai la îndemână prin care iau naștere poemele; nu contează aici carnația propriu-zisă a poemului, fondul lui emoțional, cât modalitatea lui de transpunere, felul în care e „livrat”. Placheta e împânzită la tot pasul, indiferent de temă, de un soi de fastuozitate a „împachetării”, de regulă, din perspectiva unui discurs al impulsurilor frenetice, cu puternice accente seducător-fataliste: „în definitiv are/ dreptate (sunt) o femeie de dragoste/ și convulsii o structură hipertext-hipermedia// mereu până la ultima consecință fac/ piruete stratosferice aproape de lustră/ fac lecturi senzația că scheletul/ lui are o viață secretă în spatele dermei/ nu e propriu-zis viață/ e o formă individuală albă/ fermecătoare ca spuma pe care/ calciul efervescent o lasă deasupra apei// între orele 8 și 9/ rămâne într-o somnolență intensă/ sangvinică// să te îmbraci cu secretul tău/ ca și cum ar fi o rochie verde// am hotărât/ să am o noapte senzuală întreagă/ de potriviri de regăsiri de recunoașteri/ trăiesc la mezaninul lucrurilor/ el amor es cosa de mujeres// mă împiedic de stridențe de plastic/ alunec pe sferile din plexiglass/ din baie neonul mă îmbracă transparent/ ca o lume harajuku// visez la pierderea ta prin toate/ geometriile mele de carne.”, *să iubești polifonic*. Se vede că Andreea T. Felciuc are ochi pentru arhitectură, nu e deloc neglijabilă capacitatea ei pentru construcție și polizare a unui discurs care să strălucească prin impact vizual, mai ales că poemele par de multe ori că se abandonează într-un soi de paradă a detaliilor; doar că uneori, tot acest proces funcționează în exces, dă niște formulări forțate, căutat expresive, așa cum se vede din finalul poemului tocmai citat.

E recuperabilă peste tot tentația asta a excesului în volum, nota de sofisticărie a textelor & delirul lor vizual (chiar cu accente vag suprarealiste uneori, în orice caz, cu tușe îngroșate mereu, care să producă efecte puternice asupra cititorului), dar așa zice că de la un punct încolo chiar nu deranjează. Nu e vorba, adică, de o stângăcie inerentă debutului, cât mai degrabă de o formă de individualizare & afirmare personală. Un soi de *statement* artistic, adică, prin care poemele din *frumusețea este* își rulează cadrele printr-un estetism lucrat. E o „politică” pe care Andreea T. Felciuc o descrie destul de bine la un moment dat și care echivalează exaltarea culturală cu o modalitate de existență: „scap din mâini rola de film vâd/ prin ferestrele metroului secvențe scurte/ fiecare fereastră are ceva indefinit/ ceva microscopic/ doar eu pot vedea/ e o cameră foto/

în mintea mea între iluzie și plăcere/ discretă finalitatea unui gest întrerupt/ lucruri care ne fac să fim departe/ chiar și când mâna mea își face loc/ pe nesimțite în mâna lui// înainte să adorm traversez/ o tristețe semionirică de a nu-l putea/ împărți cu o altă persoană/ atât de specială// în viață nu contează ce prizezi/ nu contează decât fenomenele rare/ care creează o mutație narcotică/ nu mă interesează decât gradul/ său ultim manifestarea de pulbere/ care poate fi prizată a priza oameni/ produce o lume adiacentă// intru în această lume nouă e/ un fel de întoarcere atunci/ devin eroul situațiilor exemplare/ creativitatea e maximă/ o lume schizoidă electrică// adesea prizez cărți cu fervoare/ cu nerăbdare vreau mereu o lume/ suprapusă derulată în ritmul meu// libertatea mea/ individuală se naște spontan/ din această dedublare.”, *într-un film vechi*. Vocația poetei pentru ecorșeul creativ al poemelor e evidentă în versurile de mai sus, la fel cum e și modul în care volumul ei funcționează prin filtre luminiscente, uneori explozive prin consistența imaginilor, iar confesiunea ei, indiferent că-i de natură erotică, reflexivă, biografică etc., pornește mereu de la construct și se desfășoară prin eclatanță verbală și atenție pentru selecția amănuntelor care să o susțină în plan stilistic.

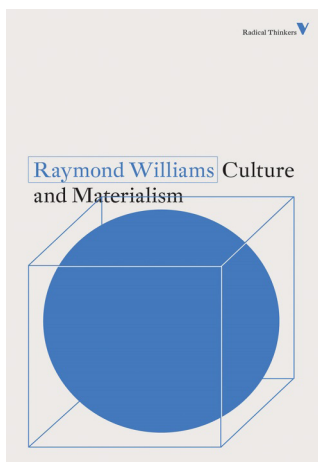
Tot volumul poate fi citit ca un fel de ritual cultural, spectacol lingvistic pe alocuri alchimic, uneori cu formulări neobișnuit de vetuste pentru un debut, dar care atrage atenția și reușește să dea o bizarerie poetică metodică, o voce pe cât de sentențioasă uneori, pe atât de asumată, în general.

* Andreea T. Felciuc, *frumusețea este*, Editura Vinea, București, 2021



Alex CISTELECAN

Suprastructura de bază



Recenta reeditare a clasicului din 1980 al lui Raymond Williams, *Culture and Materialism*¹, ne permite să evadăm elegant din brutalitatea imediată și să discutăm moștenirea deja semicentenarei turnuri culturale cu aerul că vorbim despre actualitate. Volumul reunește, de fapt, mai multe studii, eseuri, prelegeri risipite prin opera și biografia lui Williams, ale căror idei și intuiții sunt dezvoltate în marile sale lucrări „monografice” (*Culture and Society* (1958), *The Long Revolution* (1961), *The Country and the City* (1973), *Marxism and Literature* (1977) etc.). Dar chiar acest statut al textelor din volum – de a fi variantele concentrate, programatice sau schițate ale unor domenii de cercetare și arii de problematizare mai vaste și defrișate sau măcar antamate de către autor prin alte părți – ne permite o discuție mai fugitivă, pur schematică, a principalelor contribuții inovatoare și dezvoltări specifice ale lui Raymond Williams din perspectiva relevanței și utilității lor pentru perioada scursă de la prima lor formulare, și în special pentru contemporaneitatea noastră imediată – aceeași din care încercăm să fugim cu acest text.

Principala contribuție pentru care Raymond Williams a rămas în canonul teoriei critice vizează, desigur, revizionismul culturalist pe care l-a încercat în sfera marxismului: critica materialismului vulgar, economicist, cu ortodoxia sa a relației ierarhice și stricte dintre bază și suprastructură, a cărei aplicare, în studiile literare și culturale mai ales, a ajuns – sau ajungea, pe vremea lui Williams – la un reductivism sociologizant, în care clasa autorului explica practic întreaga transpunere artistică. Această opoziție spațială între o cauză activă, dar externă și oarbă, și o sferă suprastructurală a sensului și valorii, dar pur pasivă și reflexivă trebuie înlocuită, recomandă Williams, cu „ideea mai activă a unui câmp

de forțe inegale și care se determină reciproc”.

Opoziția dintre bază și suprastructură nu trebuie însă confundată cu teza – la fel de specifică marxismului – că existența socială determină conștiința, și care rămâne astfel perfect valabilă, cu condiția să înțelegem „existența socială” nu ca bază economică, ci drept totalitate socială hegemonizată: nu doar o simplă juxtapunere și însumare a diferitelor paliere ale existenței sociale, ci o totalitate traversată și definită de o anumită intenționalitate – de o ideologie dominantă, care e „un întreg set de practici și așteptări (...), un set de sensuri și valori care sunt trăite ca practici în aceeași măsură în care sunt confirmate în mod reciproc”. Așadar, o reconstrucție a marxismului pe baze de Lukács și Gramsci, sau, așa cum spune simplu și explicit Williams: „indeed I think we can properly use the notion of totality only when we combine it with that other crucial Marxist concept of hegemony” (41).

Această reconsiderare a relației bază-suprastructură, economie-cultură, conduce la un întreg set de observații originale privind un domeniu care, la vremea criticului galez, devenea deja marota studiilor sociale și culturale, pentru a deveni ulterior o subdisciplină în toată regula – fenomenul comunicării. În răspăr cu abordările contemporane lui, dar și cu majoritatea celor care au urmat, Williams propunea o reconsiderare a întregii probleme a comunicării și „societății transparente” din perspectiva producției și relațiilor sociale pe care se întemeiază fenomenele de comunicare, sau, altfel spus, pornind de la ipoteza că mijloacele de comunicare trebuie concepute ca mijloace de producție. Această perspectivă se articulează în opoziție cu alte trei abordări dominante ale sferei comunicării: conceperea mijloacelor de comunicare ca media, cu opoziția ei abstractă între emițătorii de mesaje, consumatorii pasivi și cenușii, plus mediile respective care-i leagă și despart în același timp; în al doilea rând, abordările, la fel de încetățenite, în epoca lui Williams dar și în prezentul nostru, în termenii culturii și comunicării de masă, care se bazează și ele pe o separație artificială între formele naturale de comunicare (limbajul și relațiile *one on one* pe care le presupune) și mijloacele artificiale de comunicare, cu rezonanța lor de masă; și în al treilea rând, perspectiva marxistă tradițională care alocă comunicarea în sfera suprastructurii și refuză astfel ideea că mijloacele de comunicare ar putea fi văzute și ele drept mijloace de producție, care aparțin de fapt structurii esențiale a „bazei”, în reconfigurarea pe care am văzut că i-o conferă Williams acestui concept.

Ca alternativă la toate aceste perspective încetățenite asupra fenomenului comunicării, Williams propune o clasificare a formelor de comunicare din perspectiva procesului lor de producție efectivă, împărțindu-le în trei categorii: „*amplificatory*” (care păstrează o legătură fizică directă cu sursa, căreia doar

ii amplifică mesajul, de la megafon la transmisiunile în direct); „*durative*” (pictura, sculptura, fotografia, filmul, care înregistrează și fac durabile forme de comunicare non-verbală; sau înregistrările audio, pentru comunicarea verbală); sau, în fine, „*alternative*” (în care obiecte fizice sunt folosite ca semne convenționale – sistemele de scriere și apoi întreaga dezvoltare a tiparului). O clasificare aparent extrem de simplă, poate chiar rudimentară, dar care are meritul de a dezvălui relațiile sociale pe care se bazează și pe care le fac posibile aceste forme de comunicare – cu aplicații și intuiții istorice diferite, cum ar fi opoziția dintre, pe de o parte, formele durative și amplificatoare, care, bazându-se pe forme „naturale” de comunicare, nu pot fi restricționate în totalitate claselor dominate, și, de cealaltă parte, formele alternative, unde controlul de clasă al accesului la ele e mult mai facil. Ar fi cel puțin interesant de revizitat această distincție conceptuală în lumina evoluției ulterioare a mijloacelor și tehnologiilor de comunicare: că mijloacele „alternative” de comunicare sunt cele mai ușor de controlat politic o dovedesc cu prisosință atâtea exemple din lumea noastră, de la simplii indivizi, comunități și minorități la președinți sau chiar state care s-au văzut excluse de la cele mai noi, democratice și „alternative” platforme de comunicare în masă.

Pe linia acestei reconsiderări a fenomenului comunicării din perspectiva producției și relațiilor sociale pe care le presupun se înscrie și o foarte interesantă și actuală problematizare a istoriei și funcției publicității ca „sistem magic”. Dacă în faza ei precapitalistă sau preclasică, publicitatea era restrânsă la produsele exotice și noutăți, adevăratul debut al publicității are loc, arată Williams, în faza capitalismului monopolist de la finele secolului al XIX-lea, și îndeplinește exact funcția de care avea nevoie acesta – și anume încercarea, după crizele de supraproducție prin care tocmai trecuse capitalismul mondial, de a găsi o formă de a organiza și controla piața liberă: „modern advertising belongs to the system of market-control which, at its full development, includes the growth of tariffs and privileged areas, cartel-quotas, trade campaigns, price-fixing by manufacturers, and that form of economic imperialism which assured certain markets overseas by political control of their territories” (199). A doua mare evoluție a publicității se înregistrează după Primul Război Mondial, când ea descoperă dimensiunea „psihologică” și arta manipulării subconștiente, prelungind mijloacele de propagandă forțate în conflația tocmai traversată. Criza din 1929 și prăbușirea viselor promovate de reclamele anilor '20 au făcut ca, din anii '30, publicitatea să înceapă să încorporeze și acea auto-distanțare ironică ce-i va deveni definitorie după turnura postmodernă a noii epoci postbelice. Această perioadă – anii '60 și ce a venit după – reprezintă dezvoltarea publicității într-un

întreg sistem de control aflat în inima vieții sociale. Rezultatul acestei consolidări a sistemului publicitar, așa cum îl fixează Williams, rămâne perfect valabil și în lumea noastră, chit că din punct de vedere tehnologic publicitatea a continuat să evolueze fulminant de atunci: „It is often said that our society is too materialist, and that advertising reflects this... But it seems to me that in this respect our society is quite evidently not materialist enough, and that this, paradoxically, is the result of a failure in social meanings, values and ideals... Advertising is the consequence of a social failure to find means of public information and decision over a wide range of everyday economic life. This failure, of course, is not abstract. It is the result of allowing control of the means of production and distribution to remain in minority hands” (207, 216).

După cum se poate lesne remarca, prima intuiție discutată mai sus, rearticularea opoziției marxiste între bază și suprastructură în termenii unei totalități sociale hegemonizate, are efectul de a culturaliza marxismul, în vreme ce al doilea set de idei – despre mijloacele de comunicare ca mijloace de producție și observațiile sale de istorie materialistă a publicității – imprimă mai curând efectul opus, de a re-materializa cultura. Cele două operații sunt, în fond, versanții „materialismului cultural” al lui Raymond Williams, tensiunea definitorie, dialectică a textelor și gândirii sale. Dar ele nu sunt doar două perspective complementare sau interdependente, pe care le întâlnim în aceeași măsură și combinație în opera sa. Ci, mai curând, ele trasează direcția de evoluție a gândirii sale. După cum nota Terry Eagleton într-un discurs comemorativ rostit la moartea lui Raymond Williams: „He fought all his life against various leftwing reductions or displacements of these things [the utter centrality of what he liked to call ‘meanings and values’], and believed that language and communication were where we lived, not just what we used to live. In this sense, he had held all along what some others on the left came gradually to discover sometime later, through Gramsci or discourse theory or psychoanalysis or the ‘politics of the subject’. And then, just when everyone else had caught up with him and was busy pressing this case to an idealist extreme, he turned on his heel and began to speak of material modes of cultural production, of the social institutions of writing, of – in a word – cultural materialism”². În cele din urmă așadar, suprastructura e rechemată la bază – chiar dacă baza nu mai e chiar la fel.

¹ Raymond Williams, *Culture and Materialism. Selected Essays*, Verso, London & New York, 2020 [1980], 310 p.

² Terry Eagleton, „Resources for a Journey of Hope: the Significance of Raymond Williams”, *New Left Review*, 1/168, March-April 1988.

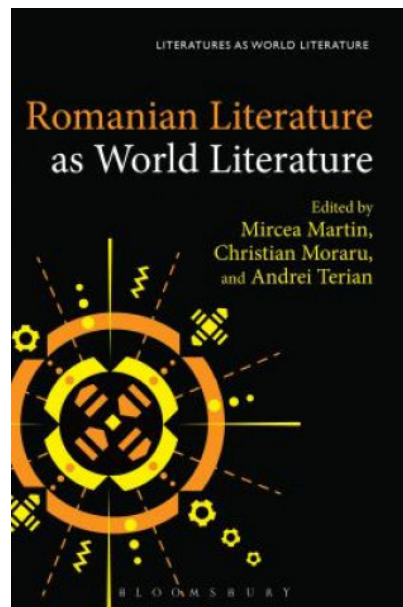
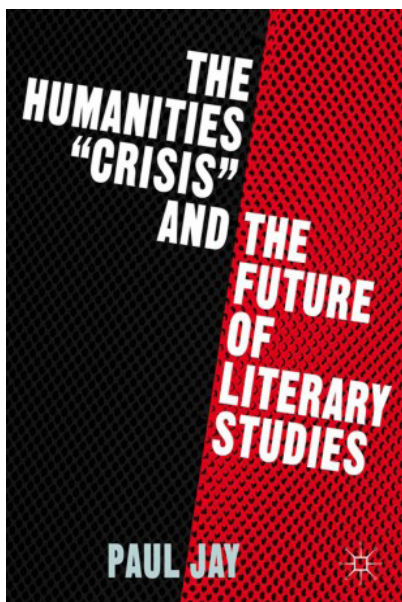
Argument

În cursul ultimelor decenii s-a pus în discuție la nivel global statutul studiilor literare din cel puțin două puncte de vedere: pe de o parte, acestea ar ilustra o criză de autonomie a disciplinei, din moment ce discursul lor suferă exponențial de forme de contaminare ideologică. Studiile de gen, postcolonialismul, New Historicism-ul („studiile culturale”, după o sintagmă consacrată în context autohton) n-au făcut decât să amplifice o tendință anunțată deja de Noua Critică franceză în anii '60. Această presupusă autonomie a disciplinei a devenit și mai greu de apărut odată cu emergența, în ultimul deceniu, a studiilor cantitative, a căror predilecție spre experimentul științific și spre practici computaționale face și mai greu de recunoscut limbajul tradițional al cercetării literare –, dar și de instrumentarea materialului literar în domenii precum cognitivismul, medicina sau dreptul. Pe de altă parte, o criză a studiilor literare a fost subsumată crizei instituționale a disciplinelor umaniste în ansamblul lor, care tind să fie evaluate tot mai mult din unghi antreprenorial, inclusiv în instituții care păreau să le asigure până recent integritatea: universități, centre de cercetare, muzee etc.

În acest context, revista „Vatra” propune o dezbatere cu privire la statutul general al studiilor literare, invitându-vă să reflectați la următoarele întrebări: se află ele actualmente într-un impas mai accentuat decât în alte momente istorice sau postularea însăși a „crizei” a devenit un discurs interesat al anumitor actori ai câmpului cultural? Sunt toate simptomele sau procesele expuse mai sus conotabile negativ sau ele reflectă, dimpotrivă, o etapă necesară de redefinire și de reconstrucție a unor limite considerate insurmontabile? Cum se poziționează câmpul cultural românesc în interiorul acestor debateri internaționale: sunt ele asimilate ca atare, printr-un simplu mecanism de ecou, sau mai degrabă sensul lor este deturnat de situația particulară a culturii critice autohtone? Se accentuează aceste probleme mai generale în culturile (semi)periferice, care nu beneficiază de limbi și literaturi de largă circulație sau, dimpotrivă, lingua franca a ideologiilor și a științelor tari asigură mai degrabă un teritoriu comun de investigație și de dezbatere, menit să depășească raporturile hegemonice dintre culturi? În fine, e pregătită cultura critică românească pentru mutațiile sistemice ale cercetării umaniste la nivel internațional?

Dosarul tematic de mai jos cuprinde trei secțiuni: prima reunește reflecții legate de discursul crizei și de posibilitățile de regenerare a câmpului studiilor literare, a doua este dedicată unor studii cu mize mai ample privitoare la temă, în timp ce a treia cartografiază câteva dintre cele mai noi apariții din circuitul internațional cu privire la subiect. Acestea din urmă nu doar că inventariază diferitele crize ale umanităților în societatea recentă, dar încearcă să familiarizeze cititorul și cu direcții emergente de relegitimare a studiilor umaniste (digital humanities, medical humanities, cognitivism, teoria afectelor etc.).

Andreea COROIAN GOLDIȘ și Alex GOLDIȘ



I. Anchetă

Christian MORARU

Pentru refundamentarea culturii critice românești

Unde ne aflăm în studiile literare sau, mai bine zis, literar-culturale? Dacă ne referim la situația internațională, asistăm, se poate spune, la o criză de creștere. Există, e adevărat, o criză a umanioarelor în sens infrastructural, în materie de resurse, în principal de *funding*, deși nici aici nu trebuie generalizat. De exemplu, în sfârșit China – evident, mă refer la regimul politic – a descoperit că studiile umanului sunt poate chiar mai importante decât *hard sciences*, că producția manufacturieră excesivă și submediocră nu poate suplini la infinit lipsa de creativitate în materie de design, de invenție, și că, în fine, o sursă majoră a creativității, dacă nu sursa principală, e reprezentată de *human sciences*. Și mai notabil e că înăuntrul disciplinelor umaniste asistăm la o excepțională efervescență epistemologică și metodologică. Aceasta este numai parțial generată de revoluția digitală. O cauză fundamentală, poate principală, este planeta însăși – criza sau crizele complexe prin care ea trece una după alta sau în același timp și felul în care ea își afirmă *prezența*, realitatea, în reacție la era crizei în care în mod manifest capitalocenul se află și cu el, lumea întreagă în toate ramificațiile ei eco-civilizaționale. Mi-am dat seama de proporțiile acestei transformări editând *The Bloomsbury Handbook of World Theory*. Întregi domenii ale cunoașterii sunt în mișcare, pe cale de reorganizare structurală, una care e de dorit dacă într-adevăr vrem să ținem pasul cu mutațiile dintr-o serie întreagă de sisteme dincolo de literatură, arte, cultură, uman și chiar sfera „viului”.

„Dacă” din propoziția precedentă nu e retoric. Pun această întrebare cu toată seriozitatea. Răspunsul în lumea în care mă mișc e un sonor „da”. Presiunea pe care toți o simțim aici nu e de a fi „la zi,” „branșat” la moda zilei în ce privește citirea literaturii sau la cultura PC, cum spun necunoscătorii în materie în hebdomadarele din România. Pentru că literatura face parte din și se suprapune cu o serie întreagă de *operating systems*, tehnologice sau nu, și care funcționează în istorie, nu mai poți citi un poem la modul a-istoric, revoltut-„estetist.” Metoda e o chestiune de adecvare la obiect și la lumea din care acesta face parte. Aici toată lumea înțelege asta. De unde și interesul larg, de pildă, pentru un mod de analiză care să opereze și să tragă concluzii dincolo

de sfera de interes și beneficiu asociate tradițional cu paradigma clasică a umanului (bărbat, alb, din clasele de mijloc, european, heterosexual, poate membru al Academiei sau – încă – „la încălzire,” „hopeful” etc.) și chiar dincolo de sfera antropocenului.

Primul „dincolo” a fost de mult cartografiat de „cultural studies,” „identity studies” și diferitele lor subdomenii. Al doilea e în curs de explorare, iar rezultatele sunt deja spectaculoase. El presupune un fel de „critică fără noi,” dacă mi se îngăduie parafraza, unde „noi” sunt oamenii, un extraordinar efort de a încerca să descrii ce înseamnă să fi, vorba lui Thomas Nagel, liliac – animal, dar și floare, viu ca ei sau viu la modul anorganic, dar cât de elocvent, al unei pietre precum cea din muzeul vizitat de personajele principale în cartea lui Don De Lillo, *Zero K*. Dar piatra, o stâncă, de fapt, e ea însăși personaj, „actor,” poate chiar actriță, în roman. Ce înseamnă asta? Iată una din întrebările-cheie ale criticii de astăzi. Faptul că asemenea întrebări sunt puse reprezintă un mare pas înainte. Răspunsurile corecte și consecvente ne vor duce pe toți până la urmă în punctul cel mai îndepărtat de corelaționismul istoric al criticii (în sensul lui Quentin Meillassoux), adică de impresionism și în genere de narcisismul epistemologic și politic, de subiectivism și rudele lui de la mahala, anume punctul de vedere ultra-interesat, aroganța autocrat-vetustă și altele de acest tip. Acestea sunt încă endemice în România. Ele încă proliferază în revistele tradiționale, cât și în publicațiile Academiei, inclusiv în volume „de referință” editate sub egida ei. Multe din acestea sunt compromise din start: antice metodologic, deplorabile politic – mă refer nu la politica de partid, ci la tipul de valori culturale încorporate în ele – și inacceptabile etic în măsura în care reflectă un conflict de interes rar întâlnit în alte părți.

Pe de altă parte, dacă direcția în care se mișcă lumea mai largă nu ne interesează și dacă starea de lucruri tocmai descrisă continuă, atunci nu sunt motive de speranță, măcar pe termen scurt. Pe *life support*, cum este ea, cultura critică majoritară în România de acum e bine înrădăcinată în istoria din spatele ei și în structura instituțională prezentă, ambele dând conținut hegemoniei pe care această critică o exercită anacronic și amuzant, dar fără a se abține de la măsuri administrative brutale.

Dar istoria în cauză poate fi revizitată și renarată la modul critic. La fel, instituțiile pot fi reconstruite în așa fel încât reconstrucția studiilor literare și culturale românești să devină ea însăși posibilă. Aceasta însă este o operațiune pe termen lung. Vestea bună e că ea a început. Să sperăm că nu o să dureze prea mult. În materie de instituții, câteva lucruri mi se par urgente. Unul ar fi accelerarea procesului

centrifugal de descentralizare și dezintegrare chiar a formelor și spațiilor critice actuale, în sensul desfacerii pseudo-monolitului critic românesc în segmente mai independente unele de altele așa încât fiecare să opereze la un nivel mai înalt și modernizat de profesionalitate specifică. Exemple: decuplarea definitivă a „vieții literare” de critică; separarea mai explicită a criticii de jurnalism sau, în alți termeni, a criticii-ca-scholarship (singurul înțeles adevărat și profesional al criticii) de foileton sau recenzie și în genere de improvizația facil-șmecheră, de aparența de angajament autentic cu obiectul; o distincție mai netă între critica academică așa-zis tradițională, pentru care istoria intelectuală a ultimelor decenii nu există, și critica vie de astăzi, din România și alte țări.

Eu nu văd decât o soluție, anume orientarea studiilor *graduate*, în special la nivel doctoral, în această direcție. Aceste programe ar trebui să pregătească adevărați specialiști, pentru care asocierea automată la structurile datate și ambigue (nici cal, nici măgar) în care operează critica în România de azi să apară în fine nenaturală, fie că e vorba de reviste sau de institute. Iar pregătirea ar implica o bază curriculară solidă – un set de cursuri, în principal în teorie, care rămâne indiscutabil motorul gândirii critice – și care nu există încă, sau există parțial la 1-2 universități din Transilvania. Dacă vrem progres și competitivitate în critică, atunci aici trebuie început, în și cu instituțiile care ele însele trebuie reinventate așa încât la rândul lor să participe la refundamentarea culturii critice românești.

Asta se va întâmpla, dacă se va întâmpla, printr-o infuzie de cunoaștere – mai simplu spus, informație eficient organizată și comunicată – înăuntrul universităților, singurul loc în lume unde, fie că ne place sau nu, această cunoaștere se produce, se transmite și se reproduce creator. În afara universității nu e loc decât pentru amatorism cu ștaif, fie că e vorba de cărți (v. industria Patapievică de la Humanitas), fie că e vorba de reacțiile (meritate) la ele în eternele recenzii inane de 4 pagini și jumătate. Cu titlu de excepție, mai întâlnești în afara universității inițiative eroice, izolate și nerăsplătite cum ar fi *Post/h/um*, care ar fi trebuit, împreună cu editorii, să fie de mult găzduit de o universitate și să folosească instrumentele acesteia pentru a face școală (în toate sensurile), pentru a participa la transformarea dinăuntru a înțelegerii literaturii și culturii și pentru a deveni din marginal și exotic dominant. Ceea ce ar fi bine pentru toată lumea. Criticii adevărați nu ar mai fi obligați să-și vândă marfa în forme inadecvate, publicistice, și de fapt multiplu degradante – pentru argumentul în sine, care are nevoie de spațiu, pentru tonul profesional și civilizat, care e absent la comentatorii „din popor” care fac gălăgie la coada articolelor publicate de *Observator cultural* etc.

O parte din actualele reviste literare, anume cele lunare, au făcut deja eforturi remarcabile de defoiletonizare. *Vatra* e ea însăși un exemplu. Un altul, mai recent, dar de mare succes, este *Transilvania*. Dintre revistele de tip *journal* deja existente, *Euresis* ar fi putut fi un model, dar nu este, din lipsă de consecvență pe mai multe planuri; la fel, *Caiete critice*, care are o respectabilă istorie pre-1990, însă pe care idiosincraziile autocrate ale lui Eugen Simion au transformat-o într-un fel de mausoleu literar. De departe publicația academică de vârf din România este *Metacritic*, deși e foarte tânără. De altfel, e clar că centrul de greutate al criticii s-a mutat în Ardeal. În orice caz, să sperăm că procesul de atriție naturală se va accelera pentru reviste de tip *România literară*, care doar dau iluzia existenței unei culturi critice adevărate. Sau, alternativ, acestea își vor reduce pretențiile și vor funcționa în baza unei misiuni mult mai clar definite și în fond mai oneste, gen *Scena 9*.

Folosesc viitorul sau condiționalul în paragrafele de mai sus pentru a sugera că toate aceste lucruri ar trebui să aibă loc înainte de a ne declara pregătiți pentru „mutații sistemice” de natură epistemologică și, mai concret, metodologică. Pentru că, evident, sistemele instituționale și cele interpretative nu funcționează independent unele de altele. Repet ce am mai spus cu alte ocazii, anume că momentul e favorabil – pentru cei interesați, firește – de a interveni creator în conversația critică internațională. E adevărat, instrumentele acestei participări trebuie ele însele construite, dar ele deja există la cei care vor deveni – și unii deja sunt – participanți în acest dialog, anume criticii afirmați după 2000. În academia americană, pentru a mă referi la spațiul cultural cu care sunt cel mai familiar, există un quasi-consens în jurul ideii de *critical theory* văzută istoric drept proiect occidental în urgentă nevoie de revizuire și nuanțare prin dialog cu culturile critice din afara Vest-ului. Criticii români ajunși la deplină maturitate în acești ani și cei care vin după ei – și, sper, care învață de la ei – mi se par ideal poziționați intelectual și geocultural pentru a se implica în această operațiune. Ce scriu ei – și ele – nu e doar potențial bun la export, ca să mă refer la o carte ea însăși exemplară în acest sens, ci deja parte din dialogul acesta mai vast. Dar, din nou, nu cărțile și articolele lor sunt dominante pe piața internă, ci produse și autori cu termen de mult expirat. O schimbare a raportului de forțe aici încă trebuie să se producă.

Mihaela URSA

Studiile literare după literaturocentrism

Reinventarea studiilor literare pornește de la tematizarea crizei lor și continuă cu recunoașterea faptului că întregul câmp trebuie să se schimbe, în parte pentru că nu are alternativă. În formularea grupului de cercetare de la Warwick, pentru cercetătorii domeniului a redevenit crucial să se poată răspunde convingător la întrebări precum *unde, cum, de către cine și în ce scop* sunt gândite și practicate studiile literare astăzi. Întoarcerea la problematizările de bază, tranșate în modernism, nu înseamnă însă destabilizarea lor, ci mai degrabă reconsiderarea modurilor în care modernitatea a răspuns la ele.

La începutul noului mileniu, revenirea la întrebările esențiale avea adesea un regretabil ton de scuză, creând impresia că studiul literaturii ar fi o practică elitistă desuetă, rușinată să se compare cu studiile culturale. În 1993, Raportul Bernheimer al Asociației Americane de Literatură Comparată vorbea despre o „criză a încrederii în sine” a profesorilor de literatură, după zeci de ani de teorie literară devotată problemelor textului. De atunci, alți autori au identificat, în voluptatea cu care oamenii de litere vorbesc despre extincția literaturii și despre dispariția propriului mod de cugetare, un ritual de prevenție a realității, un mod de a ține criza la distanță printr-o literatură despre moartea literaturii. Cred că astăzi ne aflăm însă într-o fază reconstrucțivă.

Înainte de a mă referi la posibilele modificări din studiile literare, aş puncta faptul că ele decurg în primul rând din modificările de statut ale literaturii. Obosiți deja să deplângem neproductiv criza lecturii, putem constata că sub acest lamento se ascunde cel mai frecvent doliul după literaturocentrism. Nu este întâmplător că principalele discuții tematice se duc în spațiul francez, de la William Marx la Antoine Compagnon, recent primit în Academia Franceză, câtă vreme de acolo s-a exportat modelul cultural literaturocentric. L-am importat și noi, cu un altor ulterior din literaturocentrismul rus, de rezistență anti-sistem. În afara lui însă (de pildă în studiile literare scandinave sau în cele anglo-saxone), se consumă mai puțină energie pentru a semnală o criză, decât se investește în reconsiderări disciplinare sau în reconstrucții metodologice (a se vedea, spre exemplu, Damrosch cu reconsiderarea world-literature, Moretti cu *distant reading*, N. K. Hayles cu formularea *literaturii electronice* sau școlile scandinave ale intermedialității etc.).

Faptul că, în consumul cultural, narațiunile nu mai sunt căutate preferențial în mediul literar ar putea

fi secundar faptului că interesul pentru narațiuni este în continuare viu, dar se satisface (și) în afara literarului, dacă nu cumva *mai ales* în afara literarului. Așadar, este mai degrabă vorba despre o *reorientare literaturo-fugă*, către alte poziții din câmpul cultural, decât despre o apocalipsă a consumului de narațiune. Deplorata „moarte a cărții” sau moartea literaturii codifică tot o reajustare de capital simbolic, dinspre un vârf de autoritate (atins undeva la turnura secolului al XIX-lea către secolul XX), când literaturii i s-au încredințat puteri ideologice, estetice, filosofice, de cunoaștere, fără precedent, către poziții de epuizare a acestei supralicitări (argumente interesante pe această linie pot fi urmărite la Pierre Bourdieu, Galin Tihanov sau Alexandre Gefen). A conștientiza acest parcurs istoric al literaturii, de înălțare și revenire, de-a lungul mai multor „regimuri de relevanță”, cum le numește Tihanov, nu înseamnă a renunța la literatură, ci a încerca refundamentarea studiului literaturii pe cele mai lucide baze cu putință.

Desigur că studiile umaniste sunt obligate să-și regândească în consecință practicile cu care gestionau atât narațiunea (mai ales ficțiunea), cât și modurile de acces la ea. De aici derivă o sarcină similară pentru studiile literare (puse la încercare chiar înainte de acutizarea crizei lecturii, prin revendicările studiilor culturale cu privire la domeniul literaturii). Regândirea studiilor literare românești, pentru a integra dispariția orientării literaturocentrice, fără a pierde relevanță în analiza narațiunii/ ficțiunii, dar și rezistând la alte impoziții sistemice, de tip corporatist și utilitarist, este cu atât mai urgentă cu cât, după toate datele, această deplasare de atenție nu pare să fie nici de scurtă durată, nici reversibilă. Nu spun nimic nou, astfel de reconsiderări au loc în prezent, prin inițiative individuale sau ale unor grupuri de cercetare, dar observațiile mele ar viza organizarea unei modificări sistemice în acest sens, ținând cont mai ales de următoarele trei aspecte:

1. Reconsiderarea obiectului

Literatura face în continuare obiectul studiilor literare. Din rațiuni de spațiu, nu simt nevoia să dezvolt ideea dincolo de a spune că este necesar ca până și studiile literare pe model tradițional să nu se mai deruleze ca în secolul trecut, ci să fie conduse cu conștiința metacritică nu doar a istoricității literaturii analizate, dar și a istoricității receptării, metodelor de analiză, criticii și teoriei. Dincolo de asta, cred că studiile literare contemporane ar avea de recuperat măcar două clase de obiecte: unele disprețuite în paradigmele tradiționale, pentru că nu li se concede valoare estetică (ex. microliteraturi sau genuri ale literaturii de consum), și unele despre literaritatea cărora există îndoeli (hibridi textuali).

Cu privire la primele, aş indica producția literară considerabilă a românilor din diaspora (mai ales din Italia

și Spania, dar și de peste ocean), inexistentă în studiile noastre literare, în ciuda importanței pe care volumele respective (multe cu subiecte identitare și exilice) o au pentru cititorii din comunitățile lor. Excepții au făcut câțiva autori integrați pe considerente estetice, dar ideea ar fi să poată fi incluse, pentru a fi studiate ca fenomene sau epifenomene relevante cultural, și volumele care formează producția de masă. A doua categorie o formează obiectele culturale hibride, (cele care nu pot fi tratate nici ca exclusiv literare, nici ca exclusiv grafice sau vizuale, de pildă romanul grafic, banda desenată etc.). În prezent, obiectele culturale hibride sunt integrate sistemic drept deviații sau atipicități ale literarului, ele fiind de fapt imposibil de încadrat altfel în ramele tradiționale ale discursului disciplinar. Din punctul meu de vedere, o soluție ar fi apelul la practici de cercetare și predare intermediale, prin crearea unor întregi sisteme și discursuri care să includă obiectele culturale hibride. Înțelegerea intermedialității drept deschidere sistemică non- sau trans-disciplinară ar permite includerea adecvată metodologic a unor obiecte hibride de tip colaborativ și multimedial, fără excluderea practicilor literare tradiționale.

2. Reconsiderarea disciplinelor din sistemul studiilor literare

Multe dintre noile științe umaniste („new humanities”) integrează deja studiile literare și sociale în sisteme complexe, care operează conexiuni transversale și din care fac parte discipline în general asociate cu științele naturii sau cu științele „tari”. Pentru a oferi doar două exemple, suntem obligați să luăm în considerare importanța crescândă a umanioarelor *medicale* („medical humanities”), pe de o parte, sau a celor *digitale* („digital humanities”), pe de alta. Cele dintâi stabilesc o interfață între arte vizuale, literatură, biologie, neurologie, medicină, atât din rațiuni terapeutice, cât și de dragul creativității științifice. Studiile umaniste digitale au șansa de a destabiliza dualismul disciplinar tradițional care opune încă, inclusiv în învățământul preuniversitar, științele exacte celor socio-umane. Nici unele, nici celelalte nu fac casă bună cu studiile literare concentrate exclusiv în jurul esteticului. Mai important decât atât, ambele clase de umanioare sunt intermediale prin definiție și oferă argumente excelente în favoarea unei „indisciplinarități” fertile atât în înțelegerea literaturii, cât și în instrumentalizarea ei metodologică.

Cu acest punct, ating o altă aderență, naturalizată în tradiția studiilor literare și amenințată, odată cu depășirea literaturocentrismului: dacă literaturizarea cunoașterii a mers mână în mână cu construirea disciplinelor studiilor literare, aceeași rezonanță se repetă astăzi în sens destructurant: scăderea prestigiului culturii literare afectează direct și

stabilitatea cunoașterii de tip disciplinar. Nu trebuie să mire pe nimeni că discuția despre caracterul disciplinar al studiilor literare se duce, sau ar trebui să se ducă, simultan cu discuția despre statutul literaturii și cu reorganizarea discursurilor despre literatură.

3. Reconnectarea cercetării la predare și la lectură

În ce mă privește, acesta este punctul de inflexiune de care ar depinde întreaga reconstruire sistemică și tot aici se înrădăcinează criza cea mai acută a prezentului literar, nu doar la noi. Fragilitatea acestei relații este cu atât mai mare, cu cât o amenință și bunele intenții ale racordării la prezent, transformate rapid în monstruoșități. Un exemplu de eșec îl constituie *presentismul*, bazat pe ideea că merită atenție doar ceea ce este contemporan sau ceea ce poate fi contemporaneizat. Ca profesor de literatură comparată, îl constat zilnic la studenții mei, mai reticenți să se ocupe de clasici decât de literatura extrem contemporană. Îl constat însă și la proiectanții politicilor de învățământ. De pildă, la universitatea la care predau, chestionarele prin care studenții își evaluează profesorii sunt aceleași indiferent de domeniu și conțin itemi precum: „Utilizează exemple apropiate de situațiile reale,” sau „A desfășurat o activitate prin care am dobândit noi cunoștințe și deprinderi.” Sunt cerințe cu greu aplicabile chiar și cursurilor de literatură contemporană, dar cu atât mai inadecvate cursurilor dedicate culturii mileniilor trecute. Nu trebuie să ne mire atunci că publicul larg poate aștepta de la literatură să funcționeze ca un manual de bune practici pentru „situațiile reale” și nici că profesorului de literatură i se șubrezește astfel cea mai importantă dintre distincțiile cu care operează: aceea dintre „realitate” și reprezentare. Nici nu mai pun la socoteală ideea, implicită în astfel de grile, că singurul învățământ care merită efortul este cel tranzitiv, bazat pe „cunoștințe și deprinderi,” la care litera și filosofia nu au niciun aport.

La celălalt capăt se află eroarea, mult mai indulgent privită la noi, completei indiferențe față de prezentul cultural și de cercetare. Ea se manifestă într-o anumită modalitate asertivă monologală, în studii produse pe bandă rulantă, dar incapabile să răspundă la întrebările de principiu care ar trebui să ne ghideze pe toți: de ce este important să mă ocup de asta? cum gestionez și cum includ în studiul meu propria poziție de observator? Departe de a pleda pentru justificări de tip utilitarist, cred că nu ne mai aflăm la vârsta culturală la care să ne lansăm pur și simplu într-o analiză de text, luând de bun interesul cititorului, fie el și profesionist sau colegial. Urgența *localizării* punctului de perspectivă este ignorată în astfel de studii, emise încă dintr-o iluzorie autoritate obiectiv-universalistă.

Astfel de erori interne se adaugă la întreaga trenă de consecințe a orientării epistemei către logica

economică și tehnologică după care are însemnătate doar ceea ce produce imediat eficiență, rezultat economic, avans tehnic. Acest mod de a vedea lucrurile subîntinde modul de organizare al învățământului, justificarea preferințelor bugetare, construirea narațiunii sociale. În ciuda avertismentelor deja vechi ale umaniștilor cu privire la rezultatele lui dezastruoase pe plan uman și etic, nu cred că vom asista prea curând la schimbarea lui, ceea ce reprezintă încă un motiv să evaluăm cât mai lucid ce avem cu adevărat la dispoziție pentru reconstruirea despre care vorbim.

O problemă de maximă acuitate este ruptura între cercetarea literaturii, predarea literaturii și consumul literar. În statisticile regionale ale Barometrului de consum cultural, la nivelul anului 2018, abia 9% din respondenți declară că citesc cărți zilnic, 30% doar de câteva ori pe an, iar 35% răspund că n-au citit niciodată o carte. De oriunde am privi statistici precum cele de mai sus, în care literatura de ficțiune, de informare și non-ficțiune formează o categorie unică, este o realitate incontestabilă că, în mod pragmatic, nu mai trăim de mult într-o cultură bazată pe valorile literarului și, ca profesori de literatură, nu ne mai putem preface că am face-o. Acest lucru nu împiedică însă fetișizarea culturii literare de către publicul românesc: într-un prezent cu atât de puțini cititori, monumentalizarea și festivizarea obiectului literar sunt încă foarte active. Parțial, explicația ține de rolul major al criticii în ancorarea sistemului literaturocentric de la noi. Deși în alte spații culturale există o distincție veche între jurnalismul literar și critica academică, la noi ele s-au suprapus, împrumutându-și reciproc prestigiul, metodele, limbajul, ceea ce nu a fost întotdeauna neavenit, pentru că a injectat stil în academism și a impus rigoare criticii jurnalistice. Tot de această fetișizare ține însă, măcar în parte, și inerția uriașă a păstrării, în predare, a unor metode critice sau perspective care și-au pierdut adecvarea la obiect. Predarea literaturii a fost mereu orientată și către aducerea publicului (mai ales a celui semi-profesionist, dar și a celui larg) către lectură, or este clar că proiectul recrutării de cititori (de preferință pasionați) nu se mai articulează la fel de coerent și că nu are nimic de câștigat nici din transformarea profesorilor de literatură într-un cor de bocitoare după trecut, nici din reciclarea lor *cool* în antrenori de discurs și atât. Problema are măcar două soluții: fie lumea academică este dispusă să schimbe cu totul curricula tradițională, fie integrează fenomenele culturii de masă alături de analizele canonului, acceptând un imperativ de comunicabilitate, dar opunându-se reducerii studiului literar la studiul comunicării. La nivel declarativ măcar, departamentele de literatură susțin deja a doua variantă, dar rareori se și materializează o reconsiderare a *modului* în care sunt instrumentalizate metodologic obiectele aflate la dispoziție, textele și fenomenele culturale, atât

în predare, cât și în cercetare și lectură.

La fel ca în cazul altor crize și ajustări la noi regimuri de funcționare, am avea cele mai bune șanse de succes în situația utopică în care decidenții politicilor de învățământ și cercetare s-ar lăsa consiliați de cercetătorii tineri, pe care îi văd capabili să facă o legătură profesionistă și flexibilă, în beneficiul literaturii, între soluții academice deja testate în alte spații și realitatea de la firul ierbii noastre post-literaturocentrice.

Corin BRAGA

Crize și morți ale literaturii și autorului

Poate este oarecum superfluu a aborda teme umaniste într-un context internațional și național tot mai îngrijorător, dominat de pandemie și acum de război de cotoșire. Totuși, chiar dacă *inter armas silent musae*, nu este de prisos nici a aborda teme mai „spirituale”, legate de cultură, educație, umanioare, de o paradigmă culturală pe care ne-o dorim dar pe care se pare că forțele sociale dominante actuale nu o au în vedere, ba chiar o înlătură dintre priorități. Mă refer la marginalizarea tot mai acută a științelor umaniste de către o mentalitate generală din ce în ce mai tehnocrată și birocratică, care pune în prim plan eficiența financiară și pregătirea unei forțe de muncă tot mai specializate în domeniile economiei neoliberale. Faptul că trăim o schimbare de paradigmă majoră, care impune reasezări de priorități și modificări de concepție, este de necontestat, nu se pune problema de a milita pentru un *status quo* al umanioarelor în condițiile în care o întreagă civilizație se transformă pe toate planurile, purtată înainte de invențiile tehnologice, mediatice și IT și de dinamicele migrațiilor, globalizării și planetarității.



Dar completa scoatere din joc a disciplinelor spiritului de către factori politici și decizionali, consiliați de ideologi ai progresului economico-financiar, nu este o opțiune validă. Și aceasta nu fiindcă noi, filologii și umaniști, dorim să ne păstrăm pozițiile și slujbele în universități și institute, ci fiindcă o atare evoluție pragmatică ar duce la un fenomen de „cancel culture” generalizat, care s-ar solda cu pierderea patrimoniului imaterial și material mondial, cu ștergerea identităților de grup și a biodiversității culturale, cu o dezumanizare mult mai concretă decât speculațiile despre un posibil post-umanism. Ghettoizarea culturii lasă drum liber unei masificări a umanității pe baza unor bunuri materiale standardizate, a unor servicii uniformizate și a unor atitudini colective mașinizate. Protecția umanioarelor devine o formă de rezistență la tăvălugul globalizării, oferind o bază pentru prezervarea și afirmarea individualităților personale și colective. În sensul acesta, un colectiv de lucru de la Universitatea Babeș-Bolyai, alcătuit din filologi, istorici, filosofi, teatrologi etc. am inițiat redactarea unui manifest umanist, o platformă care să susțină, în primul rând în societatea românească, valorile atât ale umanioarelor tradiționale (protejarea valorilor și disciplinelor), cât și ale umanismului în genere (interes pentru semeni, atenție acordată binelui individual și colectiv etc.).

În acest context, aș spune câteva cuvinte despre două teme „criziste” oarecum la modă, și anume „moartea autorului” și „moartea literaturii”.

*

Prima temă, cea a „morții autorului”, o precede atât istoric (își are originea în structuralismul anilor '60-'70) cât și logic pe cea a „morții literaturii” (dacă dispăre creatorul, dispăre și creația!). Pentru a înțelege cum s-a ajuns la proclamarea acestui deces, ar fi utilă o rapidă diagramă istorică a principalele paradigme (în sensul lui Thomas Kuhn) care s-au succedat în concepția asupra statutului autorului în literatură. Astfel, putem distinge mai multe concepții mari concepția privind natura și condiția naratorului în literatură: 1. naratorul suprapersonal, din Antichitate până în Renaștere. După cum știm, convenția retorică (și pun accentul pe convenționalitate) a aezilor și barzilor din culturile mitologice, ca și a profetilor și părinților bisericii din cea creștină, era aceea a autorului inspirat de o figură supranaturală, muze, Apollo, îngeri, Dumnezeu). În această convenție, cel care vorbește prin gura lui Homer, a lui Isaia, a lui Pseudo-Dionisie Areopagitul sau a lui Emanuel Swedenborg sunt personaje divine, mai presus de persoana omului, simplu scrib al unui mesaj cu valoare de adevăr absolut; 2. naratorul personal. O dată cu Renașterea și atingând punctul culminant în Romanticism, înlocuirea teocentrismului

creștin cu antropocentrismul umanist a dus la o asumare tot mai accentuată a mesajului de către propriul autor, care iese din anonimitate și devine creatorul propriei opere, Romanticismul propunând, în locul figurii divine, conceptul eului absolut, al unui autor demiurgic care concurează divinitatea în creația de lumi paralele și alternative. 3. Naratorul impersonal. Odată cu golirea transcendenței de către pozitivism, scientism, nihilism și ateism și mutarea centrului ontologic în lumea imanentă, în natură, în Realism și curente derivate vocea naratorială a căpătat impersonalitatea legilor naturale, obiectivitatea unui punct de reper exterior ființei umane; 4. Naratorul fragmentat. În modernitate, începând cu *homo duplex* baudelairean, reflectând senzația de diversificare, multiplicare și schizoidie a unei societăți tot mai ample și multipolarizate, literatura a experimentat în toate formele fragmentarismul, polifonia, poliperspectivismul, subiectivitatea dihotomică și personalitatea multiplă. 5. Naratorul decedat. După această criză a antropocentrismului, postmodernismul nu a avut decât să producă certificatul de deces al persoanei și să înceapă să exploreze domeniile post-umanismului și non-umanului.

Această „tragedie” a creatorului uman poate fi încadrată în catastrofa și mai mare a „morții lui Dumnezeu”. După ce, la sfârșitul secolului al XVII-lea, Europa a trăit o criză a gândirii (după cum o numește Paul Hazard), constând în înlocuirea teocentrismului creștin cu diverse forme de religiozitate alternativă (deism, panteism, dualism, ateism), în secolul al XIX pozitivismul, scientismul, scepticismul și nihilismul filosofic au dus la dispariția figurii divine și a metafizicii în general, rezumată în celebra formulă a lui Nietzsche. Pentru o vreme, în mentalitatea romantică și postromantică s-a putut crede că omul – geniul – ar fi capabil să preia locul lăsat liber de divinitate, autorul căpătând statura și atributele unui demiurg creator de lumi. Dar fenomenologia și existențialismul au început să exploreze această pretenție a omului de a prelua calitatea ontologică de ființă și de a întemeia o filosofie antropocentrică, doar pentru a descoperi, cum se întâmplă spre exemplu la Paul Valéry și la Jean-Paul Sartre că omul nu produce decât neant, că în centrul persoanei sale nu stă un nucleu de ființă, ci doar golul unei ne-ființe. Acesta este cadrul filosofic și antropologic pe care poststructuraliștii l-au preluat, la nivelul textului, pentru a decreta, după moartea lui Dumnezeu, după moartea omului, iată, moartea autorului. Anti-umanismul și postumanismul filosofic ulterior nu au făcut decât să întrețină această poziție teoretică, ce evacuează scriitorul biografic și îl înlocuiește cu autorul de hârtie.

Dar, dacă deconstrucția este un proces de deziluzionare, de decredibilizare a marilor narațiuni, a scenariilor explicative, a teoriilor cu pretenție

totalizatoare, ar fi interesant de văzut dacă deconstrucția însăși nu poate fi deconstruită la rândul ei. Critica poststructuralistă a ideii de autor se ridică tocmai împotriva excesului de putere pe care viziunea romantică și cea modernă îl atribuiseră scriitorilor, lăsând figura socială și istorică a autorilor în afara literaturii și a valorii, demascând așadar strategia de consacrare a scriitorilor. Problema care se ridică este însă următoarea: Cine are autoritatea să susțină pierderea autorității de către scriitor? Întrebare legitimă, dacă ne gândim că Barthes, Foucault sau Derrida (les *philosophes*, cum îi numeau admirativ americanii epocii) și-au construit o autoritate teoretică și un statut social de vedete prin chiar critica figurii autorului biografic.

Să cităm o frază a lui Foucault din prefața la *Istoria nebuniei*: „Aș vrea ca o carte, cel puțin din punctul de vedere al celui care a scris-o, să nu fie nimic altceva decât frazele din care e făcută; [...] fără ca acela căruia i s-a întâmplat să-l producă să poată revendica vreodată dreptul de a-i fi stăpân, de a impune ceea ce voia să spună sau de a spune ceea ce trebuia să fie”. Aparent, este o profesiune de credință în care filosoful anunță că își pune în practică în propria operă teoria privind autoanularea autorului biografic. Dar ce rămâne? Un autor impersonal difuz în operă, dezbrătat de toate scăderile și limitările subiectivității și individualității, o voce obiectivă având autoritatea nu a unui individ, ci a legilor naturii. Opera foucauldiană nu ar mai fi dependentă de figura unui scriitor văzut ca o persoană, așadar limitat și criticabil, ci ar fi o emanație a unui adevăr impersonal. Ipocrita modestie a retragerii omului Foucault din operă este o strategie de a impune opera însăși ca expresia unor adevăruri supra-personale irefutabile (ceea ce ne aduce aminte de practica medievală a anonimității și de transferul funcției auctoriale asupra divinității).

Așa încât, dacă tot vorbim despre strategii, adică de atitudini nemărturisite vehiculate indirect de teorii, ne putem întreba dacă tema „morții autorului” nu este simptomul unui complex de superioritate al teoreticienilor asupra creatorilor de literatură. Dacă Romanticismul sacraliza figura scriitorului, lăsând receptorii, fie ei teoreticieni și critici literari, fie public lector obișnuit, într-o poziție secundară, deconstructivismul barthesian, foucauldian sau derridean pare să fie un fratricid, provocat de o invidie și orgoliu de castă, prin care criticul îl ucide pe scriitor pentru a rămâne el însuși stăpânul absolut asupra operei și a culege în acest fel toată admirația și laurii din câmpul literar.

Împotriva tendinței de depersonalizare a literaturii, o serie de discipline extrem-contemporane stând sub umbrela studiilor culturale, par să impună o recuperare a autorului. În încercarea de a demantela dominația canonului occidental, postcolonialismul a militat pentru recunoașterea și acceptarea culturilor, a

limbilor, a literaturilor și, nu în ultimul rând, a scriitorilor și operelor naționale. Acest accent pus pe autorul național sau local personalizat, împotriva autorului mondial comodat, implică revalorizarea contextului social și biografic al scriitorilor. În aceeași situație se află studiile feministe, de gen, de orientare sexuală, queer, și în general toate disciplinele care au în vedere minorități (etnice, economice, confesionale, dizabilități etc.), obligate să delimiteze din masa unificatoare a unui autor global figurile individualizate ale unor autori specifici.

Cu toate acestea, studiile *world literature* nu oferă nici ele un sprijin direct pentru recuperarea conceptului de autor. Într-adevăr, eseurile lui David Damrosch sau Pascale Casanova încearcă să refacă, în contextul civilizației globale actuale, conceptul unei literaturi mondiale de tip rețelar, și nu metropolitan-ierarhică. Totuși, oricât se dorește de generoasă, această propunere a fost criticată de G. Spivak sau E. Apter ca fiind până la urmă tot manifestarea unei tendințe globaliste (prin consacrarea implicită a limbii și a mediului intelectual care o avansează), în locul literaturii mondiale propunându-se alte concepte, care se doresc și mai “democratice”, cum este cel de planetaritate. Indiferent însă de aceste nuanțe, autorul mondial este până la urmă o figură depersonalizată, un autor comercial dirijat de economia globalizată a bunurilor culturale.

*

În ceea ce privește cea de-a doua temă, „moartea literaturii”, foarte des anunțată în ultimele decade în special în spațiul francez, David Damrosch arată, pe bună dreptate, că ea a devenit de-a dreptul un „gen literar”, de fapt o „specie critică”, care reflectă în studiile literare moda din *pop culture* a zombilor: și literatura pare să fi devenit, dacă dăm crezare acestor analize, un mort viu care continuă să circule printre noi, mirosind cam urât și înconjurat de muște (ce e drept, e vorba de muștele lui Sartre, adică de vinovăția și remușcările față de cadavru). Cine a ucis, cine a zombificat literatura? Pe de o parte teoreticienii înșiși, grăbiți care mai de care, iată, să se proclame profeți nietzscheeni ai acestui deces. Astfel, William Marx, într-o carte din 2008, *Rămas bun literaturii. Istoria unei devalorizări: secolele XVIII-XX*, identifică o pierdere a legitimității sociale de către literatură, datorată tendinței de autonomizare a esteticului, disprețului și chiar superbiei față de social, care au condus la o epuizare a conținutului ficțional și la dezinteresul din partea publicului larg, soldat cu un “adio” de despărțire. În mod similar, Tzvetan Todorov pune în scenă, în volumul *Literatura în pericol* din 2011, propria convertire de la structuralismul tinereții sale critice la o iubire matură față de literatura însăși. Întreg conținutul emotiv, intuitiv, fantasmatic, al

acesteia, viața însăși care pulsează în textele literare, sunt amenințate, consideră Todorov, de metodologiile mortificatoare la care o supun teoreticienii. Antoine Compagnon combate și el „demonul teoriei” (în cartea cu același titlu) care a luat în posesie studiile literare în perioada structuralistă și poststructuralistă. El face de asemenea o istorie a crizei literaturii, intrată în epoca „suspiciunii”, care i-ar fi contestat legitimitatea socială, mai exact rolul de opoziție și subminare la adresa ideologiilor masificatoare. Împotriva acestui divorț de societate, Compagnon recomandă o „turnură etică”, o recuperare așadar a funcției morale și sociale.

Exemplele pot continua, dar cazurile de mai sus sunt suficiente pentru a diagnostica în discursurile despre „moartea literaturii” nu atât un verdict îngrijorat pus asupra unui fenomen real, cât o strategie de impunere personală. Discursul crizist pare că este la modă și că, atunci când este brilliant, creează imaginea unui teoretician responsabil, care nu ezită să exhibe bolile mortale ale obiectului său de studiu. „Moartea literaturii” este, la fel cu „moartea autorului”, o temă de succes! Astfel încât ne putem întreba dacă ideea de deces se aplică nu atât literaturii în ansamblu, ci mai degrabă unei anumite definiții și practici a literaturii, istoricizate, pe cale de a fi înlocuită de noi modele și stiluri. Mai corect ar fi să vorbim de crize ale literaturii, care nu sunt letale, ci sunt crize de creștere, de schimbare de paradigmă, amplificate artificial la dimensiuni apocaliptice.

Mult mai îngrijorătoare însă decât discursurile alarmiste ale teoreticienilor sunt pozițiile unor politicieni și ideologi actuali. Astfel este simptomatic în acest sens discursul electoral al lui Nicolas Sarkozy și celebra lui butadă populistă conform căreia finanțarea studiilor clasice, care au un public restrâns, ar trebui redirecționată către discipline care oferă slujbe și mână de lucru industriilor de succes de astăzi. Această ideologie a stârnit reacția vehementă a unei serii de intelectuali, precum François Rastier, Jean Marie-Schaffer sau Yves Citton, care au pledat pentru necesitatea de finanțare în continuare de către stat a „plăcerii cunoașterii”.

Aici s-ar cuveni făcut un comentariu mai general, legat de două modele de civilizație, cel european și cel american. Disputa franceză nu are un corespondent în cultura americană pur și simplu pentru că aceasta este construită pe un principiu capitalist liberal, conform căruia fiecare domeniu și individ supraviețuiește și prosperă exclusiv în măsura în care activitățile sale sunt sustenabile economic și financiar. Într-o asemenea economie, piața de carte este (aproape) unicul criteriu de existență a literaturii, chiar dacă aceasta nu exclude acțiunile și inițiativele private, ale unor scriitori sau iubitori de literatură dispuși să cheltuiască bani pentru a publica cărți și reviste de poezie cu public restrâns. Paradigma europeană este diferită, avându-și originile cel puțin în Mica și Marea Renaștere, când papalitatea,

monarhiile și marile familii asumau rolul de mecena ai culturii, sponsorizând artiști și scriitori „de curte”. Cam toți marii autori și artiști au beneficiat de asemenea protecție, care desigur aducea prestigiu și protectorului însuși. În lumea modernă, funcția de sponsor al culturii a fost preluată de către instituții ale statului, cu bugete speciale pentru susținerea culturii, cum se întâmplă și astăzi la nivelul Uniunii Europene și al comisiariatelor sale pentru cultură, film etc. Inclusiv statele comuniste au dus și ele o asemenea politică protecționistă, însă, e adevărat, cu un scop ideologic, acela de a transforma literatura și artele în propagandiste ale regimului politic.

Or, aceste două paradigme culturale au intrat în conflict în ultima perioadă, când s-au conturat câțiva mari competitori geostrategici: Europa, Statele Unite, URSS și Federația Rusă, mai nou China etc. Pentru a ajunge din urmă nivelul de competitivitate globală al SUA, politicieni neoliberali populiști precum Sarkozy sunt în stare să propună, iată, tăierea finanțelor către cultură, neproductive economic. Mai mult, un asemenea raționament de-a dreptul brutal, de capitalism primitiv, a putut fi motivat printr-o serie de argumente mai subtile, și într-un fel perverse, care susțin scoaterea culturii dintre obligațiile asumate de stat: argumentul democratizării (care condamnă literatura înaltă, cu un public select), capitalismul cognitiv (care mută accentul asupra funcției informative a literaturii), ecosofia (plusvaloarea pe care literatura o aduce societății), dimensiunea mediatică (artistul trebuie să devină un performer în sistemul de reclamă și marketing), înlocuirea criteriului estetic de către *popular culture*, transferul literarului în civilizația web 2.0, etc.

În acest context, lucrul poate cel mai neașteptat, cel puțin la o primă vedere, este că, în ciuda proclamatei morți atât a autorului cât și a literaturii, fenomenul lecturii infirmă acest trend. În ciuda spaimelor că televiziunea și civilizația media vor scoate din scenă galaxia Gutenberg, statisticile arată că vânzarea de carte stă poate mai bine ca niciodată, e adevărat vizând mai ales titluri din *popular culture*. Cu mențiunea că la noi, în România, și poate în toate țările fost comuniste, acest lucru nu se aplică din păcate, vânzările de carte și de reviste scăzând drastic, față de perioada comunistă când sistemul era menținut în mod artificial în viață, din cauza condițiilor de tranziție, de capitalism sălbatic în care dorința de înavuțire a unora și pauperitatea multora nu permit acea relaxare financiară care să favorizeze huzurul lecturii de plăcere.

*

Într-un final, aceste teme alarmiste par să intre actualmente într-o fază de oboseală, sub cupola unui post-postmodernism, care devine pe alocuri anti-postmodernism. Ducând la ultima consecință practica

deconstrucției, unii autori actuali pun sub semnul întrebării, nu fără argumente, deconstrucția însăși, ca un model autoritar ce nu este, și el, decât un construct teoretic și ideologic. Scepticismul și relativismul postmodern conduc la o epocă a post-teoriei, sau a neîncrederii în teorie. „Moartea autorului” și „moartea literaturii” sunt niște artefacte teoretice, care se hrănesc din deconstrucția unor concepte tradiționale, cele de autor și literatură, dar pot fi la fel de bine deconstruite ele însele, ca purtătoare a diverse intenții ideologice ascunse. Chiar dacă nu se mai poate reveni la teoriile și practicile clasice ale biografismului și intenționalismului auctorial, și nici la conceptele de literatură înaltă și de autonomie a esteticului, la rândul lor ideile de evacuare a scriitorului empiric sau extraliterar în favoarea unui autor implicit, intraliterar, sau de democratizare și impersonalizare a literaturii, de evacuare a valorii sau a culturii înseși, nu mai sună atât de convingător și de *fashionable*.

Doris MIRONESCU

În contra naționalismului metodologic în studiile literare

Nu cred că studiile literare traversează actualmente o criză, nici măcar în spațiul academic românesc. Cum am putea vorbi de criză când avem, bine reprezentate în România, direcții de studiu care nu și-au atins încă apogeul, precum studiile *world literature*, studiul cantitativ al literaturii, *memory studies*, geocritica, studiile de gen, *life-writing studies*, studiul dizabilității, ecocritica, traductologia, estetica stilului de viață, unele încă inexistente acum un deceniu? Este, poate, percepția unei crize pe care o vehiculează anumiți actori bine motivați ai câmpului literar, situați în general în partea conservatoare a spațiului publicistic. E adevărat, studiul tradițional al literaturii se resimte din cauza unei tot mai slabe aderențe a cercetătorilor tineri la istoriografia literară care-și află rațiunea în apărarea „specificității” în fața unui număr de fantome de import și la analiza de text lipsită de orizont istoric și incapabilă de critică a ideologiei. Într-un fel, ceea ce se află în criză este „critica literară” înțeleasă ca gen literar aparte, discurs însoțitor al literaturii care împrumută ceva din aura acesteia și care își conservă autoritatea prin postularea imposibilității de a explica „până la capăt” operele literare, deci prin decretarea propriei competențe ca fiind mai curând o îndemânare, o artă. Asistăm, mi se pare, la inversarea unui vechi scenariu al literaturii noastre: dacă odată critica artistă întorcea spatele criticii „universitare”, reproșându-i că este prea pozitivistă, tehnicizată, lipsită de viziune, acum suntem tot mai înclinați să discutăm despre disciplina noastră ca despre „studii literare”, cu afirmarea unor

precondiții metodologice și discursive care abolesc vechea identitate literar-artistică a disciplinei. Ceea ce nu înseamnă că mai noile cercetări, fie ele cantitative sau cu accent mai curând geocultural, nu câștigă dacă sunt scrise fluid și comunicativ.

Desigur, se poate oricând cita faptul că „publicul larg” nu mai e interesat de literatură, dar acest argument îi privește pe editori în primul rând, eventual pe scriitorii îngrijorați. Chiar și așa-zisul recul al masei cititorilor, în loc să fie deplâns, e mult mai interesant ca fenomen cultural demn de studiu, ca la Andrew Baruch Wachtel, *Remaining Relevant after Communism* din 2006. Cercetarea literaturii profită chiar și din momente de acalmie, iar un autor aparent minor (sau mai mulți) poate să spună lucruri mai interesante despre fenomenele de difuziune culturală, despre influență și emancipare care brăzdează o literatură, decât scriitorii canonici. De fapt, ceea ce majoritatea direcțiilor de cercetare enumerate mai sus face este să ofere pentru studiu o serie întreagă de obiecte noi, fascinante, care permit o reinterogare a culturii române și a diferitelor ei raporturi și interacțiuni interne și externe. Nu este vorba despre o – mult discutată la noi în ultimele decenii și, mi se pare, cam inutil – „deschidere a canonului” sau parțială suprimare a lui. Canonul însuși poate fi cercetat din diferite unghiuri pentru însăși autoritatea pe care o convoacă și care reprezintă un nou spațiu de analiză a relațiilor interliterare, a condiționărilor memoriei sau a *big numbers*.

Urmându-l pe Galin Tihanov, în *The Birth and Death of Literary Theory* (2019), literatura înțeleasă ca discurs esențial despre om și societate se află în agonie. Literatura vorbește studiilor literare mai noi tot mai puțin despre viață și moarte și, poate, mai mult despre inegalitate, putere și condiționarea geoistorică a produselor culturale pe care le celebrăm sau, pur și simplu, le citim. Studiul literaturii cedează prerogativele sale tradiționale de gardian și interpret autorizat al produselor unei arte esențiale, de stăpân peste o regiune orgolioasă a creațiilor spiritului și se angajează să participe la concertul științelor socio-umane, căutând să intre în dialog cu acestea, să investigheze spațiul literaturii ca unul în care răzbat firele celorlalte spații sociale și care, din acest motiv, dar și datorită forței sale canonice, poate fi o oglindă a societății într-un mod mai fidel decât cel visat de Stendhal și de Rétif de la Bretonne înaintea lui. Pentru că o astfel de viziune manifestă azi un aer inedit, dată fiind excluderea tradițională din zona criticii literare a studiilor cu aspect „sociologic”, ea oferă mai mari șanse de impunere științifică, iar cercetătorii mai tineri tind să o adopte.

E foarte interesantă întrebarea legată de „specificitatea” noilor metodologii și limbaje critice în peisajul românesc: sunt aceste împrumuturi o chestiune de imitație sau una de „creștere” a câmpului de studiu

autohton? Imitația e de netăgăduit: studiile cantitative nu s-au născut la Găiești, cum ar fi spus, să zicem, Petre Țuțea. Desigur, adoptarea de metodologii provenite din centrele academice din străinătate are scopul, cum l-a avut întotdeauna, de a „universaliza” cercetarea românească, de a stabili legături cu colegii din alte tradiții de cercetare, de a, în fine, deschide literatura română spre studiu și cercetătorilor care nu sunt motivați pur și simplu de dorința de a contribui la consolidarea canonului literar românesc. Drept este că românistica a avut mereu un profil național, folosind ca pretext inaccesibilitatea limbii române pentru străini și interesul preponderent pentru literatura română în interiorul țării, acolo unde aceasta este oricum folclorizată prin rulajul școlar. Pe de altă parte, nostalgia după o literatură română care să preocupe studioșii străini nu e de azi, de ieri și traduce o speranță de recunoaștere care nu mai e literară și nu privește doar scriitorii. Cât sunt de capabile noile direcții de cercetare de a decupa obiecte demne de interes pentru studioșii români, deja posesorii unei autorități profesionale la care nimeni nu vrea să renunțe? Și cum vor putea aceste noi teme de lucru să intersecteze interesele cercetătorilor din alte spații culturale?

Răspunsul la ambele întrebări trebuie să fie același: vom putea dezvolta spațiul de cercetare al românisticii și îl vom internaționaliza prin depășirea naționalismului metodologic, adică a sentimentului că lucrăm pentru o comunitate de insideri și că fiecare text pe care-l scriem se adresează doar cercetătorului român cu aceeași bibliotecă de idei în spate. Și asta nu doar pentru că ne dorim „recunoaștere” din partea cercetătorilor străini și accederea lui Eminescu în „canonul occidental”. Este important și să știm că putem comunica cu colegi având același set de competențe ca noi, dar nu și același set de clasici naționali învățați la școală. Dar mai ales e important să renunțăm la zona de confort a unei literaturi pe care o definim întotdeauna în același fel și în aceeași termeni. Recunosc că se dezvoltă un sentiment de comunitate profesională atunci când știi că pentru toți filologii români sarcina esențială este aceea de a discerne valoarea relativă unul față de altul a moderniștilor români. E un sentiment caracteristic culturilor aflate într-o etapă de afirmare luptătoare și unul care, mă tem, servește acum mai mult la consolidarea prestigiului în breaslă și la perpetuarea prestigiului agonizant al disciplinei noastre în afara ei, în relația cu autoritățile instituționale, cu decidenții din cercetare și cu tot felul de dirijori de fonduri din administrație. Dar e deja îndoielnic un prestigiu câștigat mai curând în fața publicului vag informat despre literatură în general, și nu în fața cercetătorilor celor mai cotați. Totodată, ar fi trist ca metalimbajul care ne definește disciplina să fie unul ce nu face decât să întrețină dependența miluită a filologilor de disponibilitatea potențailor de a recunoaște o deferență tradițională față de „scrisul

frumos”. De fapt, disciplina noastră își revendică specificitatea ca disciplină, emancipându-se față de statutul agreabil, dar creator de confuzie, al criticii literare generice. Dacă sentimentul unora este că studiile literare se lasă prea mult revendicate de statistică, sociologie, studiile politice, istorie, teoria genului, geografie, computeristică și celelalte, putem răspunde că așa este revendicat statutul unei discipline care vrea să intervină cu drepturi depline și să fie ascultată în câmpul umanioarelor. Are loc, da, o revoluție în cultura critică românească. Rezultatele sunt deja remarcabile, și nu pot decât să mă bucur că există o palpabilă polarizare între entuziaștii cercetărilor cantitative și cei ai post-critique, de exemplu. Asta asigură diversitatea concurențială pe termen mediu a unui spațiu disciplinar care trebuie să rămână unul al dialogului polemic consistent.

Alexandru MATEI

Creșterea producției pentru export

Deși tema studiilor literare, astăzi, este una imensă – tocmai de aceea, de fapt – mă voi mărgini la două tipuri de observații care vizează ceea ce, în aceste studii, se întâmplă în ultimii ani.



După o perioadă în care critici din generația mea – născuți între 1970 și 1985, ca să fiu generos cu mine însumi – au scris cărți importante despre critica românească din ultimul secol, de la G. Călinescu la E. Lovinescu și la critica literară din perioada regimului comunist, studiile literare au devenit rapid locul unor inovații metodologice venite pe filieră anglo-saxonă. Dintre aceste inovații, probabil că cea a studiilor cantitative a făcut cei mai mulți pași. Dar sunt convins că alți colegi se ocupă, în acest dosar, exact de această abordare, așa că nu mă opresc asupra ei. Cred că atuuri principale ale acestei metode sunt posibilitatea de a lucra conform unor proiecte colective, finanțate, de a ieși din

logica lucrărilor „de autor” și de a mobiliza tineri pentru care studiile literare sunt, *a priori*, un loc al pasiunii fără utilitate/randament social și economic.

Desigur, studiile cantitative se produc într-un context de revizie epistemologică și ideologică a presupunțiilor studiilor literare din ultimele (multe) decenii, o revizie pe care anii 1990 nu au reușit să o facă tocmai din cauza unor îndelungi reglări de conturi cu epoca anterioară, de care o separa căderea regimului socialist. Aici n-ar strica poate să amintesc un discurs pe care l-am ascultat ieri la radio, fragment dintr-un interviu pe care Mircea Eliade îl acorda în România, în anii 1960, în care spunea cât de important a fost faptul că generația lui a putut, din anii 1920 începând, să-și autonomizeze activitatea culturală în raport cu luptele politice anterioare. Dar acest răspuns funcționează invers decât ar fi vrut Eliade: ideea unei activități intelectuale separate de social-politicul imediat era de fapt justificată tocmai ca recunoaștere a unei libertăți *polemice* față de angajamentele naționale anterioare. O libertate, dacă e polemică, nu e tocmai liberă, ci are nevoie de prezența, fie ea ca urmă a dușmanului înfrânt. Evenimentele istorice ulterioare vor menține statutul polemic al acestei libertăți, astfel că somnul de frumusețe al studiilor literare va avea durată dată de neglijența de a pune ceasul la o anumită oră (cea a inegalităților, cea a conștiinței critice ș.a.m.d.).

Prima observație pe care vreau să o fac este legată de inflexiunea produsă în studiile literare de importul metodologic și ideologic. Sigur că el era necesar. În condițiile în care aceste studii intră într-o economie transnațională care întărește antagonistica dintre centru și margine, producția de cunoaștere literară se mută, din română, în engleză, și tinde să marginalizeze încă mai mult piața națională în care apare. Din punctul acesta de vedere, nu mi se pare că literații pot face foarte multe. Dar, așa după cum denunță, în articolele pe care le scriu despre opere/texte literare, impactul sistemului capitalist, o pot face și în raport cu propria lor activitate. Ei pot fi, altfel spus, propriii lor antropologi. Publicarea de volume în engleză la „edituri prestigioase din străinătate” (sintagma standard din tot felul de autoevaluări) nu trebuie descurajată, dar trebuie socotită ca un complement la lucrările publicate în limba română la edituri – serioase, cu colecții serioase de studii – românești. Sau ar trebui. Nu știu dacă e prea târziu sau imposibil de făcut ceva în această privință. Sigur, studiile literare românești în limba română nu dispar definitiv – ele se restrâng, însă, pe măsură ce economia națională care le susținea dispăre. Ele devin un fel de analogon al sistemului feroviar din România: se circulă mult mai bine pe relația București – Constanța, 160 km/h, cale de 225 km, dar în rest, pe mii de kilometri (sunt peste 20.000 km în total), se merge mai greu decât în urmă cu 40 de ani.

A doua observație se referă la sintagmă care preia titlul unui volum publicat în urmă cu câțiva ani de Andrei Terian: „critica de export”. Din poziția mea de observator mai apropiat de câmpul studiilor literare franceze – unul mult mai ierarhizat, înainte de orice – o astfel de sintagmă reconduce o dihotomie pe care oricine născut înainte de 1990 (să zicem) o știe: în România comunistă se comercializau, uneori, produse „refuzate la export” care erau, chiar și așa, superioare celor destinate pieței interne. Există, în Franța, atât producție de tip „producție pentru export”, cât și pentru piața internă, care se exportă și ea. Studiile de teorie ecologică sunt un exemplu foarte bun aici, dar nu am acum timp să insistă supra lui. De ce pun în discuție „exportul”? Pentru că exportul nu e un cuvânt inocent. Desigur, exportul poate viza trimiterea de produse oriunde în lume, într-o logică națională (import-export e un binom care are sens doar în cadru național). Dar, de fapt, exportul viza numai exportul în Occident. Cu toate că exportam, țin minte, troleibuze fabricate la Uzina Autobuzul în Bolivia, nimeni nu înțelegea prin „la export” ansamblul lumii exterioare României, ci numai acele regiuni care, pentru România, erau modele spre care tindea. De aceea, nu cred că, pentru a avea calitate, studiile literare românești trebuie să vizeze din capul locului „exportul”. Exemplul noului val în filmul românesc din anii 2000 este unul grăitor în acest sens: a fost vorba despre, spus repede, un anume „stil” care s-a impus ca „românesc”, prin reunirea și funcționalizarea locală a unor tehnici preluate și din afară, dar și prin reactualizarea unor creații interne. Iată ce scrie Mathieu Macheret, în 2016, apropo de filmul lui Mungiu, *Bacalaureat*: „Acest nou val s-a născut în România postcomunistă, după prăbușirea dictaturii lui Ceaușescu în 1989. Au fost create școli de film, explică Mathieu Macheret, critic de film, pentru cotidianul francez *Le Monde*. S-a născut o nouă generație de tehnicieni, actori și regizori, adesea proveniți din teatru și cu experiență în televiziune. Ei s-au adunat în jurul unei mari figuri, cea a lui Lucian Pintilie, un om de teatru și de cinema, care a făcut filme foarte importante în comunism, cum ar fi *Reconstituirea* (1968), interzis de cenzură, ca multe dintre filmele și spectacolele sale de teatru” („Pilonul Pintilie”).

Nu vreau să fiu prost înțeles. Nu susțin deloc nici autohtonizarea studiilor literare și nici nevoia de a rămâne blocați într-o conștiință interbelică a literaturii. Eu însumi public în limbi străine – și în engleză, uneori. Ceea ce încerc să spun este că studiile literare sunt, ca și filmul, o creație. Ele nu intră și nu vor fi niciodată fără rest în logica studiilor tehnice. Nu asta e miza lor, ele nu aduc bani prin ele însele într-o economie capitalistă. Ele pot fi finanțate, și sunt; s-au creat locuri de muncă, la Sibiu, la Cluj, și e foarte bine. Dar nu ele produc vaccinuri și nici nu realizează ele însele tranziția

ecologică. Ele nu sunt imediat lucrative. Trebuie susținute de Stat, de fundații sau ONG-uri. Altfel, deși nu mor (CFR există, mai circulă trenuri în România și astăzi), reușesc doar să supraviețuiască, și nu o pot face decât prin „export”. Dar dacă nimeni nu va mai fi interesat de o piață internă, atunci studiile literare nu vor mai fi românești decât prin materia lor primă, prin faptul că exportă, ambalate metodologic și lingvistic „ca afară”, niște conținuturi „de aici”. Dacă e așa, atunci de ce am mai rămâne în România?

Sanda CORDOȘ

Mai sunt studiile în slujba literaturii?

Mai multe programe (la diverse nivele) ale învățământului filologic românesc sau măcar anumite discipline ale lor se numesc „studii literare”. În plus, aproape fiecare editură din țară are o colecție de studii literare. Prin urmare, găsesc că, *la nivel instituțional*, ar fi nepotrivit să vorbim de o criză în acest sens.

Dacă, însă, prin studii literare înțelegem un anumit tip de discurs (pe care în mod obișnuit și, desigur, simplificând, îl numim al criticii literare), atunci, desigur, cred că se poate vorbi de un interval de cumpănă, de tranziție, de reaşezare. De necesare re poziționări și de redefiniri. Și aceasta – s-o spun din capul locului, străduindu-mă să mă păstrez în dialog cu întrebările anchetei – nu pentru că, de la o vreme, studiile literare încearcă să dobândească și să prezerve un statut de știință. Să ne reamintim rapid și în trecere că este un efort de mai bine de un secol în care s-au schimbat doar științele cu care cercetarea literaturii a făcut alianțe care să-i asigure propria științificitate („practicile computaționale” cum le numiți, de azi, au mătuși și strămătuși venerabile). Starea critică nu se datorează nici metodelor (unele considerate infailibile) folosite (iarăși, secular) de către studiile literare și împrumutate din valul zilei comun în studiul umanist. Dimpotrivă, folosite adecvat, ele pun în evidență atât inteligența critică a autorului, cât și textul (textele) asupra căruia (căror) se exercită. De vină nu este nici *lingua franca*, în care studiile literare românești s-ar exprima. Dacă ele reușesc, pe această cale, să impună unor cititori inteligenți ai lumii literatura română, cu atât mai bine țării și lor cu atât mai bine.

Criza discursivă a studiilor literare (a criticii literare românești) cred că se datorează separării tot mai severe între critica universitară și critica foiletonistică. Aș putea chiar s-o datez (desigur, convențional, cum se întâmplă în genul acesta de datări). Revista „Vatra” a publicat în numărul 7 din 2007 o anchetă despre criza universitară și consider că acesta este momentul în care s-a pus piatra tombală peste un mod de a practica critica

literară desfășurată pe durata a unui secol și jumătate (aproximativ). Mai precis, în această lungă perioadă a existat o coabitare armonioasă între critica universitară și critica foiletonistică. Cu rare excepții, ele au fost practicate de aceleași persoane: universitarii erau și foiletoniști. Cei dintâi impuneau și de la catedră și din paginile revistelor aceleași opere literare. Cu alte cuvinte, criticii (autorii studiilor literare) exercitau *critica de direcție*, care a creat o reală fascinație în istoria noastră literară (nu degeaba – cred – generațiile noastre critice se măsoară și se numesc după T. Maiorescu). După 2007 (dacă acceptăm această datare convențională, dar corectă, presupun), universitarii au trebuit să se supună altor canoane discursive și să-și publice studiile literare în reviste apărute în universități (românești și străine), în general necitite de mediul literar (în care intră, deopotrivă, scriitorii și cititorii). Studiile literare ale universitarilor nu mai pot fi publicate (sau nu mai e bine să fie publicate pentru că nu aduc punctaj) în reviste culturale. Criticii universitari (cu puține excepții) s-au retras în universități, iar revistele literare trec printr-o criză de cititori calificați, de critici. Destui scriitorii (despre ale căror cărți – unele foarte bune – uneori nu se scrie) se simt abandonați. Mulți cititori (dintre aceia puțini pe care îi clamăm când invocăm criza lecturii) se simt debusolați. Informarea de pe rețelele de socializare nu este una de autoritate, nefiind făcută (cu excepții, firește) de către profesioniști.

Criza studiilor în critica literară este dublată, la noi, de criza literaturii. Ce mai înseamnă ea? Circulă atât de multe idei confuze în chiar mediul literar (dar proclamate cu mare certitudine), încât bieții cititori (da, tot aceia, puținii) nu mai știu ce să creadă și cum să se mai orienteze. Cred că o re poziționare a literaturii trebuie făcută (cu toți actorii câmpului incluși, fără a-i ignora pe scriitori), mai ales în raport cu trei axe:

În raport cu limba națională. Mai e textul literar scris (și) în limba română? Pentru câtă vreme?

În raport cu socialul. Întâi de toate, consider că nu toți scriitorii pot manifesta un activism social. Lucrul acesta nu se poate pentru că, în chip fericit, suntem diferiți, iar pentru scriitori (pentru artiști, în general), diferența este esențială. Putem admite că printre ei există și tumultoși, pregătiți să schimbe lumea (inclusiv prin textele lor), și naturi retractile, catilinare. E normal ca unii scriitori să exprime o sensibilitate, ba chiar o problemă socială, dar găsesc că e perdant ca ei să se aștepte la reciprocitate din partea cititorilor. Am multe exemple, dar probabil cel mai bun mi-l oferă V.I. Lenin, care își ceartă în scris consilierul (pe Lunacearski) că a permis editarea poemului *150 000 000* a lui Vladimir Maiakovski (care, să ne reamintim, și-a pus viața în slujba societății revoluționare) într-un tiraj prea mare, fiind vorba despre „o aiureală, o prostie”, potrivită „pentru biblioteci și maniaci”. În această privință, sunt

de acord cu Constant Tonegaru, care într-un articol din februarie 1947 scria: „Firește, cum nu există o poezie pentru moșieri și bancheri, tot așa nu există o poezie pentru țărani și muncitori. Există o poezie pentru acei care cunosc poezia, care au cultura necesară s-o primească”.

În raport cu esteticul. Mai este textul literar o formă estetică, adică mai este el artă? Dacă nu, ce este? Și dacă își pierde (îi retragem) statutul de artă, care e câștigul? Oricât mă strădui (sau poate mi se pare, căci nu mă strădui îndeajuns), nu reușesc să înțeleg opoziția (ca să nu spun adversitatea proclamată de destui confrăți) dintre estetic și social în textul literar. Știu (din tratate literare seculare, asta ca să nu invoc protoistoria acestora, cu Platon și Aristotel) că se face distincția între autonomia literaturii (realizată tocmai ca formă estetică, ca artă, scriitorii – ca toți artiștii – șlefuiind și desăvârșind propriul discurs, la fel ca sculptorul în materialul său) și heteronomia acesteia, adică valorile, temele, subiectele etc., care sunt unele ale vieții (lumii, societății etc.) în care trăiește autorul. Atunci când această heteronomie devine o tendință combativă, unică și inflexibilă, atunci când, adică, literatura se pune în slujba unei alte valori, ea își pierde statutul de artă și devine propagandă. Cred – în termenii și cu metafora lui Roland Barthes – că angajamentul literaturii este ca și cel al lui Moise cu poporul ales, nu intră niciodată în pământul făgăduit. Păstrată ca atare, literatura e cea mai accesibilă (ieftină) formă de artă, atât pentru scriitor, cât și pentru cititor. Ca să intri în contact cu alte arte, trebuie să trăiești într-un oraș (cu cât mai mare, cu atât mai bine) și să ai bani. Ca să citești literatură, trebuie să ai acces la o bibliotecă, fie ea și de școală sătească.

În final, aș spune că accentul critic în sintagma „studii literare” nu se pune pe „studii” (ele sunt prospere), ci pe „literatură”, mai ales dacă avem în vedere literatura română. Sute de oameni încă o scriu. De ce?

Ion POP

Diversificarea firească a perspectivelor

Dacă ne uităm spre ceea ce se întâmplă în critica literară românească, nu mi se pare că am fi intrat într-o epocă de criză reală a studiilor din acest domeniu. Dimpotrivă, mai ales în mediile universitare, observ că a crescut numărul de cercetări monografice consacrate unor personalități reprezentative, – cercetarea doctorală a încurajat mult aceste demersuri –, și nu lipsesc nici încercările, unele foarte reușite, de sinteză critică. Aici ar putea veni în ajutor și editurile, care să reînvie colecții precum „Momente și sinteze” de la vechea Minerva, ori „Studii” de la „Univers”, cu propuneri concrete de nume, opere, teme). Senzația de „impas” poate fi susținută totuși de

o un fenomen mai general-european și chiar mondial, care indică părăsirea centrului scenei de către criticii și teoreticienii literari care o dominau cu mare ecou prin anii '60-'70 ai secolului trecut (mă gândesc mai ales la Franța, Elveția, dar nici Germania, Italia sau Anglia nu stăteau rău). „Ritmul epocii” a deplasat accentul pe întâmpinarea accentuat publicitară a cărților, adevărata critică de întâmpinare a cam dispărut de multă vreme prin aceste locuri; la noi mai rezistă, dar cu destul de puțini cititori... Ca să preiau o sugestie a Dv., aș zice că ideea de „criză de autonomie” a fost în bună măsură lansată interesat, mai ales dinspre militanții noilor orientări pe care le-ați numit și care largesc mult aria investigațiilor critice spre zone mai puțin abordate (nu, însă, total nefrecventate), fapt, în principiu pozitiv – dar care, tocmai prin accentul vocal-militant viciază un proiect salutar: pozițiile sectare, cu opțiuni dogmatic-unilaterale și de partizanat exclusivist, afectează deja grav starea de lucruri și periclitează chiar substanța, esența actului critic care este, prin definiție, unul de discernere a valorilor, acțiune de cartografiere cât mai exactă a tendințelor și realizărilor-reper ale creației literare, încercare de a „ghici” orientările semnificative ale scrisului artistic în viitorul previzibil.

Așadar, nu toate „simptomele” mai noi sunt de amendat sau respins, – apelul la largirea spațiului prospectat, la metode noi, sugerate sau dependente chiar de evoluția tehnologică accelerată din vremea noastră, care este și una de uriașă amplificare a numărului de cărți de literatură publicate în fiecare an în lume, trebuie ascultat. Tot așa, cum cer, în mod justificat, dreptul la a fi luate în seamă și „minoritățile” de multe feluri care s-au simțit uitate sau marginalizate de literatură și critica ei și care au devenit, cum se vede, foarte vocale în ultimii ani. Numai că în acest punct „democrația” generoasă la care e invitată și critica literară riscă fie deturnată spre scopuri foarte discutabile, fiindcă clamarea drepturilor la expresie și la aprecierea ei, absolut justificată, nu e acompaniată sau, ca să zic așa, temperată de atenția la valoare, ci tinde mai degrabă spre nivelare și cvasi-eliminarea spiritului critic, masiv concurat de criterii extraestetice: culoarea pielii, sexul, condiția postcolonială etc. nu trebuie, evident, să împiedice dreptul la recunoaștere și afirmare literară, dar ele nu au dreptul să dicteze contra conștiințelor critice, o ierarhie a valorilor, care nu depinde și nu trebuie să depindă de caracteristici exterioare ale celor care scriu. Riscul e acum, în ciuda atâtor fațade surăzător-binevoitoare, să se ajungă de la mult falsificată și falsificatoarea „corectitudine politică”, justă în principiu, dar aberantă prin excesele „formale”, suspiciunea generalizată cu privire la orice act pretins discriminatoriu. „Minoritățile” se cuvine să fie recunoscute și integrate în drepturi, aici de expresie literară, creatoare în plan literar și cultural, dar dacă pretind să decidă contra majorității

nerespectând reguli elementare, obligatorii și în spațiul literar, tot dictatoriale devin și ele, iar frustrările nu pot fi mai mari nici de cealaltă parte a „baricadei”. Pe scurt, critica literară ar fi datoare să citească și să evalueze operele puse sub lentile atente fără nicio discriminare, – însă a culpabiliza la nesfârșit (și) mediul literar creează o stare de justificată insecuritate. Nu-i vorbă că „mersul lumii” nu indică, la toate nivelele sale, o încurajare a meritului și valorilor reale, ci mai curând comoda (nu lipsită de o anume brutalitate abia disimulată) nivelare a valorilor, desconsiderarea unor firești ierarhii; nici în literatură nu orice om care scrie este egal ca înzestrare cu aproximativul său confrate.

Dacă e vorba despre actul critic responsabil care își respectă statutul, nu-mi pare deloc secundară chestiunea metodelor de lectură. Diversificarea firească a perspectivelor asupra creației literare (de la întoarcerea „progresistă” spre critica sociologică, la – să zicem – considerarea „statistică”, „computațională” a fenomenului (cu reperul mult citat Frank Moretti), nu cred că trebuie să minimalizeze, până la eliminare, cum cred unele voci mai recente, a criteriului estetic, pe care îl poate activa doar o lectură immanentă a textului, ca punct obligatoriu de plecare pentru orice alt tip de abordare ținând de contexte extra-literare. Nu degeaba un Blaga a definit opera literară ca un „cosmoid”, o lume cu autonomia ei, fie și relativă, articulată după norme specifice. Odată recunoscută, încă de mult, „eteronomia artei”, deci și a literaturii ce metabolizează în chip specific în spațiul său de „autonomie” fenomene din afara sa, inevitabil interferente, n-ar trebui aprobată încălcarea gravă, cu totul nefirească, a specificului „reflectării” estetice. Ca să poată contextualiza un... text (cuvântul e compus: *con*-text!), trebuie să se știe ce reprezintă el ca valoare intrinsecă, immanentă, altfel orice situație extra-literară nu se poate face convingător. Una este să respingi estetismul sterilizant (și respingerea lui nu e nici ea de dată recentă!), și altceva înseamnă să eludezi valoarea estetică, confundând nepermis lucrurile. Cum poți analiza, să zicem sociologic, cutare operă sau mișcare literară, dacă n-ai fost mai întâi atent la natura internă, specific literară, a acelei opere? E o întrebare retorică. Chiar analiza „computațională” a unui Moretti a putut deveni relevantă după ce criticul literar din el a întârziat ani buni în analiza unor structuri specifice, evaluabile estetic, ale multor opere literare, îndeosebi narative.

Aș spune, deci, că metodele „tradiționale” ale criticii (îndeajuns de modernizate totuși, după ce „epoca comentariului” teoretico-critic a multiplicat deschiderile interpretării, nu sunt chiar atât de depășite cum începe să se creadă și la noi. Ceea ce s-a numit, prin atâtea voci prestigioase, „disponibilitatea metodologică” (vezi, de pildă, Jean Starobinski) nu trebuie uitat și nici n-a fost. Că ea n-a fost practică de o bună parte a criticii

românești e adevărat (dar în consecința lecturilor sociologist-vulgare „realist-socialiste!”), tot așa cum e destul de vizibilă și rezerva față de noile apropieri față de literatură din direcții ce nu sunt tocmai cele care țin seama de calitatea creației literare, estetică în primul rând, și pot crea destulă confuzie în dreapta așezare în spațiul creator a acesteia. Sau nu mai nevoie de evaluări lucide, la obiect, și de ierarhizări, fiindcă ar fi „antidemocratice” și „discriminatorii”?

Pentru moment, cred că la noi ne aflăm încă în faza tatonărilor. Excesele partizane – în mare parte ca ecou încă insuficient asimilat venit din afară – au putut genera reacții de respingere cam pripite, tocmai din pricina unui anumit exclusivism al noilor militanți, care suferă și de un accentuat conformism ideologic, numit acum, pe urme americane de fapt extremiste, „progresism”. Așa, toată critica estetică devine automat reacționară, retrogradă, se pot dărâma statui de mari personalități ilustrative pentru epoci istorice și de cultură, poate fi scos din un cânt din care îi vede în Infern pe musulmanii necredincioși (dar în viziune medievală), așa pot incluse în dicționarul Larousse recent forme de pronume personale ambigene, ridicole și absurde, pot fi inserați în nobilimea franceză de secol XVIII actori de culoare (ca în filmele mai recente), – tot din neatenția la mult clamatele „contexte”!

Zisa „tradiție autohtonă” a criticii, multă vreme accentuat foiletonistică și impresionistă, are, poate prin forța lucrurilor, tendințe conservatoare, dar ele nu sunt atât de puternice, cred, încât să fie puse sub etichete infamante, cum a devenit, prin abuz terminologic, „estetismul”. Vrând-nevrând, înscrierea în dezbaterea universală asupra chestiunilor lecturii critice se va produce, însă cred că ar fi o mare pierdere dacă, în virtutea avântatei angajări metodologice recente, deformată ideologic, s-ar minimaliza și chiar omite, ceea ce s-a câștigat până acum, la noi și aiurea, în materie de metodologie critică solid ancorată în substanța textului literar, din care evaluarea estetică nu are voie să lipsească. „Teritoriul comun de investigație” e de cultivat, fără îndoială, însă fără buldozerul nivelator care îl amenință din toate părțile. „Ideologiile și științele tari”, cu a lor „lingua franca”, adică engleza dominantă acum, ar trebui considerate tot cu spirit... critic. Se știe că „ideologiile” deformează prin definiție realitățile, iar „științele tari” nu s-ar cuveni să aibă dreptul să citească literatura, desigur mai „slabă”, căci vie, prin grile care-i sunt, în fond, străine. Acestea din urmă pot servi și servesc deja unele tehnici de cercetare, dar specificul textului literar și calitatea lui de „unicat” nu pot fi măsurate cu instrumentele reci ale niciunei tehnologii. Capacitatea intelectuală și sensibilitatea criticului literar le depășește cu mult și nu va putea fi niciodată înlocuită.

Adriana STAN

Un doliu prelungit după pierderea capitalului cultural

Un raport periodic despre starea de criză a studiilor literare locale a devenit obișnuință în România în ultimii vreo 15 ani, mai ales în paginile revistelor literare care supraviețuiesc încă declinului ireversibil al presei scrise care datează cam tot de atunci. Acest ritual de reflecție s-a refăcut și în cadrul unor reuniuni naționale de interes academic (colocviile Asociației de Literatură Generală și Comparată din România) sau preuniversitar (colocviile Asociației Profesorilor de Limbă și Literatură Română), așa că frecvența sa pare să parafeze o stare de fapt. Mai mult, ea pare să descrie un climat de derută, al cărui caracter depășește însă dezbaterea strict metodologică și vizează întreaga identitate simbolică și instituțională a studiilor literare românești. În acest sens, caracterul ritualic cu care este invocată criza și accentele uneori catastrofice ale acestui discurs sunt specifice culturilor din fostul bloc sovietic, care țin doliu prelungit după pierderea capitalului cultural și a statutului public de care literatura se bucurase în istoria lor comunistă recentă.

Prin comparație, momentele în care critica și teoria literară occidentală și-au problematizat statutul au fost mai puternic marcate metodologic și au corespuns mai clar câte unei mutații de paradigmă, cu toate contraargumentele, dar și soluțiile prospective concrete pe care le convoacă un astfel de proces. „Criza” a fost, din această privință, semnul unei schimbări practice, nu neapărat al unei derute identitare. Este adevărat că, după răspândirea variantelor de French Theory, îndeosebi în hub-ul academic global al Statelor Unite, suita de transformări a studiilor literare occidentale s-a desfășurat într-un scenariu unilinear. Finalitatea sa principală a constat în demontarea etosului modernist al esteticului conform diferitelor agende (multi)culturaliste sau interdisciplinare pe care injecțiile teoretice (între timp, și din științe pozitive) le-au inspirat. Dar toate aceste ajustări s-au făcut într-o direcție de evoluție și prin metabolizarea constructivă a momentelor de criză. În același timp, este evident că studiile literare occidentale s-au omogenizat, pe parcursul tuturor acestor transformări postbelice, ca o cultură academică, pierzând definitiv sensul unei culturi critice legate organic de publicul cititorilor. Tocmai în privința acestor două forme de existență – academică și „critică” – ale domeniului imprecis numit „studii literare” s-a creat decalajul major în literaturile fostului bloc sovietic, oricât de multe tendințe teoretice la zi ar fi pătruns aici prin zidul ideologic comunist. În istoria recentă a regiunii noastre, cultura critică și-a amplificat valoarea

simbolică și acoperirea instituțională după „dezghețul” șaizecist și a continuat să funcționeze la unison cu un concept esențializat, modernist de literatură, pe care, în comunism, îl încuraja extrema lipsă de diversitate ideologică publică, dar care, în Occident, își pierduse treptat relevanța sub impactul teoriei și al perspectivelor ideologice și culturaliste.

Această ierarhie culturală și valorică a fost moștenită și reînfrățită în climatul anticomunismului fervent din anii '90. Tocmai de aceea, criza prelungită a studiilor literare din postcomunism a fost de natură identitară și instituțională. Impactul său real s-a simțit destul de târziu, prin anii 2000, odată cu contracția dramatică a teritoriului, specific culturii critice, al presei scrise. Abia pe măsură ce baza economică (legată de fosta finanțare de stat) și instituțiile ei corespunzătoare s-au șubrezit, critica românească și-a pus probleme de redefinire, tinzând totuși să interpreteze restrângerea evidentă a propriului domeniu (măcar sub aspectul acoperirii sale publice) ca efect al presiunii modelor ideologice globale. Nu este întâmplător așadar că instituțiile definitorii ale vechii culturi critice, legate de asociațiile tradiționale de scriitori sau de revistele literare, au găzduit și rezervele cele mai vocale față de ceea ce era resimțit, venind dinspre studiile literare occidentale, ca un atac la adresa purității literare și interpretative. În aceste condiții, ecoul studiilor culturale, receptate oricum cu mare decalaj, dată fiind emergența lor într-o perioadă când cultura noastră se afla încă în blocadă comunistă, nu a stârnit prin anii '90 decât o dezbatere despre canon, terminată ca o furtună într-un pahar cu apă.

Circulația distorsionată a unor astfel de ecouri, ca și multiplele inerții instituționale, explică poate și constituirea lentă a unei culturi critice academice după 1990. Probabil că și în acest caz, stimulul decisiv a fost de natură materială, și anume posibilitatea accesării unor surse externe de finanțare care să-i înscrie pe cercetătorii români în circuite transnaționale. Acest proces de reorientare s-a sincronizat la mijlocul anilor 2000 cu declinul instituției jurnalistice, suportul principal de până atunci al conceptului esențializat de cultură critică. În configurarea regimului academic al criticii, aflată în desfășurare, dar în progres evident, blocaje suplimentare, venite inclusiv din partea agenților interni ai acestui domeniu, s-au creat prin conflictul între etnocentrism și transnaționalism, în condițiile în care etosul purist al esteticului avea o tradiție de suprapunere cu mitul organicist al națiunii. Pascale Casanova descrie în acest sens prin „efectul Herder” procesul de „naționalizare” a literaturii în țările Europei Centrale și de Est.

În privința acestor din urmă rezistențe, literatura comparată era ideal poziționată pentru a putea chestiona limitele narațiunilor etnocentrice

care au definit cultura noastră critico-literară. Evident că această poziție a avut șanse să se configureze abia după 1990, până atunci comparatismul fiind înghesuit de cadrele herderiene ale culturii critice din timpul comunismului într-o valorizare retorică și regresivă conceptual a „naționalului” din „universal”. Pe traiectoria așadar recentă a comparatismului românesc, un rol de pionierat în articularea unor narațiuni critice comprehensive, dincolo de noțiunile fetișizate ale localismului și diferenței culturale, l-au avut îndeosebi grupurile de comparațiști din Cluj și Timișoara, de pildă, prin acoperirea geoculturală oferită de mitocritică sau prin raportarea la orizontul transnațional al Europei Centrale și de Sud-Est. Este adevărat că, în aceiași ani '90, literatura comparată occidentală se afla ea însăși într-o criză de identitate, clar exprimată de raportul Bernheimer, după ce poststructuralismul demontase posibilitatea unor narațiuni critice cvasi-globale și după ce literatura comparată fusese practic absorbită în teritoriul eterogen al studiilor culturale. În mod paradoxal, tocmai inexistența în critica românească recentă a unui astfel de precedent coroziv, de tip teoretic sau culturalist, a constituit un atu pentru noul comparatism emergent în anii '90. A constituit, de asemenea, un motiv pentru care matricea interdisciplinară preferențială a acestui comparatism (selectată din zona antropologiei, mitocriticii și psihoistoriei, respectiv a istoriei culturale) a avut efectul de noutate al unei prime raportări la un orizont extra-național de înțelegere a literaturii.

Între momentul Bernheimer și raportul Saussy din 2004, comparatismul occidental și-a refăcut oricum turația, lărgind, într-o primă etapă, acoperirea domeniului în afara canonului eurocentric, apoi găsiind noi moduri de a evalua producerea și receptarea literaturii la nivel global. Relansată în special pe direcția *world literature* acreditată după 2000 pe linia Moretti-Damrosch-Casanova, literatura comparată a devenit în ultimele două decenii un *master discourse*, bazinul de cristalizare a unor concepte și metode care s-au difuzat de acolo și în alte departamente de literatură. Principalul impuls al acestor noi concepte, bazate pe o viziune sistemică a spațiului literar și pe înțelegerea accentuat material(ist)ă a circulației literare, vine din zona unor științe pozitive precum economia, la care se adaugă inputul tehnologiilor digitale și recuperarea domeniului, anterior marginalizat în comparatism, de analiză a traducerilor. Evident, o astfel de refocalizare tinde să neglijeze dimensiunile mentalitare și sensul fundaționalist al imaginarului literar care au continuat să fie mai organic legate de studiile comparatiste europene, inclusiv cele din Occidentul european. În același timp, este evident că investigațiile comparatismului *world literature* tind să privilegieze, pe lângă vechile „centre” de unde iradiază „importurile”, literaturile non-europene și cazurile clare de „periferie” (poate ca efect al absorbției

inverse care s-a produs, a postcolonialismului în *world literature*). Acest tablou pare să lase literaturilor „semi-periferice” din Centrul și Estul Europei o expunere mai degrabă secundară.

Chiar și așa, comparatismul deține, din motivele de *leadership* enumerate mai sus, situarea optimă pentru a permite conectarea studiilor literare, din România sau de oriunde altundeva, la o rețea academică globală. Deține în continuare avantajul unei plasticități interdisciplinare care, dincolo de lipsa de contur metodologic care i-a fost imputată peste tot în lume în unele momente, i-a asigurat pe parcurs reinvenții spectaculoase. E încă un motiv pentru care, într-o cultură cu domenii atât de atomizate cum a continuat să fie cea din România, discursul comparatist poate exercita, prin domeniile sale interconectate de investigație, o funcție locală de *cultural critique*, capabilă să defossilizeze imaginarea politică și culturală a spațiului artistic. Pe piața internațională a cercetărilor comparatiste, contribuțiile dinspre Europa de Est au șansa, în schimb, de a negocia o formă de *critique* vizavi de noul fundamentalism teoretic pozitivist pe care tind să-l instituie cercetările cantitative. O negociere produsă pe temeiul faptului că cercetătorii din această regiune cunosc din interior nu doar excesele conceptelor puriste de literatură și valoare estetică, ci și rolul constructiv al imaginației literare în societăți cu istorii altminteri destructive.

Ștefan FIRICĂ

Și, nu versus. Câteva considerații inactuale

Alta e criza acum... Scriu, ca noi toți, cu gândul la bombardamente, refugiați, asedii, amenințări nucleare, cu sentimentul că în fața unui lider iresponsabil cu acces la butonul roșu, domeniul nostru n-are multe de făcut. Scriu totuși cu speranța că, în curând, cât mai curând, dezbateră o să mi se pară la fel de utilă ca înainte de invazia Ucrainei.

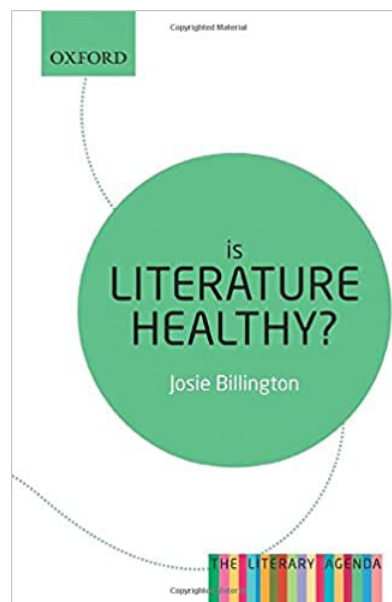
Referitor la anchetă, nu cred că am intrat într-o criză a studiilor literare; discuțiile despre relevanța lor (politică, socială, economică) au deja o istorie, iar răspunsul cel mai încăpător l-a oferit paradigma studiilor culturale comparate propusă de Steven Tötösy de Zepetnek acum vreo 20 de ani, un hibrid eficient între *world literature*, studii culturale și studii *inter-art*, canalele de comunicare dintre aceste metadiscipline fiind atât de evidente încât nu mai au nevoie de încă o pledoarie. A devenit imposibil să privești altfel nu doar textele de azi, din epoca *woke*, a intermedialității, memelor, propagandei în buclă pe *social media*, dar și literatura în genere. Ceea ce atrage în paradigma *scholar-*ului maghiar-american e libertatea pe care i-o lasă

cercetătorului de a face orice conexiune dorește, fără a sacrifica vreun plan de detaliu care îl interesează în particular. O libertate de care însuși Tötösy a profitat, călătorind fără complexe între zone precum teoria romanului, film, științele educației, managementul conflictului ș.a. Știu că hiperspațiul lui poate părea o utopie a cunoașterii sau, și mai rău, un *hub* al diletantismului, dar după ce, studiind „autenticitatea”, m-am trezit în fața unui ghem de texte englezești, franzezești, italiene, germane, spaniole, românești, maghiare, bulgare pe chestiuni politice, naratologice, psihologice, etnologice, ontologice, legate strâns între ele prin obsesii tematice și idiosincrazii retorice, nici nu mi-am mai putut închipui alt spațiu de reflecție, în care să mă pot plasa confortabil și fără teama de a produce o imagine trunchiată. Majoritatea criticilor se confruntă cu situații similare atunci când abordează așa-zisele subiecte de graniță – și ce nu e azi un subiect de graniță, pretabil adică la tot felul de despicări transversale? În cazul în care soluția unei echipe multidisciplinare e nefezabilă, din varii motive, criticului nu-i rămâne decât să se informeze din mai multe arii metodologice.

Or, ajungând la al doilea set de întrebări, în spațiul românesc nu se înțelege în mod uniform inclusivitatea paradigmei pe care o pomeneam. Sistemul nostru instituțional (în care intră departamente universitare, centre de cercetare, asociații profesionale, Academie, licee sau școli) e traversat de o linie punctată, de o parte și de alta a căreia se poziționează „autonomiștii” și „culturaliștii”, receptați în mod curent drept „conservatorii” și „progresiștii” disciplinei. Cel puțin în mediul *scholar*-ilor, partida s-a tranșat în favoarea celor din urmă încă de când ne-am bransat, post-Bologna, la circuitul global de programe operaționale, burse, conferințe, reviste științifice, care favorizează fără echivoc abordările transversale, punând accentul pe impactul asupra societății atunci când acordă finanțările. Faptul că au rămas câteva distincții de profil acordate preferențial „autonomiștilor” (premii U.S.R. și altele) e mai degrabă o reacție inerțială, previzibilă în sistem, din tendința de a perpetua un *status quo*. Și totuși, cine consultă de pildă premiile Academiei Române din ultimii 10-12 ani va constata mulți tineri câștigători din rândurile celor autodefiniți drept „culturaliști”, influențați copios de atmosfera universităților occidentale, vizitate eventual în cadrul unor mobilități doctorale sau postdoctorale obținute tot prin oficiul ziselor instituții. Vreau să spun că cele două tabere nu mi se par ireconciliabile, exceptând câteva versiuni de discurs mai radicale, venite de după ambele baricade. Impresia unui conflict între „arhi-dușmani” e alimentată tocmai de aceste luări de poziție radicalizate, care suscită răspunsuri în oglindă.

Prin urmare, în loc să glosez despre insuficiența abordării „estetice”, căzând în truisme, mi se pare mai provocator să semnalez câteva idei de-a gata radicale auzite printre „culturaliști”, studenți și cercetători (interesați de noul istorism, feminism, neomarxism, studii cantitative etc.). Idei de care, deși mă consider eu însumi „culturalist”, în sensul de mai sus, mă distanțez suspicios.

(1) Adepții „criticii estetice” sunt opaci la abordările extraliterare. Să nu uităm că mulți dintre ei au un istoric prea complex pentru a fi reduși la portretele unor rezidenți suficienți ai *Grădinii lui Epicur*, anatolefranciene. Înainte de a rejecta stânga americană în *Istoria critică...*, Nicolae Manolescu a scris *Arca lui Noe*, cu o trainică țesătură sociologică, în pofida nodurilor în papură care i s-au găsit. Ea dublează rețeaua naratologică desfășurată în cele trei volume, atâta cât s-a putut fără a atrage foarfecele cenzurii. Și a specula că alianța cu sociologicul a fost doar o tactică de conjunctură mi se pare prezumțios. Eugen Simion e autorul primului proiect coerent de reabilitare a biograficului în studiile literare, început în anii când la noi încă se vorbea despre „moartea autorului” și întins pe câteva decenii. Ideea trebuie nuanțată și mai mult dacă ieșim din curtea „impresioniștilor”. Contestarea canonului estetic a venit, la noi, din partea lui Virgil Nemoianu, într-un foileton publicat, apropo, în *România literară*. Câțiva ani mai târziu, un fost structuralist, Sorin Alexandrescu, a scris *Pentru un mai grabnic sfârșit al canonului estetic*. Mircea Martin a condus mai bine de un deceniu A.L.G.C.R., singura organizație profesională de la noi care a asigurat în mod continuat spațiu studiilor culturale, în spiritul unui pluralism metodologic indenegabil. Departe de profilul unor



cavaleri *sans peur et sans reproche* ai esteticului, toți aceștia s-au angajat într-un desen ideologic mult mai heteroclit.

(2) „Autonomiștii” sunt inconsecvenți metodologic. Afirmția se confirmă în destule cazuri, dar ea trebuie formulată cu prudență, adică restabilind, în spiritul noului istorism, contextul. Studiile literare de atunci s-au desfășurat în timpul politicii izolaționiste ceaușiste, în absența oportunităților de a participa la viața științifică internațională, în condițiile unei penurii bibliografice pe care traducerile n-au putut-o compensa. E comod să ricanăm azi, când putem cerceta *in situ* zeci de biblioteci din capitalele „republicii literelor”, când motoarele de căutare ne aduc pe tavă aparițiile cele mai recente, piratate sau nu, fără să ne deranjăm din casă. Apoi, mi se pare că acuzația de eclecticism se aruncă prea ușor și în toate părțile: puțini dintre „culturaliști” se angajează cu arme și bagaje în serviciul unei singure teorii critice, la noi. Încă n-avem mulți autori *stricto sensu* feminiști, postcolonialiști etc. Nu i s-a reproșat și lui Mihai Iovănel adulterarea materialismului postmarxist cu viziunea estetică? (1) Personal, nu văd un păcat în eclecticismul metodologic decât atunci când el generează un sistem autocontradictoriu, impracticabil, lucru care nu se întâmplă întotdeauna, nici la „autonomiști”, nici la „culturaliști”.

(3) „Autonomismul” e calul troian al naționalismului. Exemplul cel mai invocat e *Istoria...* călinesciană, pornind de la criteriul estetic și ajungând la o teorie a specificului etnic bazat pe „cele patru mituri fundamentale”; dar nici *Istoria...* Iovănesciană nu e scăpată, ca discurs legitimant al modernismului autohton. Dacă în cazul celor doi critici canonici prezumția poate fi adevărată, ea nu se verifică în alte situații, dintre care o amintesc numai pe cea a lui B. Fundoianu. Campion al „criteriului estetic”(2) mai pur decât Lovinescu, el a lansat în același timp aprecierea că literatura română n-ar fi decât o „provincie” sau „colonie” a celei franceze: apropo, un discurs care ar merita recomandat în sensul raporturilor de putere statuate în *world literature*. „Autonomismul” nu e neapărat ancilar naționalismului, să nu generalizăm.

(4) Esteticul e reductibil la social, deci ne putem debarasa de el. Fără să mă erijez în expert, dacă detașăm experiența estetică de noțiunea de operă de artă ca obiect unic al ei, susținerea mi se pare hazardată. Recomand demonstrația lui Jean-Marie Schaeffer (din *Experiența estetică*, tradusă recent și la noi), făcută cu o solidă bibliografie neurocognitivă și de psihologie experimentală, pentru a analiza mixajul de emoție, plăcere și atenție „modulată” (densificată, saturată, polifonică etc.) care-o constituie. Autorul arată că ceea ce ne ține conectați la lectura unui text e un „calculator hedonic” *live*, măsurând în timp real experiența estetică prin randamentul ei, ca raport beneficii supra costuri

(resurse psihice consumate). Dacă plăcerea ne păstrează captivi în poveste, nu văd de ce ne-am grăbi să o evacuăm, să o „anulăm” tocmai pe ea din studiile literare. Biologizarea esteticului mai deschide și posibilitatea (măcar teoretică) de a identifica experiențe înrudite la alte specii. Schaeffer se oprește la exemplul păsării-grădinar (popular și pe *youtube*), dar se puteau găsi și pilde mai domestice: ce ziceți de pisicile melomane, tolănite și ascultând Rahmaninov sau Debussy într-o deplină uitare de sine? Rămâne de văzut ce ipoteze vor fi validate de neuroștiințe în continuare, într-un viitor nu prea îndepărtat. Recuplat la un materialism evoluționist, nu m-aș mira ca esteticul să fie salvat spectaculos în era postumanismului.

Bref, nu văd de ce critica literară ar avea de ales între dimensiunile „culturale” și „estetice”. Aspirațional, ea ar trebui să se ocupe și de unele și de altele, și mai ales de tensiunile dintre ele, generând sensuri care scapă altor critici (politice, sociale). De aceea pariez pe o paradigmă a incluziunii, în care să ne plasăm acolo unde ne putem articula mesajul, fără angoasa că eclecticismul ar însemna alienarea de vreo „esență”, sau dezertarea de la vreo „misiune” a literaturii. Să privim, ca pe un fel de *statement*, pagina principală a jurnalului *CLCWeb* (fondat de Tötösy), pe care coabitează cele mai diverse școli de gândire (culturală) împreună cu precizarea, dacă mai era nevoie, că revista nu exclude mostrele de „analiză textuală propriu-zisă”: imanentism & contextualism, lectură de aproape & de departe, ca practici cooperante, nu antagonice. Rămânând și-și, studiile literare vor continua să fie relevante și-n vremuri tulburi ca cele de acum, așa cum au fost și în timpul Cortinei de Fier, al războiului din Golf, după 9/11 sau după crahul economic din 2008. Ca să conteze, ele trebuie să-și păstreze complexul de radicalitate și finețe de care vorbea Mircea Martin într-un eseu memorabil.

Note:

(1) „Categoriile burgheze și idealiste de «literatură», «genuri», «forme» și «autor» rămân în picioare”, îi reproșează printre altele Florin Poenaru, în „Istoria lui Iovănel – epitaful optzecismului”, *Criticatrac*, 14 mai 2021; v. și Costi Rogozanu, „Când totul e pierdut, ai grijă să cazi cu stil. *Istoria* lui Iovănel: note, completări, provocări”, *Transilvania*, nr. 7-8/2021, pp. 67-79.

(2) „Adept al artei pentru artă, cu subînțelesul că arta duce cu sineși o tendință, dar că artistul nu trebuie să-i caute numaidecât un rost omenesc și mai vărtos moral, autorul nu se supune decât unui singur criteriu de critică, care e cel de artă pură”, scrie, referindu-se la sine, Fundoianu (v. *Imagini și cărți*, București: Editura Minerva, 1980, p. 7).

Iulian BOCAI

Birocrați și intelectuali

Discuțiile despre soarta intelectualilor au amuțit întrucâtva după cele două apogee ale lor, unul în anii postbelici ai contraculturii, altul după căderea comunismului, când urgența lor aparentă se datora și unui anumit grad de paroxism politic. Acum se vede mai bine că ele erau în fapt discuții practice și că tocmai de-aici venea și dificultatea lor, căci încercau să găsească o soluție normativă în privința angajamentului intelectual în viața publică, dar o soluție care să fi fost ea însăși intelectuală; încercau adică să rezolve problema angajamentului moral în termenii apartenenței la o clasă pe care și-o imaginau, prin educație și vizibilitate, ca fiind de elită și ale cărei dileme morale trebuiau să fi fost aparte și ele. În fond, discuția despre responsabilitatea intelectualilor conține asumția, când camuflată, când afirmată cu serenitate, că atunci când intelectualii greșesc, greșesc într-un stil anume, care e al lor și care le face compromisurile cu atât mai compromițătoare. Nu e vorba aici doar de un efect de lupă; această dublă dezonoare se datorează nu atât reputației, cât faptului că identificăm mereu apartenența la intelectualitate cu datoria sacră a adevărului, cu o formă aproape sacerdotală de angajare de partea valorilor. Și pentru alții și, de multe ori, și pentru ei înșiși, intelectualii sunt niște oficianți – au și limbajul specializat al dedicațiilor și amvonul și rigoarea unei modestii științifice care seamănă pe alocuri cu retragerea monastică dinspre opinie. În înseși biografiile pe care le scriem despre ei există aceste supoziții, și e neclar dacă sunt necesare sau țin de prostul gust al biografiilor în genere: ele sunt ori romantic-hegeliene, că individul despre care se scrie a fost un receptacol al energiilor istorice, că munca sa intelectuală a fost un capitol din marea luptă a spiritului de a se înțelege pe sine însuși, ori modernist-nonconformiste, că el a reprezentat luciditatea contrariantă și că, prin munca lui de rezistență, a lăsat societatea puțin mai bine decât o găsisse, fie doar pentru că – chiar dacă lipsit de putere – a insistat să revendice adevărul.

Sanctificarea de acest tip pare aproape instinctivă – ea se întâmplă și la nivelul canoanelor culturale foarte generale și la nivelul fiecărei discipline și subculturi în parte: oriunde congregă pasionații, se încalcă una din poruncile biblice și se ridică o statuie celui care știe, iar în jurul său se formează un partid, efectul reflexului uman de a contopi importantul cu monumentalul. E drept, dacă scopul lui a ști este a înțelege, atunci sanctificarea celui care știe e doar o anexă. Ea mai poartă cu sine și pericolul de a adormi în cel (auto)sanctificat vigilența împotriva sa însuși și pe-acela de a inculca

admiratorilor genul de adorație care închide pe tăcute ușile spre autonomia individuală. În plus, dacă urmezi dezinteresat un argument până la ultimele lui consecințe, ești în pericol adesea să lucrezi împotriva convingerilor partidului din care declari că faci parte, și astfel în orice intelectual veritabil se ascunde un disident, poate și pentru că orice formă de cunoașterea veritabilă tinde să se elibereze de oficii și, odată cu ele, și de fidelități (de-aici și tensiunea implicită, pe care o regăsim peste tot în instituțiile cunoașterii, între pasiunea cunoașterii și titlul academic și pe cea, mai dramatică, dintre maestru și discipol). Acesta e unul din motivele pentru care intelectualii au trădat uneori, ca intelectuali, conștiința generică a grupului politic din care făceau parte – nu fiindcă și-ar fi gândit menirea în termeni de adevăr cu A mare, cum credea Benda, ci pentru că există un nivel la care trebuie să se gândească la realitate în termeni de robustețe explicativă și, la nivelul ăsta, adevărurile încetează să mai fie convingeri, ele sunt pur și simplu realități. Și acesta era în fond miezul problemei responsabilității intelectuale: tensiunea dintre a ști să recunoști adevărul și a avea grijă să-l spui în așa fel încât să nu lezeze cu totul interesele tale politice imediate sau pe cele economice. Responsabilitatea intelectualilor se născuse și era mai vizibilă la întâlnirea aceasta dintre abilitatea de a citi realitatea *ca fapt* și cea de a putea deconspira textul oficial *ca fals* și era deci o chestiune de divulgare a dogmei; cine alegea să o deconspire și-și făcea astfel datoria trăia la înălțimea responsabilității sale, pentru că – în termenii lui Chomsky – *spusese adevărul și expusese minciunile*.

Problema angajării/dezangajării intelectuale a fost o problemă actuală atâta vreme cât angajarea a costat. Azi, când instrumentele de angajare (fie ea și angajare mimetică) sunt la îndemâna oricui, ea are un preț mai mic, mai ales fiindcă libertatea de expresie generalizată a avut acel efect paradoxal pe care-l are întotdeauna, de a face multe lucruri, atunci când sunt spuse public, să fie înecate de discursul general. Cum discursul public e controlat stringent doar în dictatură, acolo vocea disensiunii se aude mai limpede și orice spunere contrară marchează un moment, tocmai prin insolitare, fiindcă dacă toată lumea tace, tot ce spui e strigăt. Problema aceasta nu ne mai privește în moduri atât de manifeste azi ca acum 40 sau 100 de ani – prețul libertății noastre e mai mic și îi măsurăm valoarea în funcție de el, nu – cum ar trebui, poate – în funcție de virtualitățile conceptului. În plus, aceasta nu este o datorie strict intelectuală și e tot mai greu de spus de ce părea așa atunci – poate pentru că intelectualii scriau mai des decât restul lumii? În fond, adevărurile acestea pe care statele încearcă să le ascundă și pe care intelectualii le criticau nu cad numai în sarcina lor, a intelectualilor, iar în secolul al XX-lea cei care și-au luat sarcina de a apăra adevărul în fața puterii au fost avocați, activiști,

jurnaliști, oficiali guvernamentali care au făcut publice documente secrete și de multe ori simpli cetățeni, lucru cu atât mai valabil azi, în epoca comunicării instantanee, așa că trebuie să vedem în sintagma „responsabilitatea intelectualilor” și un simptom al părerii prea bune pe care o au intelectualii despre ei înșiși (deși e adevărat că problema curajului de a spune lucrurilor pe nume se pune mai des atunci când, ca intelectual, faci critică în forma textului public.)

Distincția uzuală între intelectuali și intelectuali publici/politici nu e nici ea întru totul justificată: în ce are mai important, și anume în produsele gândirii sale, un intelectual este mai ales public. Ceva din calitatea funcției de intelectual stă în spectacularitatea ei: și anume că gândurile sale devin acte prin publicare. Când spunem că un intelectual este implicat comitem parțial o eroare pleonastică așadar, tot așa când spunem că e politic. Unele opinii de principiu devin politice încă din momentul în care le enunți; chiar dacă ai ajuns la ele interesat doar de cantitatea lor teoretică și chiar dacă le enunți interesat doar de problema „în sine” pe care o ridică, ele te angajează de-o parte sau de alta fiindcă lumea înțelege că enunțarea ideilor este un indiciu al intenției de a-ți structura comportamentul conform lor. Cine nu e de acord cu tine se simte deja judecat, oricât de multe distanțe metodice ți-ai lua. Așa se face că e greu să vorbești „în principiu”. În principiu, nu există multe chestii despre care să se poată purta discuții „în principiu”; în spatele celor mai pure impresii și teorii umaniste colcăie lumea afecțiunii și-a valorilor, iar multe enunțuri științifice au avut o importanță politică, fiindcă erau de natură să nege cu totul ierarhia valorilor sociale dintr-o epocă sau alta. Ideea nu e să fugi de aceste lucruri fiindcă sunt problematice politic, ci tocmai să mergi până la rădăcinile lor și să le înțelegi din punctul în care ar putea, eventual, să fie elucidate, dar această elucidare are aproape inevitabil costuri politice, fiindcă în marele dialog social există mereu câte o autointitulată autoritate morală pregătită să creeze un partid în jurul unor valori pe care le vrea conservate ca atare. Nici măcar drumul regal al celor care se păstrează doar în proximitatea vie a întrebărilor lor și care lucrează doar acolo unde nu mai există cu adevărat decât sinele și dilema nu este ferit, așadar, de posibilitatea ca ceea ce se află să perturbe țesătura socială. (Dar de îndată ce-am acceptat asta, suntem obligați să acceptăm că problema responsabilității intelectuale nu și-o pun doar moralistii, căci ea îi cere cunosătorului deopotrivă să știe bine și să vegheze la consecințele lucrurilor pe care le află.)

Credința în misionariatul acesta intelectual cunoaște o pauză azi; ea a existat de-a lungul secolului al XX-lea în multe forme. La Benda era vorba despre apărarea „adevărului universal” și păstrarea modelului socratic. La Sartre intelectualul trebuia să facă *violence d'opinion*, la Weber făcea parte dintr-o aristocrație

științifică expertă în manipularea ideilor, la Said trebuia să deconstruiască „stereotipurile și categoriile reductive”, la Chomsky era datoriei lui „de a spune adevărul”. Deși unele din aceste apologii erau mai atente să nu proclame existența unor valori absolute, toate își puneau problema recunoașterii și spunerii adevărului, care e inevitabilă și ca atare toate îl asociază pe intelectual nu doar cu abilitatea recunoașterii a ceea ce trebuie recunoscut, dar și cu datoriei de a te arunca în discuție de partea valorilor sincerității, autenticității, curajului și profunzimii (care toate sunt legate prin fire vizibile de ideea recunoașterii și spunerii adevărului).

Vechea problemă a responsabilității intelectuale era, e adevărat, o falsă problemă în asta: că nu există propriu-zis un examen *intelectual* pentru morală – singurul examen moral este examenul existențial. Morala nu trăiește decât în act și ca atare nu poate fi conservată decât prin a ne asigura că există mereu cineva care servește drept rezervor de performativitate pentru o anumită etică. Prin urmare un intelectual este moral dacă își conduce viața bine, și nu dacă cunoașterea sa poate fi definită ca morală în sine, lucru care se vede în aceea că a ști răul și-a face binele este preferabil lui a ști binele și-a face răul. De la Socrate și Diogene încoace, această aspirație de a-ți structura viața în jurul filozofiei proprii este centrală imaginii pe care ne-o facem despre intelectuali, care nu trebuie atât să asculte de lege și învățătură (și anume să fie morali în sensul cel mai banal), cât să fie autentici, adică să se arate în stare să-și pună viața sub semnul propriilor idei. Altfel, mulți au idei bune. A ști să le manipulezi și apoi a trăi sub spectrul lor este lucrul cu adevărat dificil, poate și pentru că lucrul care dispare cel mai repede nu e atât înțelegerea, cât răbdarea. Această exigență a autenticității înseamnă nici mai mult, nici mai puțin decât că ne așteptăm de la ei să încalce cel mai adesea virtuțile tradiționale ale obedienței, cuminenței și conformismului, pentru a institui, prin chiar exemplul vieții sau prin încăpățânarea lucidă a filozofiei lor, o mai bună înțelegere morală a lumii.

Problema autenticității performative care trebuie în cele din urmă să se exprime în act înseamnă, în mod ideal, a ști binele și-a face binele; dar, în măsura în care a existat altundeva decât în miturile socratice, ea nu-l mai privește pe intelectualul universitar contemporan – și nu pentru că acesta are tot mai rar idei în numele cărora ar trebui să-și exerseze autenticitatea, ci pentru că problema autenticității nu există decât sub forma unei angajări filozofice în act și această dimensiune a angajării este aproape cu totul ruptă de ceea ce ne așteptăm de la mecanismul birocratic al universităților: ele nu mai sunt locuri ale autodescoperirii decât incidental și doar prin aceea că sunt asociate cu o vârstă în care studenții n-au de ales decât să se descopere, dar nu atât în direcția și profunzimea intereselor lor, ci ca actori civici, care se

înscriu în uniuni studentești și exersează pe coridoarele primitoare dar neutre ale universităților elementele viitoarei lor vieți productive. Universitatea umanistă a devenit o anticameră a pieței muncii, un laborator de profesionalizare, și umanioarele tot atâtea ocazii pe care se greșează proiectul economic de viață; profesorii o știu, firește, și ori predau lucrurile de care studenții au nevoie, ori modifică lucrurile pe care le predau ca să pară că le învață în scopuri pragmatice (nu mai faci literatură, faci comunicare), iar când întrebarea despre importanța subiectelor de studiu se pune, ea se pune mereu în acești termeni: la ce bun?

Într-un astfel de sistem corporatist care se orientează în funcție de economia de piață, idealul umanist al autorealizării prin educație n-a dispărut, dar cade numai în sarcina individului. Dezideratele de cultură literară și ideatică, autonomie intelectuală, cetățean critic, om care gândește de unul singur, educație formatoare nu sunt primare într-un asemenea sistem, din simplul motiv că autonomia reală e contestată: visul tehnocrat contemporan este acela al individului care are toată educația, ingenuitatea și libertatea creativă să inventeze un produs sau protocol nou, fără conștiința că aceste abilități pot fi folosite pentru restructurarea sistemului social însuși. Tehnicianul, nu-i așa, trebuie să fie perfect apolitic; el există ca să se pună în serviciul unor decizii pe care nu le poate contesta decât la nivelul eficienței lor funcționale, fiindcă nu a învățat decât ca să producă. Dar de fapt singurii tehnicieni care sunt lipsiți de conștiința aceasta sunt tehnicienii proști și nu poți să ai eficiență profesională fără mândrie profesională, adică fără o înțelegere a rolului tău în structura socială și a responsabilității care vine din datoria față de alții. În fond, ce face birocratizarea cunoașterii este că domesticește cunoașterea și îi amputează valențele etice și, odată cu ele, și pe cele politice. Logica proiectului de cercetare este logica rezultatului previzibil și a instrumentelor deja disponibile, nu le poți motiva spunând că scopul lor e să te ajute să afli ceea ce încă nu știi și cu atât mai puțin că „cercetarea” este un act de ameliorare personală; acestea sunt țeluri prea vagi, prea „artistice”, cercetătorul trebuie să ofere un document care să aibă predictibilitatea planului de afaceri (și s-ar putea să fie acesta motivul pentru care arta rămâne tot mai des singurul loc în care confruntarea imediată a vieții *qua* viață mai poate avea loc, căci filozofia – care e înghițită tot mai mult de universitate – se scolasticizează și începe să fie gândită în logica proiectului de cercetare și ea).

Chestiunea responsabilității intelectuale, care multă vreme a fost una de „a spune adevărul în fața puterii”, și-a schimbat deci forma astăzi și s-a mutat pe câmpul de luptă al instituționalizării: și anume în ce fel își păstrează birocratul universitar, înțeles acum ca director de proiecte de cercetare și ca atare ca „manager

de cunoaștere”, vechea sa menire intelectuală sau în ce fel se mai gândește la activitatea sa în termeni de menire și sacerdoțiu în primul rând. Înțelegerea intelectualității ca vocație spirituală nu este doar obturată de limbajul corporatist care a fost preluat ca firesc de universități, ci și de o nouă înțelegere a producerii de cunoaștere, în care intelectualul nu mai este acum văzut ca un gânditor care trebuie să modeleze spirite, ci ca un CEO cognitiv și un bun cunoscător al pieței de cercetare și al instrumentelor ei; chiar și când n-a fost părăsit de vechea mentalitate romantică a formării complete și armonioase, a angajării autentice de partea „marilor valori”, el se înțelege pe sine, în termeni aproximativi, nu ca cap al unei generații, ci ca director de conștiințe, un soi de agent proactiv al claselor educate, pentru că nu-și mai permite să-și gândească funcția în vechiul vocabular european al temerității intelectuale fără să fie luat sau să se ia singur peste picior.

Aceste lucruri se întâmplă nu doar din cauza schimbării spiritului administrativ al universității dintr-unul de anarhie controlată care răspunde doar „idealurilor cunoașterii” în cel industrial al fabricii de cercetare, ci și a faptului că disciplinele moderne, mai ales cele umaniste, au părăsit sondarea verticală a vechilor idealuri umaniste ale emancipării prin cultură și gândire, pentru specializare. Altfel spus: ce face dintr-o disciplină umanistă modernă un „câmp” de cercetare e tot mai puțin că practicanții ei îi recunosc problemele și știu cum să le exprime pornind de la principii, cât că disciplinele sunt acum construite pe hărți referențiale pe care nu le mai pot naviga decât specialiștii. Ce califică acum ca profesionist este lectura pe orizontală; fiecare savant este o hartă locală a teritoriilor care trebuie cunoscute pentru a servi la cunoașterea teritoriilor și pregătirea savanților subsecvenți se face deschizându-le una sau alta dintre porțile acestor teritorii, deasupra cărora apare mereu scris avertismentul „Nu te rătăci”, dar unde ar putea la fel de bine să scrie „Ori că te rătăcești, ori că nu, e același lucru”. Efectul transparent al acestei atente demarcări profesionale care a pierdut de tot sau crede că n-a existat niciodată elementul profund al angajării sale intelectuale, a fost că, încercând să-și justifice existența și importanța, umaniștii ultimei jumătăți de secol n-au mai putut invoca în sprijinul lor decât afirmații călâi despre importanța gândirii critice, abilitatea de a scrie un articol de presă sau găsirea frazelor potrivite pentru un clip publicitar. La întrebarea *ce înseamnă toate acestea?* se recurge tot mai des la răspunsuri pregătite dinainte, dintre care cel mai răspândit este *educația înseamnă să te pregătești să muncești până ieși la pensie*, fiindcă intelectualii care altădată ar fi sondat justificări alternative ale ideii de educație sunt ei înșiși prinși în mecanismul universitar și le vine greu să gândească în afara lui, unde nu vor putea decât cu greu să găsească un răspuns, având în vedere

că problema sensului studiilor umaniste n-a putut fi rezolvată niciodată doar cu instrumentele universității.

Adevărata diferență care există astăzi nu este între intelectuali de stânga și intelectuali de dreapta, între intelectuali activiști și intelectuali neimplicați, ci este cea dintre intelectuali și manageri de cunoaștere. Sunt puțini din cei dintâi și foarte mulți din cei din urmă. Corporatizarea acumulării de cunoaștere antifonează procesul de cunoaștere de consecințele sale pentru transformarea de sine, așa cum facerea de bani și facerea de bine au ajuns două dimensiuni diferite ale acțiunii sociale. Dacă trebuie să se întâmple ceva acum, atunci ar trebui să fie asta: umanioarele trebuie să-și redescopere valențele experiențiale înțelese ca angajare de partea acelor lucruri care, poate, deși nu produc propriu-zis cunoaștere nouă, ori sunt vechi, ori banale, ori n-au nicio relevanță practică, îi dau cunoscătorului spațiul conceptual în care să-și reorganizeze viața în termenii unei autonomii intelectuale care nu-și primește valoarea de la felul în care produsele ei satisfac normele birocratice ale unei cariere universitare.

Adevărata întrebare e dacă asta poate fi făcut fără o întoarcere la tradiția teoriei înalte sau fără o întoarcerea la ideea romantică a educației ca scop în sine. Ambele par acum vetuste și au fost părăsite mai degrabă din saturație și plictiseală decât pentru că am fi avut înlocuitori pentru pragmaticul principiu goethean că „nu e adevărat decât ceea ce mă îmbogățește”. Ideea că trebuie să cunoști mai mult și mai bine poate fi apărută pragmatic, fiindcă sunt domenii în care claritatea și acuitatea informației garantează profit tehnologic sau financiar, dar în umanioare acest corelativ pragmatic al buneii cunoașteri a fost mereu secundar; aici, a ști bine și a fi profund au fost mereu înțeles ca valori existențiale, nu productive. Firește că poate fi și trebuie făcută diferența între umaniști care muncesc mult și ceilalți, între cei care produc și cei care nu, dar în ultimă instanță valoarea acestor lucruri nu poate fi probată doar prin nevoia de „mai multă cunoaștere”, fiindcă e o explicație circulară: nu poți să spui că trebuie să știi doar ca să știi, sau, dacă spui asta, ai recunoscut deja că justificarea ultimă lipsește și că ce-ți rămâne tocmai este că această cunoaștere este bună în sine.

Poate că ceva similar ar trebui de fapt să fie posibil din nou, fiindcă criza umanioarelor e o criză de orientare care provine deopotrivă din lipsa de încredere a societății că aceste lucruri ne aduc ceva și din incapacitatea umaniștilor de a reformula domeniul în concepte ceva mai tari decât „gândire critică”, „înțelegere textuală”, „informație contextuală” și „pregătire pentru piața muncii”, care sunt în primul rând prea abstracte ca să însemne ceva, nu surprind nimic din dimensiunea afectivă și personală a oricărei educații umaniste și definesc câmpul în termenii unor scopuri care ar putea fi obținute și din alte domenii. În

umanioare, transformarea cunoașterii prin investigație și transformarea de sine merg mână în mână; ele diferă de științe mai ales prin aceea că au această transformare ca o miză printre altele. Acesta nu trebuie, firește, să fie cazul de fiecare dată și cu fiecare carte publicată, dar, scoasă din posibilitățile acestui orizont, orice educație umanistă e degeaba.

Raluca DUNĂ

De la criza criticii la critica crizei (Opiniile unei broaște din Europa de Est)

Într-un număr de acum fix 20 de ani din „Observator cultural” (martie 2002) Oana Fotache semna un articol intitulat *La ce bun critica?*. Autoarea prezenta o carte de impact de la mijlocul anilor '80, reeditată în 2000 (Verso Classics), *The function of criticism*, de reputatul Terry Eagleton. Britanicul Eagleton considera „misiunea criticii ca reacție la ideologia dominantă” (criticul marxist avea în vedere, în acel moment, o anume ideologie). Concluzia recenzentei noastre: „criza criticii” este spre „mai marea glorie a Teoriei” cadra, în anii 2000, cu așteptările unei părți din peisajul literar românesc, saturat de istorie și critică literară. Mulți simțeam atunci necesitatea unui demaraj al teoriei literare, al literaturii comparate, al cercetării inter-disciplinare și chiar al jurnalismului cultural. A fost un moment de criză, dar care a deschis drumuri noi, a urmat o perioadă de efervescență, apoi au venit și tot vin alte crize.

În 2022 vorbim despre criza așa-numitelor studii literare în ansamblul lor. Politizarea criticii, cerută de un marxist precum Eagleton acum 40 de ani, s-a împlinit, dar s-a întors ca un bumerang împotriva studiilor literare, a căror funcție și al căror domeniu nu a fost doar treptat disputat de studiile culturale, dar aproape fagocitat, cel puțin în Statele Unite. Și-au pierdut studiile literare misiunea inițială? Avem două variante: aceea propusă de Eagleton, de a *reacționa* la ideologia dominantă și aceea de a *sprijini* ideologia dominantă. Scopul *reacțiunii* era, pentru Eagleton, recâștigarea unei poziții relevante a criticii literare în spațiul public, depășirea statutului de nișă academică, ultra-specializată. Care ar fi situația, în 2022? O ideologie dominantă se poate naște și într-o societate democratică, atunci când dispare pluralitatea opțiunilor, când se impune un discurs unic, căruia individul îi poate răspunde ori prin adeziune, ori prin *tăcere*. Ideologia dominantă se recunoaște după *ipocrizia* discursului, după limbajul de lemn, după lipsa nuanțelor. O ideologie dominantă e prescriptivă și totalizantă, ea instalează o irealitate care abolește individul cu trecutul lui, totul începe cu ea – ea reprezintă noul, singurul viitor posibil.

Studiile literare, indiferent de perspectiva politică a practicienilor săi (liberală, conservatoare, marxist-progresistă etc.) se ocupă totuși de un domeniu specific (fără un teritoriu anume mai putem vorbi de o republică, fie și mondială, a literelor?), cu mijloace și scopuri specifice, dintre care unul rămâne acela de a construi un spațiu al dialogului și al memoriei (căci fără trecut nu există viitor), în care *valorile* literaturii (creativitatea, imaginația, libertatea, gândirea neaservită ideologic, plăcerea estetică etc.) își păstrează sensul. Criza studiilor literare este și o criză a disciplinelor umaniste (*humanities*), legată de alte crize ori morți anunțate: criza modernității, sfârșitul istoriei, criza culturii, criza limbajului. Oricum îl numim, criticul și teoreticianul literar, universitarul filolog, cercetătorul în domeniul literelor etc., în calitate de intelectual public, dincolo de nișa ori specializarea sa (ori prin intermediul ei), e un apărător și un promotor al literaturii și al valorii *literare*. Firește, nu își leapădă nimeni valorile politice, morale, civice atunci când scrie, dar jobul nostru e să facem *lobby* în primul rând literaturii. Omul de litere, ca *profesionist* al *schimbului* de idei într-o societate, poate contracara (și uneori a făcut-o, de-a lungul istoriei) discursurile totalitare, ideologiile dominante, fundamentalismul întreținut de mecanismul fricii – iar a trăi în criză înseamnă și a trăi în frică.

România are, în contextul crizei culturale globale pe care o traversăm, puțin noroc: *recunoaștem* limbajul de lemn al ideologiei, în măsura în care nu uităm trecutul sau nu îl cosmetizăm. Știm, pe pielea noastră, că „morala” în literatură este de găsit în ea însăși, nu în afara ei. Înregimentarea omului în numele oricărei *utopii* (comuniste, postcomuniste, egalitariste etc. etc.) e coșmarul oricărei culturi a dialogului și al oricărui intelectual, cu atât mai mult al unui intelectual din Est. Citându-l pe Adam Michnik, din cronică lui Carmen Mușat la *Restaurația de catifea* (dintr-un „Observator cultural” de acum 20 de ani): „Și toate acestea v-au fost spuse de o broască din Europa de Est...”

Chiar dacă trăim într-un *narrative* globalizat, studiile literare, în România (și în Est) nu au un *establishment* covârșitor în spate, mari vinovații de ispășit, putem să restaurăm puținul pe care l-am moștenit, să păstrăm ce e de păstrat, să schimbăm ce e de schimbat, fără să clonăm crizele și soluțiile care nu ne exprimă și nu rezolvă problemele noastre. Avem nevoie să ieșim din rolul broscuței care așteaptă să fie *transformată* de magia prințului. Trebuie să ne transformăm noi înșine în ceea ce suntem ori vrem să fim. Să găsim o ieșire din criză, dar nu o ieșire de carton. Studiile literare din România au atâtea teritorii de recuperat, atâtea zone neexplorate, tematici, autori, perioade, perspective de asumat; abordările cantitative, *digital humanities* pot oferi instrumente inovatoare,

posibilități provocatoare pentru cercetare și educație. Văd studiile literare ca pe un pod, cu un picior în trecut, cu altul în viitor, pe care se circulă în ambele sensuri, liber, fără agenți de circulație, conform regulilor proprii, fără amenzi și interdicții preluate din zone extra-literare.

În România, pentru a nu rămâne o eternă zonă de conflict între forțele autohtoniste și cele globaliste, ar trebui să medităm la exemplul (citat de Pascale Casanova) al irlandezului Joyce, care spunea că esența talentului său provine din *revolta* față de *convențiile* engleze, literare și nu numai. Acel paradoxal „Eu nu scriu în engleză” (care în sfârșit ne explică și de ce e greu de citit *Ulyse*) presupune asumarea unei gândiri și atitudini non-conformiste, de reacțiune creatoare față de convențiile culturale. Acel joycean „a nu scrie în engleză” înseamnă de fapt a mânui limba engleză la perfecție, reușind să înscrie-rescrie, într-o altă limbă (în limba unei culturi majore), voluptatea limbii proprii (marginale). Concepția unei literaturi globale ca un câmp de bătălie în care se confruntă limbi și culturi majore și minore, dominați și dominanți, prinși în lupta pentru putere este, ca orice teorie literară de sorginte (neo)marxistă, nu doar schematizantă și militantă, dar și prea militaristă și eroizantă. Oare scriitorul marginal nu-și dorește decât să fie legitimat, absorbit de centru? Nu se poate ieși din logica luptei pentru a reintra în logica dialogului? Teoriile seamănă autorilor lor: franțuzaica Pascale Casanova face apologia unei republici mondiale a literelor, în care Parisul e centrul lumii literare... Doar că lumea noastră își schimbă continuu contururile, raporturile de forțe... O soluție pentru re poziționarea studiilor literare ar fi să depășim, când vorbim despre literatură, dicotomiile gândirii și limbajului politic, reflexele discursului de putere sau mediatic. Ne putem imagina ca discursul despre literatură – discursul studiilor literare – să rămână (sau să devină) un *altfel* de discurs? Mai uman, mai onest, strategic mai independent, prin urmare mai creditabil și mai puternic.

Criza studiilor literare nu poate fi despărțită de o criză a culturii, percepută de unii gânditori contemporani din zona studiilor culturale și a gândirii politice drept o *cultură a crizei*. (E semnificativ că însuși *Capitalul* lui Marx e considerat o teorie a crizei, concepțiile marxiste contemporane perpetuând o viziune obiectivă asupra ideii de criză – deși până și un filozof simpatizant precum Žižek se amuza într-un interviu: contrar tuturor așteptărilor stângiste, capitalismul apare tot mai consolidat după fiecare criză prin care trece!) Cred că oricărui filolog o să-i suradă, dintre teoriile crizei, o concepție marginală (David W. Janzen, University of Waterloo, Canada) care pornește de la etimologie: „criză” și „critică” au același etimon grecesc *krei-*, legat de facultatea de a judeca, discerne,

decide. Criza nu este ceva obiectiv în sine, implacabil, determinat istoric, ci un eveniment pe care subiectul (politic), în urma unei evaluări, a unei decizii, îl numește și tratează ca atare. *Krisis*, la origine, este un termen medical care nu se referă la boala în sine, ci la o judecată asupra ei, la discernământul unei opțiuni care va schimba mersul bolii. Medicul intervine prin diagnostic și tratament pentru a recupera sănătatea inițială a pacientului. *Krisis* înseamnă evaluare rațională a situației (de criză), decizie, intervenție într-un moment de cotitură. Etimologia ne încurajează: ieșirea din criză coincide cu evaluarea critică a crizei de către un subiect capabil de decizie și acțiune, care nu intră în logica ei catastrofică și pasivizantă.

Alex GOLDIȘ

O perioadă fastă pentru studiile literare

Nu cred că se poate vorbi nici de o criză a literaturii, nici de o criză a studiilor literare. „Crizele” sau „morțile” postulate zgomotos țin de o retorică deja devenită clișeu a câmpului cultural din ultimul secol – cu rădăcini încă mai vechi. Dimpotrivă: cred că trăim într-o perioadă de efervescentă a studiilor literare – și a umanioarelor, în general – datorate trecerii dinspre civilizația *print*-ului spre o cultură digitală. E evident că o asemenea mutație fundamentală provoacă șocuri culturale majore, care fac ca polarizările dintre actorii mai tradiționaliști și cei mai progresiști ai câmpului cultural să pară mai acute, însă probabil că lucrurile se vor stabili din mers.

Platforma de reflecție cea mai provocatoare, *digital humanities*, s-a născut tocmai din nevoia de gestionare a felului în care cultura cărții trece dinspre mediul tradițional spre cel digital. O trecere care s-a făcut deja și se va face în continuare, indiferent de reticențele cercetătorilor și indiferent dacă studiile literare vor să țină sau nu pasul cu acest fenomen. Probabil cartea pe hârtie nu va dispărea (cel puțin nu în următoarele zeci de ani), însă ea este deja concurată tot mai serios de variantele sale electronice, care, deși au dezavantajul că nu mai oferă cititorului plăcerea senzorială *oldschool*, are multe alte avantaje: ea poate fi editată, circulă foarte repede cu costuri minime, e arhivată fără a fi nevoie de spațiu considerabil și altele. De fapt, după cum atrag atenția Stefan Helgesson și Mads Rosendahl Thomsen în recentul volum *Literature and the World* (și nu sunt singurii care observă faptul), niciodată în istoria umanității accesul la texte n-a fost atât de ușor, niciodată un număr atât de mare de texte n-a circulat pe arii geografice atât de vaste. E discutabil dacă literatura mai ocupă un loc privilegiat în această difuziune fără precedent a textului scris, însă sunt

semne că interesul pentru ea n-a scăzut deloc, ci s-a amplificat și el datorită noilor tehnologii.

În ceea ce privește domeniul propriu-zis al studiilor literare, ar fi fost aproape de neconceput ca el să nu profite de pe urma accesului ușor la informație și a creșterii capacității de a o procesa inteligent. Nu cred că mai e un secret pentru nimeni faptul că o ediție critică digitală (cu *hyperlink*-uri și cu inserții multimedia) oferă alte posibilități de cercetare decât documentul tradițional, care, oricât a încercat să redea prin adnotări aspectul palimpsestic al textului, n-a reușit s-o facă decât într-o mică măsură. Astfel încât noile tehnologii nu doar că nu contravin principiilor filologice clasice, așa cum s-ar teme spiritele care denunță invazia computerului în lumea cărții, ci vin în întâmpinarea lor. În *Literature in the Digital Age*, Adam Hammond arată că edițiile critice digitale dedicate operelor unor autori precum William Blake, Emily Dickinson sau T. S. Eliot oferă în sfârșit restaurarea pe care manuscrisele lor bizare ar fi reclamat-o. Amestecul indisociabil de text și imagine, care sfidează uniformizarea specifică tipăriturii clasice, specifică primilor doi, respectiv jocul de-a notele din *The Wasteland* (în același timp necesare și dispensabile, conform mărturisirilor poetului) nu și-au găsit niciodată mediul de transmitere adecvat în edițiile clasice.

După cum nu cred că începe să mai fie un secret potențialul imens al metodelor computaționale de a relegitima studiul literaturii. Probabil că *close reading*-ul nu va dispărea în curând și că va fi nevoie întotdeauna de mintea umană care să interpreteze datele procesate de *software*-urile tot mai specializate de analiză a literaturii, însă posibilitățile de analiză pe care le oferă computerele pot oferi date concludente cu privire la procese și mecanisme culturale imposibil de observat cu ochiul liber: frecvența unor tematici/ tehnici în anumite epoci, dispariția sau resurecția unor (sub)genuri, ADN-uri stilistice ale unor autori ș.a.m.d. Cu mențiunea că procesul de rafinare a acestor analize se află abia la început și că sunt de așteptat încă descoperiri spectaculoase în domeniu.

Posibilitatea de acoperire a unor corpusuri considerabile (*big data*), care fac ca studiile literare să devină, dintr-un discurs cu privire la originalitate/ creativitate individuală (așa cum s-a întâmplat cel mai adesea în secolul trecut), într-un meta-discurs despre modurile în care literatura predetermină sau doar arhivează probleme fundamentale ale societății, nu se rezumă doar la aportul *digital humanities*. Există cel puțin două alte domenii de studiu, *ecocriticism* (cu tangente la dezbaterile despre antropocen) și *world literature studies*, care încearcă permanent să sporească limitele obiectului de observație. Primele se angajează în jocul provocator, dar riscant (căci imposibil de dez-antropomorfizat total) de a imagina

și de a reciti literatura dincolo de preconcepțiile centralității omului în univers. A doua platformă, mai modestă în ambiții, dar mai atentă la contexte, vine în siajul comparatismului tradițional, dar renunță la iluziile sale cu privire la utopia literarului în favoarea unei reflecții cu privire la inegalitățile care domină „Republica Mondială a Literelor”, atrăgând atenția asupra relațiilor hegemonice dintre culturi. E un cadru de reflecție care vizează nu doar literaturile centrale, ci și condițiile materiale și simbolice ale celor periferice sau semi-periferice. Cea mai recentă carte a lui David Damrosch, *Comparing the Literatures. Literary Studies in a Global Age*, nu doar că amendează studii recente care ignoră acest tablou geocultural complex, dar oferă și ilustrarea felului în care s-ar pune în practică acest comparatism lărgit, cu destule trimeri și la situații din literatura română.

Pornind de la premisa că un comparatism centrat asupra unui număr restrâns de culturi nu e doar elitist, ci riscă să fie neprofesionist (căci se pot formula teze sau urmări mecanisme la nivel global pornind de la 4-5 culturi studiate intensive?), *world literature studies* oferă, astfel, cadrul teoretic și legitimitatea necesare cercetării literaturilor așa-zis marginale. Ele nu mai sunt doar niște fenomene relevante la nivel local, ci piese extrem de semnificative pentru înțelegerea felului în care funcționează sistemul literar la nivel global. E un „tren” pe care culturile (semi)periferice nu își permit să-l piardă, dar pe care probabil că nu toate îl vor specula la fel de bine. Colecția de *world literature studies* a Bloomsbury Academic din Statele Unite a pus deja pe masă o serie importantă de astfel de volume dedicate unor literaturi precum cea braziliană, bulgară, poloneză, olandeză, daneză, turcă, mexicană, dar și unor zone literare cu o anumită omogenitate: francofonă, africană sau afropolitană. Din serie face parte și un volum despre România, unul dintre primele ale seriei.

În general, studiile autohtone ale ultimilor ani nu doar că nu se află într-o criză, dar așa zice că traversează chiar o perioadă fertilă, în care eforturile de a privi literatura română din unghiuri noi, care să permită dialogul cu alte culturi, pare să dea roade. Proiectelor publicate la Bloomsbury Academic sub coordonarea lui Christian Moraru li se adaugă câteva volume apărute la Peter Lang; literaturii românei se dedică numere speciale în publicații de top precum *Journal of World Literature* sau *World Literature Studies*; suntem reprezentați la vârf de Delia Ungureanu (ea însăși autoarea unor cărți remarcabile apărute în Statele Unite) la Harvard Institute for World Literature; Andrei Terian a câștigat recent un proiect finanțat de Consiliul European care își propune să rescrie istoria literaturii române din unghi transnațional ș.a.m.d. Dacă ne uităm și la cantitatea considerabilă de reviste științifice care încearcă să se alinieze la norme

academice internaționale – prin indexarea în baze de date internaționale, dar și prin numere speciale preocupate de subiecte emergente (în jurul revistei *Transilvania* și a Muzeului Astra de la Sibiu s-a format un colectiv specializat în cercetări cantitative), așa zice că cercetarea literară autohtonă se află, în consonanță cu cea mondială, într-una din cele mai faste perioade din istorie.

Dacă noua ordine geopolitică instaurată de câteva săptămâni nu va decide altfel, există speranțe ca aceste proiecte, aflate deocamdată la jumătate de drum, să se concretizeze și să transforme studiile literare din România într-un partener credibil de deliberări conceptuale la nivel internațional.

Marius CONKAN

Westphal și răspunsul optimist al geocriticii

Deși am primit invitația de a contribui la această dezbatere înainte ca Rusia să declanșeze războiul în Ucraina, mărturisesc că mi-a fost dificil sau chiar imposibil să separ intervenția mea de acest context geopolitic extrem de tensionat, mai ales că literatura și, în particular, studiile literare nu pot fi nicidecum delimitate ideologic de geografiile în care circulă și (pe) care le modelează. Se pare că asistăm totuși la un moment crucial, în care s-ar putea ca toate teoriile și practicile filosofice, politice și literare, care au acționat în sens constructiv după cel de-al doilea Război Mondial, să fie pur și simplu deconstruite prin această barbarie cu efect de lungă durată la nivel planetar. N-aș dori nicidecum să continui pe o linie apocaliptică, întrucât așa-zisa criză actuală a studiilor literare s-ar putea să fie folosită și ca un discurs defensiv și „interesat al anumitor actori ai câmpului cultural” (cum îl numiți în prezentarea-cadru a dezbaterii), care fie se află într-un impas metodologic, fie refuză orice deschidere spre mediul social.

Prefer, așadar, să urmez mai degrabă tonul optimist cu care Bertrand Westphal, unul dintre inițiatorii geocriticii, a răspuns (într-un interviu recent, acordat lui Emanuel Modoc și mie pentru revista *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*) la o întrebare similară, privind modul în care s-ar putea realiza concret aplicarea geocriticii (și, așa nuanța aici, aplicarea studiilor literare în general) în afara spațiului abstract și adesea impermeabil al bibliotecii. Iar poziția asumată de Westphal este cât se poate de lămuritoare inclusiv pentru dezbateră propusă de revista *Vatra*: „ar trebui să ne abținem de la o imagine prea sumbră a situației în care se află literatura și să evităm să subestimăm efectele concrete pe care aceasta le poate produce. Este autoritatea științelor umaniste cu adevărat în scădere?”

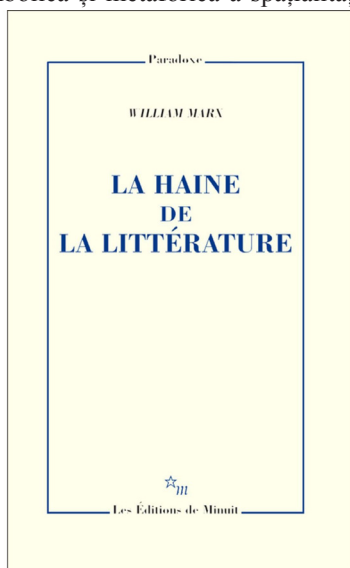
Da, fără îndoială, dar nu până la punctul de a pierde orice extensie în societățile noastre. Literatura este – așa cum spun de mult timp, după Paul Ricoeur – un «laborator al posibilităților». Cu alte cuvinte, experimentează și pune în aplicare (în sensul cel mai puternic) toate ontologiile imaginabile și plauzibile într-o lume în care facultățile de exprimare par din ce în ce mai limitate” (t.m.).

Din acest punct de vedere, este evident faptul că literatura, ca „laborator al posibilităților”, are rolul de a cartografia și articula realitățile sociale (care, la rândul lor, influențează producțiile estetice), iar studiile literare sunt menite să exploreze tocmai dinamismul acestei dialectici socio-spațiale. Este evident, de asemenea, că simpla analiză de poetică, stil și imaginar, practică cu acribie nu doar în mediul academic românesc, a accelerat blocajul pe care îl resimțim astăzi în studiul literaturii. Din acest motiv, câteva metodologii recente, precum geocritica lui Westphal și Robert T. Tally Jr., geografia literară critică definită de Andrew Thacker, sau analizele cantitative și geovizualizările digitale, care își au originea în special în teoriile lui Franco Moretti, sunt pregătite să dezamorseze un atare impas hermeneutic, pornind tocmai de la postulatul că literatura cartografiază și transformă geografiile sociale, în timp ce geospațiile (sau spațiile reale, în termenii Barbarei Piatti) modelează formele estetice. De altfel, aceste metode care se desprind de studiul canonic al literaturii au fost asimilate și practicate cu succes de câțiva tineri cercetători din România (precum Daiana Gârdan, Ștefan Baghiu și Emanuel Modoc), în timp ce cursul de *Geografii literare*, pe care îl predau la Departamentul de Literatură comparată din Cluj-Napoca, are menirea de a integra curricular asemenea teorii și aplicații geocritice, precum și de a încuraja studenții să le aprofundeze în cercetările lor viitoare. Se cuvine totuși să fac aici un comentariu nuanțat, dar necesar: geografia literară critică (sau, pe scurt, geocritica) nu se ocupă cu interpretări în cheie simbolică și metaforică a spațialității textuale

(cum adesea este inadecvat practică), ci are efectiv funcția de a descifra dialecticile socio-spațiale reflectate de relația dintre geospațiu și literatură, sub influența majoră a teoriilor propuse de Henri Lefebvre, Fredric Jameson, Edward Soja și alții.

Cum se poate ușor deduce din această pledoarie pentru viabilitatea geocriticii și a studiilor cantitative (care sper că în viitor vor propune o metodologie unificată), *lingua franca* pentru asemenea analize este limba engleză, inclusiv teoria lui Westphal dobândind o notorietate internațională în urma traducerii din franceză a cărții *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007) de către Robert T. Tally Jr. Cu toate acestea, ar merita intensificată importarea unor concepte și teorii în mediul și vocabularul critic românesc, fie prin aplicarea lor efectivă în studiul literaturii române, fie prin traducerea unor volume de referință pentru analizele geocritice și cantitative, care să articuleze ulterior o gramatică proprie în investigarea așa-numitor culturi (semi)periferice. Deși asemenea achiziții sunt fezabile în viitorul imediat (fiind inițiate chiar demersuri în acest sens), infrastructura precară din mediile universitare și de cercetare face dificilă deocamdată integrarea optimă a metodelor computaționale de analiză a literaturii. Așa încât, studiile literare, inclusiv cele din mediul românesc, nu sunt nicidecum dezorientate sau pierdute, ci pot reuși, prin interacțiunea cu alte discipline, să exploreze un câmp mai vast al reprezentării lumii din punct de vedere socio-cultural și ideologic.

Nu aș putea încheia altfel intervenția mea la această dezbatere decât apelând din nou la argumentul cel mai puternic pe care Westphal l-a oferit, în interviul menționat, pentru a demonta situația de criză majoră a științelor umaniste: „științele umaniste – și în special literatura – sunt cu atât mai importante cu cât orice putere hegemonică care dorește să ocupe centrul, oriunde s-ar afla, se străduiește întotdeauna să își stabilească dominația asupra lumii reprezentării și, prin urmare, asupra universului foarte special al reprezentării literare. Dacă puterea respectivă simte un asemenea sentiment de urgență, este pentru că impactul culturii și al literaturii este mai mare decât cred literații. Poate că acceptăm prea repede să fim retrogradați la o funcție subordonată în societate, ca și cum am fi fost condiționați prea mult timp de parametri negativi” (t.m.). Dacă procesul de *decompositio loci*, generat de cel de-al doilea Război Mondial, a deschis posibilitatea afirmării spațialității în teoria critică postmodernă (prin fenomenul *spatial turn* din anii 1960-1970), sunt convinși că, aflându-ne iar în situația în care o anume putere intenționează să-și exercite hegemonia asupra lumii reprezentării, vom avea de a face în curând cu un nou *ethical turn* în științele umaniste, prefigurat de altfel de studiile despre traumă și memorie (vezi Aleida Assmann și Marianne Hirsch) din deceniile anterioare.



George NEAGOE

Fluctuat nec mergitur

Literatura a stat întotdeauna departe de un ipotetic centru, receptat ca atare de o majoritate incontestabilă. Când a fost un adjuvant al credinței, iar aici mă refer la Biblie, atunci, bineînțeles, s-a bucurat de o poziție favorizată. Cum să fie cuprinsă în limbaj, adică în ceva creat, ființa lui Dumnezeu sau, simplificând, cum să înțelegem o teofanie a Celui necreat? Ne întoarcem la câteva tautologii. Povestirile despre facerea lumii nasc alte narațiuni. Poezia psalmilor creează emoții sublime. Iar Învierea Mântuitorului stârnește așteptare. Studiile literare, ca și cele biblice, se află pe calea unei întâlniri. Pregătind o teză de licență despre canonul Sfintei Scripturi, am observat că Părinții Bisericii, teologii catolici și cei protestanți converg asupra unei chestiuni. Pluralismul în privința exegezei biblice a reprezentat o constantă de aproximativ două milenii, iar interpretarea naște metafore, paralelisme, analogii și, în cele din urmă, un imens intertext. Câtă vreme vor exista comunități cărora să li se permită să-și împărtășească dezacordurile în câmpul cultural, atunci presupusa „criză” rămâne, cel mult, în domeniul rezultatelor imediate ale cercetării.

Încă avem rețineri în privința publicării în revistele care beneficiază de o cotație științifică superioară. *Critica de export* (Andrei Terian) rămâne un liman al celor dârji, dispuși să mucenicească. Câteva reușite notabile sunt volumele *Romanian Literature as World Literature* (îngrijit de Mircea Martin, Christian Moraru și Andrei Terian) și *Theory in the „Post” Era* (supervizat de Alexandru Matei, Christian Moraru și Andrei Terian). Este loc pentru foarte multe opțiuni, iar o așa-zisă criză ține de împovărașoarea pregătire a drumului către alte orizonturi. Cronica literară nu mai reprezintă o prioritate, aflându-se într-o prelungită *sedisvacanta* din 1993, de la prima retragere a lui Nicolae Manolescu. Rubrica din revista *România literară* nu are concurență, indiferent cum s-ar numi titularul. Celelalte săptămânale – câte au mai rezistat?! – nu au o secțiune intitulată „cronica literară”. E nevoie de frecvență nesincopată pentru a deveni cronicar. Munca aceasta este rareori văzută, rareori răsplătită, unul dintre ultimele semne ale ambiției de a lupta contra cronometrului. Vehiculul publicistic românesc are parte, deocamdată, de stabilitate, beneficiind de o legislație necesară. Doar că ultimii doi ani ne-au obișnuit cu o situație paradoxală. Contactul cultural online a fost, pentru unii dintre noi, mai strâns. *Mutatis mutandis*, imprimarea primei Biblii n-a împiedicat copierea și circulația codicelor. Trecerea la ortografia cu alfabet latin n-a oprit brusc răspândirea manuscriselor românești cu caractere chirilice.

Dar să ne întoarcem la istoriografia literară

românească din secolul al XXI-lea. Să enumerăm tomurile trudite și vom afla o diversitate benefică, însoțită de efecte care stimulează spiritul critic: Mircea Angheliescu, Corin Braga, Ruxandra Cesereanu Dan Grădinaru, Mihai Iovănel, Nicolae Manolescu, Eugen Negrici, Cornel Ungureanu, Ion Simuț, Răzvan Voncu sau Mihai Zamfir. Să adăugăm câteva lucrări fundamentale îngrijite de institutele Academiei Române: *Dicționarul general al literaturii române* (ajuns la ediția a II-a); *Enciclopedia literaturii române vechi*; *Dicționarul cronologic al literaturii române vechi*; *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până la 1989*; *Dicționarul romanului românesc de la origini până la 1989*; *Dicționarul cronologic al romanului românesc: 1990-2000*; *Cronologia vieții literare românești: 1944-2000*; *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în perioade: 1859-1944*. Să menționăm studiile ample și consistente, care, de multe ori, au depășit granițele (fluctuante, de altfel) ale literaturii, precum cele redactate de Adriana Babeți, Mihai Dinu, Mircea Mihăieș, Andrei Oișteanu, Marta Petreu sau Andreea Răsuceanu. Se cuvine să punctăm monografiile cu bagaj critico-ideologic amplu precum cele semnate de Andrei Terian (G. Călinescu), Mihai Iovănel (Mihail Sebastian), Claudiu Turcuș (Norman Manea), Cosmin Borza (Marin Sorescu) sau Teodora Dumitru (E. Lovinescu). Bineînțeles, aici vom completa cu monografiile tematice, majoritatea integrate în context internațional: Paul Cernat și Emanuel Modoc (avangarde), Liliana Corobca și Liviu Malița (cenzura literară), Ștefan Firică (autenticitate), Alex Goldiș (critica literară românească în căutarea autonomiei esteticului după realismul socialist), Maria Hulber (memorialistica inspirată de experiențele carcerale sub comunism), Oana Soare (antimoderni), Adriana Stan (structuralism), Cătălin Sturza (proza românească după 1989). Este de urmărit, cu mare atenție, proiectul *Muzeul Digital al Romanului Românesc*, organizat de Complexul Național Muzeal ASTRA, ale cărei rezultate se pot citi în revista *Transilvania*. Datorii au rămas față de clasicii interbelicului: Arghezi, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu sau M. Sadoveanu. Să le considerăm niște bemoli temporari. Sau poate că genul monografic aparține unei metodologii vetuste. Dar n-am remarcat la noi vreo discuție polemică, în presă sau în volume, despre *New Historicism*, postcolonialism sau culturi (semi)periferice. Interesul scăzut poate fi un indiciu al absenței timpului necesar unei cât mai temeinice instruiți în problematicile respective.

Întrevăd totuși o criză în modul în care anumite lucrări sunt criticate. Domnul Gabriel Andreescu a citit, în paralel cu subsemnatul, dosarele de la C.N.S.A.S. despre poetul Ștefan Aug. Doinaș. Domnia Sa a trecut foarte ușor peste câteva chestiuni de istorie literară, pe care le-am relevat în monografia *Asul de pică*. Nu insist

asupra lor. Ineditele descoperite și comentate acolo au ajuns să fie republicate. Domnul Gelu Ionescu mi-a contestat enunțurile din unghiul unei persoane foarte apropiat de Doinaș. I-am înțeles empatia. Am dedus, din intervențiile celor doi preopinenți, că nu așa avea niciun fel de drept să emit vreo opinie. Recent, observ o campanie îndreptată contra Martei Petreu, condusă în termeni similari. *Sancta simplicitas!* Ar trebui să recitim *Introducere la „Dacia literară“* (nr. 1, 1840) de Mihail Kogălniceanu: „Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana“. Este un simptom care dezvăluie faptul că, în pofida aspirațiilor către Occident (nutrite de pașoptiști), avem unele reflexe anacronice.

Sunt și câteva lucruri de sistem politic, care influențează rostul studiilor literare. Societatea tinde să ne evaluează exclusiv în funcție de îndeplinirea unui *target*, de vânzări, de potențiali clienți, de vizualizări sau de aplicațiile mobile accesate. Profesorul, criticul, cercetătorul nu pot intra în competiție cu *influencer*-ul. Vocea lui Arghezi, înregistrată pe un canal precum Youtube, are un impact mult mai mare decât cel al unui volum de poezie sau al unui monografic. Atenția, răbdarea, memoria, cultura istorico-teologică, deprinderea limbilor clasice nu mai fac parte din bagajul nostru. (Există, desigur, excepții binecuvântate.) Dar noi, înainte de a ne ocupa de studii literare, trebuie să redevenim umaniști, în sensul veritabil al cuvântului. Să empatizăm cu întrebarea din tableta lui G. Călinescu: *Tot mai înveți, maică?* Suntem într-o lume a posibilităților multiple. Asocierea filologiei cu încă o specializare – filosofie, sociologie, psihologie, științe politice, istorie, teologie, limbi străine – va fi mai mult decât un deziderat. După trei ani de facultate, suntem cu toții niște absolvenți. Nici mai mult, dar nici mai puțin.

Acum putem constata, fără îndoială, că literatura e astăzi de neprețuit, gratuită adică, deși au existat totdeauna bestselleruri și oferte de tip *sales*. Cred că am ajuns în momentul în care avem posibilitatea să întrebăm direct publicul ce-și dorește să citească. Îndemnul meu ar fi să folosim rețelele media electronice pentru întâlniri despre rostul literaturii în vremurile de pe urmă, când *năbădăile autorlăcului* (I. Heliade Rădulescu, *Domnul Sarsailă autorul*), tipărit și internaut, adaugă noi dimensiuni conceptului de literatură. Colocviul on-line, în grupuri de lucru, pentru căutarea intereselor comune și a schimbului de experiență, rămâne o soluție. Desigur, pentru aceste propuneri e nevoie de bunăvoință, solidaritate și spirit de sacrificiu. În tot acest iureș, câștig de cauză au oamenii retrași în bibliotecă, acei disciplinați slujbași ai bibliografiei.

Fluctuat nec mergitur!

II. Eseuri

Andreea COROIAN GOLDIȘ

De câte ori „a murit” literatura? Axa declarațiilor de adio în spațiul francez

În cea mai recentă carte a sa, din 2020, *Comparing the Literatures*, unde David Damrosch realizează un inventar al achizițiilor literaturii comparate din ultimul secol, autorul constată, într-o notă ironică, echivalența dintre interesul tot mai crescut, în cadrul conferințelor internaționale, pentru teme legate de vampiri și zombies pe de o parte, și diversele morți ale (disciplinei) literarului, pe de altă parte: „Sunt zombii pregătiți pentru promovarea de la obiecte de studiu la o categorie de membru? Prieteni cu beneficii ale morții?” (1), se întreabă amuzat comparatistul. Dincolo de ideea că acest interes brusc pentru zombificare ar reprezenta o punere în abis a înconștientului literar al actualității, e evident că discursul diferitelor morți, mai mult sau mai puțin zgomotoase, a ținut capul de afiș al debaterilor recente despre literatură. Atât de mult și de des s-a proclamat moartea literaturii din diferite unghiuri în ultimele decenii, încât e îndreptățită observația că ea a devenit „un gen literar” (2) cu drepturi depline, ale cărui manifestări și motivații interne merită investigate în continuare.

Friends with Death Benefits?

Dar să privim și din altă perspectivă. În ultimii 10-15 ani, o întâlnire cu un filolog francez, pe o bancă din beton (*où sont les bancs en bois d'antan?/unde sunt băncile de altădată?*) din fața modernei biblioteci naționale, ar fi putut decurge cam așa: „Literatura nu mai interesează pe nimeni, mi-a spus ultima dată un specialist în literatură contemporană de la universitate, dezamăgit, de parcă ar fi anunțat dispariția planificată a cuiva, ridicând mâinile spre cer pentru a sugera: Dar nu, nu a suferit, nici nu și-a dat seama. Parcă ar fi murit în somn. Ah, mi-ar plăcea să dispar și eu așa. Trebuie să facem loc. E mai bine în cer.” (3)

Paradoxal, fragmentul citat este extras din *Histoire de la littérature récente* a scriitorului Olivier Cadiot. Paradoxul e doar aparent, căci volumul reprezintă o carte scrisă mai degrabă ironic, la granița dintre literatură și eseu, așa spune, ca un necrolog ironic la căpătâiul literaturii. Dacă în volumul I lui Cadiot îi răsună în cap profeția lui Philip Roth: „În treizeci de ani, dacă nu mai repede, vor fi la fel de mulți adevărați cititori, ca cei care astăzi iubesc poezia în limba latină”, ceea ce îl îndreptățește să afirme că ar fi stupid ca cineva

să dorească să devină scriitor latin în atari condiții, în volumul II îi apare ca soluție de salvare o literatură care să cuprindă realul. (4)

Cam în aceste coordonate se găsesc dezbaterile despre „viața” și „moartea” literaturii în ultimii ani, ca pendulare între valoarea studiului literaturii și existența unei literaturi „de după”. Fie că discursurile s-au concentrat pe a evidenția contextul unui declin al literarului, fie că, dimpotrivă, au dorit să demonstreze că această „moarte” e de fapt o „înviere de tip reîncarnare”, mai interesante chiar decât argumentele prezentate au fost tocmai discursurile în sine. S-a observat, pe bună dreptate, de aceea, și că ele au determinat apariția unui nou gen literar, critic și teoretic în același timp.

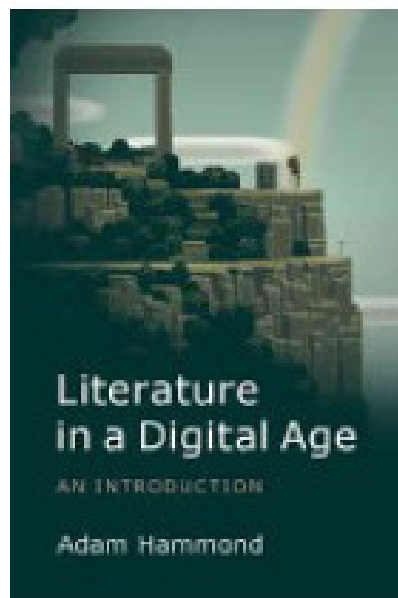
Discursul crizei ca discurs de legitimare și/sau reinventare

Premisa de la care pornim e că fiecare dintre aceste postulate se cere contextualizat cu atenție, întrucât e imposibil de identificat o singură metanarațiune cu privire la moartea literarului. Mai mult, se poate afirma că nu există două discursuri identice care să formuleze aceleași premise, care să opereze cu aceleași criterii ale „literarului” (în înțelesul lui estetic, instituțional, de teorie/metodologie) sau care să practice aceleași decupaje temporale sau teritoriale ale noțiunii. Nu ar fi o exagerare să se afirme că numărul de morți ale literarului este egal cu cel al proclamatorilor acestora, căci aceste teorii pot fi cu greu reduse la un numitor comun fără riscul simplificării fenomenului. De aceea, voi lua în discuție, în cele ce urmează, câteva dintre mai influente construcții cu privire la declinul literarului, atrăgând atenția asupra contextelor în care se produc, dar și asupra mobilurilor care stau în spatele acestor narațiuni teoretice. Cred, pe urmele lui Alexandre Gefen, că abordările asupra fenomenului trebuie să ocolească poziționările esențialiste sau afirmațiile definitive în favoarea unei atitudini nuanțate și circumspecte, menite „să istoricizeze și să teoretizeze discursurile care vizează asasinatul literaturii, să investigheze noua perspectivă a istoriei literare, să reflecteze asupra teoriei modalităților artistice propuse și să se gândească la posturile critice pe care le generează” (5).

Mai mult, discursul despre diferitele declinuri ale literarului, dacă nu indică moartea acestuia ca atare, este unul dintre cele mai interesante simptome ale mutațiilor pe care le suferă câmpul cultural la un moment dat. E vorba, prin excelență, de discursuri ale rupturii, care semnalează atât trecerea dinspre o paradigmă spre alta, cât și rezistența la această modificare a definițiilor literarului și a ariei sale de acoperire. Alexandre Gefen e categoric în afirmația că orice „declinolog” sau „profet al apocalipsei” – termenii sunt, evident, peiorativi – are interese imediate în mecanismele de autolegitimare

în cadrul câmpului literar sau în menținerea statutului instituțional. Conform acestuia, „Lamentările pe această temă sunt discursuri cu substrat. Se poate vorbi de acest lucru atât în cazul „criticului nespecializat”, care câștigă din exprimarea viziunii și a punerii în scenă a neliniștilor, cât și în cazul „criticului scriitor”, care distruge un domeniu, unde doar operele sale vor avea succes sau în cel al „criticului profesor”, care își consolidează poziția de specialist, evidențiind valoarea cercetărilor sale istorice și teoretice.” (6)

Deși poate fi exagerată afirmația că orice constatare a unui declin al literarului ar fi motivată de încercarea de acumulare a capitalului simbolic în interiorul breslei (în termenii lui Bourdieu), cred, în schimb, că majoritatea acestor discursuri pot servi drept fundament pentru înțelegerea conflictelor manifeste sau latente dintre anumite concepții și ideologii ale literarului. Istoria însăși a evoluției literaturii poate fi descrisă ca o serie a uciderilor și a reînvierilor succesive. Desigur, manifestele avangardiste sunt reprezentative din acest punct de vedere, iar retorica „crimelor” la adresa tradiției ar merita un studiu aparte. „Să ne ucidem morții”, afirmația memorabilă a lui Ion Vinea din „Manifestul activist către tinerime”, e o reducere la absurd a acestei atitudini, specifică avangardelor, dar recurentă de fapt în mecanismele disruptive ale trecerii de la o paradigmă la alta. Andrew Gallix atrage atenția că celebrul volum al lui Harold Bloom, *Anxietatea influenței*, e un exemplu fondator de reflecție asupra înnoirii literaturii prin apelul la scenariul psihanalitic al uciderii simbolice a predecesorilor. Volumul ilustrează etapa deconstructivistă a criticului, când trecerea dinspre clasicism spre romantism e figurată în termeni oedipieni: „În cartea sa cea mai importantă, *The Anxiety of Influence* (1973), Harold Bloom susținea că cei mai buni poeți romantici i-au înțeles greșit pe predecesori



«pentru a elibera spațiu imaginativ pentru ei». Figura literară paternă a fost ucisă, metaforic vorbind, printr-un proces de «subapreciere poetică.» (7)

Evident, sunt greu de surprins toate ocurențele morții și ale regenerării din discursul literar – substanța metaforică a termenilor îi face extrem de elastici, aplicabili în contexte dintre cele mai diverse. De aceea, vor interesa aici acele narațiuni teoretice preocupate de un scenariu mai amplu al crizei, care depășește înlocuirea unui curent sau grup de creație cu altul.

Sunt câteva observații care se impun, însă, de la început. În primul rând, evoluția statutului literaturii este permanent urmărită din două direcții paralele – parcursul ei intern, în etapele ei de apogeu, dar și de decădere; parcursul ei extern, direct conectat la evoluția societății – un drum al imaginii literaturii în societate și chiar un parcurs al intelectualului literat de-a lungul timpului. Se observă de la bun început că dacă la nivel intern evoluția a fost generată de rațiuni mai degrabă estetice, la nivel extern, domeniul literaturii a suferit marile transformări din motivații sociale și chiar administrative.

Apoi, pe parcursul dezbaterilor post-2000 despre un posibil final al literaturii și începutul a altceva a existat un punct temporal care nu doar că a coagulat intervențiile și le-a obligat să își răspundă una alteia, ci a dus la constituirea genului teoretic enunțat mai sus:

„(...) o serie de publicații din 2007. La acea vreme, actualitatea politică a avut virtutea de a fi produs un nou sub-gen de teorie: tratatul pentru apărarea studiilor literare, al cărei certificat de naștere este din 2007, volumul lui Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser: Pourquoi les études littéraires.*” (8)

Un volum de teorie literară de aproape 400 de pagini începea, așadar, cu un exercițiu de imaginație. Din păcate, ceea ce pentru lectorii de peste 20 de ani ai cărții ar putea fi exercițiu de imaginație, a constituit realitatea politică a spațiului francez în 2007 și un element catalizator al discursurilor despre legitimitatea studiilor literare: „Să ne imaginăm o „republică modernă”, undeva în Europa, unde un candidat la președinție face următoarea declarație, pentru a-și prezenta planul de acțiune și pentru a răspunde întrebărilor care vizează finanțarea studiilor universitare: Aveți dreptul să realizați studii de literatură antică, dar contribuabilii nu au de ce să plătească aceste studii dacă, în definitiv, nu sunt decât 1000 de studenți pe două locuri. Universitățile vor avea mai mulți bani pentru a crea specializări precum informatică, matematică sau economie. Plăcerea cunoașterii este formidabilă, dar statul trebuie să se preocupe mai întâi de reușita profesională a tinerilor.” (9)

După 2010, trebuie spus, discuțiile despre finalul unei literaturi și începutul alteia s-au cristalizat și s-au așezat sub retorica unor voci care au avut răgazul

să privească mai detașat asupra problemei și chiar au prins forma unor volume colective – semn că moartea literarului ca gen literar face primii pași spre istoricizare. Dominique Viart și Laurent Demanze au marele merit de a fi reunit sub cupola unor dosare de presă culturală, respectiv volume colective (10), cele mai relevante voci din lumea culturală franceză – care se pronunțaseră anterior pe subiect în diverse contexte – și ale căror nuanțe vom încerca să le evidențiem.

Storytelling la căpătâiul defunctei

Morțile „literaturii” sunt poveștile celor care le proclamă – la nivel politic și chiar la nivel individual. Ca orice poveste, ea se cere citită și cu urechea la contextul care a generat-o și la ecourile pe care le-a produs.

Autorul uneia dintre cele mai cuprinzătoare narațiuni din acest punct de vedere este William Marx. Când spunem narațiune sau scenariu, avem în vedere inclusiv aspectul de dramatizare stilistică a volumului lui Marx, *Rămas bun literaturii. Istoria unei devalorizări: secolele XVIII-XX*. Dincolo de conținutul teoretic, el pune în act o poveste coerentă și captivantă a aventurilor literaturii, privită aproape ca un personaj. Întregul raport dintre „corpul social” și literatură e privit ca un raport evasi-erotic, în care armonia dintre cei doi actanți se întrerupe la un moment dat: „Apoi, situația a luat o turnură mai ambiguă: amestecată de puterile ce îi erau atribuite, literatura a cedat ispitei de a-și revendica autonomia. Ea s-a despărțit în mod brutal de un corp social care-i oferise totul. Acesta a fost momentul artei pentru artă, pe care-l descrie cel de-al treilea capitol” (11).

Dincolo însă de aspectul de dramatizare a discursului, volumul urmărește, într-o construcție extrem de coerentă, toate etapele care au condus la acest „adio” adresat literaturii în ultimele decenii ale secolului XX.

Cartea lui Marx are meritul de a reface, prin decuparea unor momente considerate revelatorii, istoria acestui declin al literarului. Secolele XVII și XVIII ale Franței (de altfel, titlul mai potrivit al volumului ar fi fost *Rămas bun literaturii în Franța*, întrucât cartea nu depășește perimetrul de referințe al Hexagonului) sunt, prin excelență, vârste ale extinderii hegemoniei literarului asupra realității, când literatura este privită încă în sîjalul fenomenului religios. Clasicismul lui Boileau, care postula echilibrul absolut în rațiune și sentiment, derivă repede în teoria sublimului, fapt care conferă o ascendență fără precedent a literaturii asupra corpului social:

„Cu sublimul, apare o nouă economie a operei literare, propunând un fel de imediat relațional între cei trei termeni constitutivi – referentul, autorul și cititorul. Literatura se vede astfel înzestrată cu puteri care o înalță

deasupra contingențelor terestre și o așază în ordinea supranaturalului” (12).

Firul roșu al argumentației lui Marx este cel al transparenței limbajului, care în etapa clasicistă este investit cu puterea de a reflecta realitatea și de a reprezenta idealul social. În siajul acestui deziderat, pentru a ilustra acest statut major al literaturii în comunitate, Marx face apel la argumente legate de prestigiul ieșit din comun al acesteia: reîntoarcerea din exil a lui Rousseau e privită ca un ritual de „încoronare a scriitorilor”, în timp ce, prin puterea ei magnetică, literatura însăși e, în secolul XVIII, o formă de *delirium tremens*: „Scrierile pe care cititorii i le adresează lui Rousseau în urma lecturii romanului Julie sau Noua Heloiză „dovedesc din plin acest nou raport cu literatura, care angaja întreaga ființă, trup și suflet, în chinuri irezistibile: «capul mi se învârtte», se destăinuiau ei, «o durere vie a pus stăpânire pe mine», «această lectură m-a îmbolnăvit», «trebuie să vă spun că ne sufocăm și plângem», «aveam o febră violență»: sunt tot atâtea mărturii ale noilor puteri cucerite de limbaj asupra omului și asupra lumii” (13).

Această prevalență a literarului, care ghidează societatea și îi dictează valorile, este, conform scenariului lui Marx, o etapă efemeră în evoluția istorică. Volumul reface întregul parcurs al pierderii legitimității sociale a literarului, care se soldează în secolul XX cu un divorț total. Sâmburii separării se întrevăd încă de la jumătatea secolului XIX, când mizele literarului încep să se despartă tot mai accentuat de cele ale valorilor comunitare. E un simptom pe care Marx îl descifrează în procesele contra bunurilor moravuri intentate unor autori precum cei ai cărților *Madame Bovary* sau *Florile răului*: „Anul 1857 apare, din acest punct de vedere, ca o dată importantă. Procesele intentate chiar în acest an lui Flaubert și lui Baudelaire pot fi înțelese, odată cu trecerea timpului, ca simptome ale unei crize de încredere între literatură și societate” (14). Cu nuanța, foarte importantă de altfel, că aceste procese nu sunt propriu-zis rechizitorii, ci – consideră Marx – apeluri disperate ale societății la literatură ca la un far moral pe cale de dispariție. Criticul francez n-o spune direct, dar subtextul e acela că viața publică se simte trădată de acest „amant capricios” care e literatura și îi dă un ultimatum să se întoarcă în comunitate. Or, aceasta din urmă nu numai că nu dă curs acestei reconcilierii, dar procesul de autonomizare începe să se adâncească. Renunțarea lui Rimbaud la poezie e gestul fondator care provoacă o serie de devalorizări ale literarului din interiorul lui. Ea alimentează o serie de poetici ale tăcerii – care înlocuiesc dintr-odată poetica expresiei, a cuvântului – și o mutație esențială dinspre arta verbală spre cea muzicală. În cea din urmă, de sorginte nietzscheană, William Marx vede o conversie fundamentală a literarului dinspre o artă motivată social, figurativă, referențială, spre o tot mai agresivă politică a formei, care înlătură realitatea –

și chiar posibilitatea de a mai exprima idei – din sfera literarului. „Închiderea în formă” e metafora frecventă la care apelează autorul: „Promovarea modelului muzical permite deci punerea în valoare a formei ca singur obiect al înțelegerii specific estetice. Pentru a rezuma schematic: arta este muzică pentru că muzica este formă” (15). Mutația anunțată de Nietzsche și preluată de simbolisti – de modernism în general – anunță, de fapt, debutul paradigmei artă pentru artă, care face ca abisul dintre literatură și societate să devină greu de surmontat. Interesant e că de data aceasta William Marx nu mai figurează această relație în termenii unui scenariu erotic, ci apelează la limbajul tragediei antice: „Lecția era transparentă: investită cu speranțe din partea întregii societăți la începutul secolului al XIX-lea, literatura a comis păcatul hybrisului, crezând că-și poate cuceri autonomia. Începând cu a doua jumătate a secolului, societății începuse să nu-i mai convină această afacere și să-și piardă interesul puțin câte puțin față de arta literară, dar literatura tot nu se preocupa de pierderea încrederii de care dispunea, și asta pentru că, între timp, își construise un sistem de valori independent. Cu cât se vedea mai disprețuită, cu atât îi disprețuia pe cei care o desconsiderau, izolându-se și mai mult într-o lume artificială” (16).

Fraza marchează punctul culminant al narațiunii teoretice a lui Marx, care anunță o serie de decăderi și de devalorizări ale literaturii în societate. Toată predilecția spre autoreferențialitate a literaturii de secol XX (sunt citați ca responsabili pentru această criză Maurice Blanchot, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, grupul OuLiPo) e un simptom al acestei crize. Este de remarcat că, în afara celebrei sentințe adormite cu privire la Auschwitz ca sfârșit al poeziei, studiul lui Marx rămâne fidel ideii că declinul ei n-a fost provocat de factori exteriori, ci de evoluția ei intrinsecă. În narațiunea teoretică a criticului francez, metafora cea mai persistentă pentru descrierea acestei evoluții e, de altfel, cea a sinuciderii – cu tot efectul dramatic care derivă de aici.

Care să fie, însă, motivația acestei metanarațiuni foarte coerente, puse în joc de teoreticianul francez? Deși studiul nu trădează *parti-pris*-urile sau accentele interesate despre care vorbește Alexandre Gefen, în spatele acestei construcții se întrevăde o mișcare de perspectivă interesantă, care seamănă cu o bătălie canonică. Nu e greu de observat că sub eticheta de „literatură”, la modul general și abstract, căreia îi spune adio pe coperta volumului, Marx plasează un anumit tip de literatură: e vorba de literatura autoreferențială, care întoarce spatele realității, preferând jocurile formale, și a cărei istorie poate fi trasată, într-adevăr, pornind de la Mallarmé și Rimbaud până la *Noul roman francez* și la experimentele *OuLiPo*. Aceasta, și nu literatura în sine, e protagonistul central al narațiunii construite de către

William Marx. Teza devine vizibilă la finalul studiului, când criticul francez vorbește despre autoficțiune ca despre un dram de speranță menit să atenueze șocul sinuciderii „literarului”. Întrebându-se dacă „după rămas bun urmează regăsirea”, criticul își oferă repede un răspuns: „Câteva indicii ne obligă la luarea în considerare a acestei ipoteze care nu este în totalitate absurdă. În cel mai bun sau cel mai rău caz, am putea într-adevăr să asistăm la o viitoare întoarcere a tranzitivității literaturii. Chiar în Franța, faima autoficțiunii ne permite să sperăm la așa ceva. La modul cel mai global, studiile culturale care ocupă campusurile universitare ale lumii întregi și reduc importanța literaturii la strictul necesar ar putea să nu reprezinte pericolul pe care îl întrevădem adesea. Considerând literatura ca pe un reflex al societății, ele îi redau într-adevăr o transparență în raport cu realul pe care o consideram de mult pierdută: prin această nouă disciplină, literatura vorbește în sfârșit despre lume – sau lumea vorbește prin intermediul ei” (17).

Sunt câteva lucruri de observat aici: pe de o parte, William Marx e susținătorul discret al autoficțiunii, tocmai în măsura în care aceasta operează cu criteriul „tranzitivității” sau al „transparenței limbajului”, recuperând astfel raportul dintre literatură și realitate. Curentul, al cărui pionier e considerat Serge Doubrovsky, ia naștere la finalul anilor '70, dar ia amploare în ultimele două decenii, odată cu scriitori precum Philippe Vilain, Annie Ernaux, Christine Angot și, parțial, Michel Houellebecq. E evident că în mediul francez acest curent reprezintă o reacție radicală la literatura autoreflexivă a deceniilor trecute. Așadar, atunci când Marx anunță moartea literarului, el o face în favoarea formulei autoficțiunii, luând astfel parte la reevaluarea câmpului literar. Fie că este „interesată” sau nu, cartea lui William Marx nu este importantă atât pentru că anunță acel zgomotos „rămas bun literaturii”,

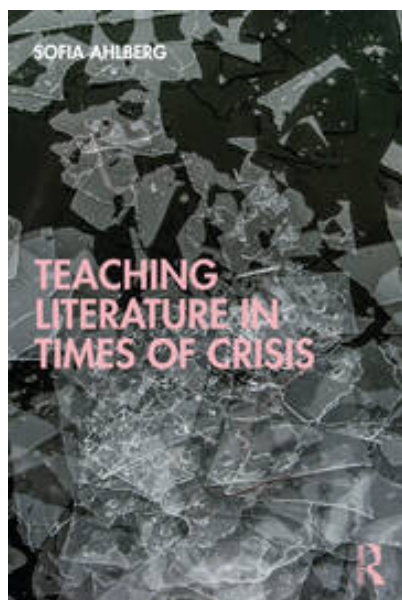
ci pentru că semnalează modificarea gustului public în favoarea autoficțiunii, aflată în prima etapă a „clasicizării”, a înscrierii cu drepturi depline în istoria literaturii franceze recente. E de remarcat că volumul lui restrânge această narațiune teoretică a morții și regenerării literaturii la spațiul francez: autorul însuși recunoaște că în spațiul anglo-saxon (motivate sau nu de studiile culturale) raportul privilegiat al literaturii cu societatea n-a fost abandonat. La nivel internațional, istoria despre declinul literarului s-ar fi scris altfel, scenariul ar fi fost cu totul diferit.

Povestea intimă a morții unei idei specifice de literatură

Rămânând în spațiul francez, probabil că un volum și mai dezbătut decât cel al lui Marx din unghiul „declinologilor” este cel al lui Tzvetan Todorov. *Literatura în pericol* conține și ea un substrat narativ interesant, tocmai în măsura în care pune în act o convertire. Concepută sub forma unei confesiuni intelectuale, cartea vorbește despre destinul unui critic care se revizuieste în lumina consecințelor practice ale operei de tinerețe. Todorov își expune acest traseu pornind de la rememorarea posturii sale de tânăr intelectual est-european. El s-a îndreptat firesc spre studiul formal al literaturii pentru că era singura abordare care se păstra la distanță față de intruziunile politicului în disciplinele literarului: „Dar cum să vorbești despre literatură fără să te supui exigențelor ideologiei dominante? Eu m-am angajat pe una dintre puținele căi care îți permiteau să scapi de înregimentarea generală. Ea consta în a te ocupa de subiecte fără conținut ideologic, deci, în operele literare, de ceea ce atingea materialitatea însăși a textului: formele sale lingvistice” (18).

Ca într-un scenariu în care protagonistului i se întorc împotriva dorințele și aspirațiile (genul critic al „morții literarului” e predispus la asemenea lovituri de teatru), atenția față de aspectele formale ale textului pentru care Todorov militase anterior în studiile lui este considerată unul dintre cele mai nocive aspecte ale abordării literaturii. Când autorul afirmă că „unii profesori de liceu sunt bucuroși de-o asemenea evoluție: decât să ezite în fața unei mase imperceptibile de informații referitoare la opere, elevii știu mai degrabă să prezinte „«cele șase funcții ale lui Jakobson», «cei șase actanți ai lui Greimas», analepsa și prolepsa și așa mai departe” (19), Todorov ar fi putut să apeleze la fel de bine și la procedee formale descrise în *Gramatica Decameronului* (1969) sau în *Poetica prozei* (1971).

Există două paliere care pun în pericol literatura din punctul de vedere al lui Todorov. De obicei, comentatorii criticului vorbesc doar despre primul, lăsându-l la o parte pe cel de-al doilea, mai puțin vizibil. La un prim nivel, literatura se află sub asediu din cauza



desfigurării sale de către metodologii și procedee de analiză. Școala, în special – multe din exemplele criticului sunt luate din mediul didactic – este responsabilă de acest declin pentru că ar confunda „studiul disciplinei” cu „obiectul studiului”. În loc ca învățământul literar să se centreze pe texte, el are drept miză primă deprinderea unui instrumentar conceptual: „Citind poeme și romane nu ajungem să reflectăm asupra condiției umane, asupra individului și a societății, a iubirii și a urii, a fericirii și a disperării, ci asupra noțiunilor critice, tradiționale sau moderne” (20), observă criticul. Din punctul său de vedere, obiectul disciplinei literaturii ar trebui să fie condiția umană însăși, iar profesorii să cedeze locul marilor autori. În concepția utopică a lui Todorov, n-ar mai exista deloc nici medierea conceptelor, nici chiar medierea profesorilor, din moment ce aceștia ar fi înlocuiți de mari autori de literatură, de la care elevii s-ar instrui în mod direct: „A-i avea drept profesori pe Shakespeare și Sofocle, pe Dostoievski și pe Proust nu înseamnă a profita de un excepțional învățământ?” (21).

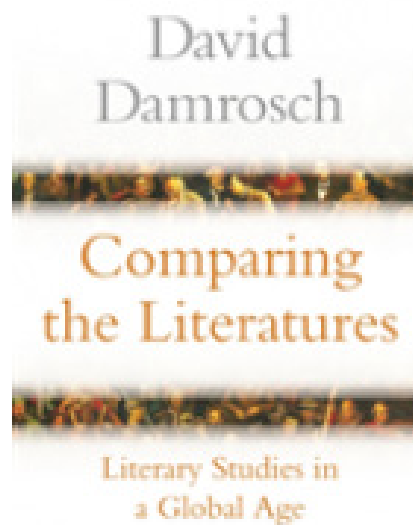
Chiar exemplele puse în joc de Todorov vorbesc indirect de cel de al doilea palier, de subtext, din care fostul naratolog poate declara criza literaturii: e vorba, în principal, de autori clasici, canonizați, spre care merg preferințele autorului. În momentul când vorbește despre literatura propriu-zisă și nu despre cum a fost ea deformată de metode, Todorov se dovedește (fără a o mărturisi direct) un cititor cu gusturi aproape clasiciste, revendicate de la poetica platoniciană, „unde frumosul se confundă cu adevărul și cu binele” (22). Nici din punctul de vedere al raportului dintre formă și conținut Todorov nu depășește perimetrul gusturilor clasiciste, din moment ce îl regăsim deplângând faptul că „epoca în care literatura știa să întrupeze un subtil echilibru între reprezentarea lumii comune și perfecțiunea construcției romanești pare să fi apus” (23).

De altfel, cele două evoluții ale literarului din secolul XX – spre modernism și spre consumerism – sunt privite cu circumspecție maximă. E interesant de observat că, la fel ca în discursul lui William Marx, dar apelând la alt criteriu, tot Nietzsche este făcut responsabil de declinul literaturii. Mai precis, ar păcătui prin anti-platonism deoarece „a problematizat existența însăși a faptelor independente de interpretările lor, ca și existența adevărului, oricare ar fi acesta” (24). Excesele formaliste ale literaturii moderniste se află și ele sub ochiul critic al lui Todorov, care îi deplânge incapacitatea de a mai comunica cu publicul: „literatura de elită, citită de profesioniști – critici, profesori, scriitori – nu ține cont decât de realizările tehnice ale creatorilor ei” (25).

Ca în cazul lui William Marx, ne putem întreba ce interes sau ce simpatie secretă – pentru o formulă literară sau pentru o paradigmă culturală – se află în spatele acestui discurs despre pericolele la care este expusă literatura în sine. La o privire cu lupa, cartea

pune în scenă nu doar gustul clasicist al lui Todorov, ci și polemica lui cu literatura actuală: „O altă practică literară pleacă de la o atitudine complezentă și narcisistă, care-l determină pe autor să-și descrie în detaliu cele mai mărunte emoții, cele mai ne semnificative experiențe sexuale, amintirile difuze cele mai futele: cu cât lumea e mai repugnantă, cu atât sinele este mai fascinant! (...) După formalism și nihilism, această a treia tendință ar putea fi calificată drept solipsism, după numele acelei teorii filosofice ce postulează să singura ființă existentă e sinele (...) Una dintre variantele sale recente e ceea ce numim autoficțiune: autorul se consacră evocării trăirilor sale, dar mai ales se eliberează de orice constrângere de natură referențială, beneficiind totodată de presupusa independență a ficțiunii și de plăcerea provocată de autopunerea în valoare” (26).

E evident, așadar, că agenda mai mult sau mai puțin secretă a decretării declinului literarului este aceea a respingerii scriiturii actualității. Din acest punct de vedere, cartea lui Todorov poate fi privită în oglinda celei semnate de William Marx: în timp ce ultimul e un partizan al direcțiilor celor mai recente, Todorov scrie de pe poziția unui conservator, pentru care autoficțiunea e o falsă revenire la referențial și o cădere în pericolul solipsismului. Avem și în cazul lui Todorov de a face cu o accepțiune personală a tipului de literatură aflată în declin: nu e vorba de literatura în sine, ci doar de conceptul asupra literarului ca sinteză clasicistă între frumos, adevăr și bine. Dacă despre acest tip de literatură vorbește Todorov, nu numai că ea se află într-adevăr în pericol, dar a murit de-a binelea cu câteva secole înaintea nașterii criticului.



Note

(1) Alexandre Gefen, „Ma fin est mon commencement: Les discours critiques sur la fin de la littérature”, în *Fabula. Litterature. Histoire. Theorie*, nr. 6, mai 2009, consultat online la data 03.03.2021: <https://www.fabula.org/lht/6/gefen.html>

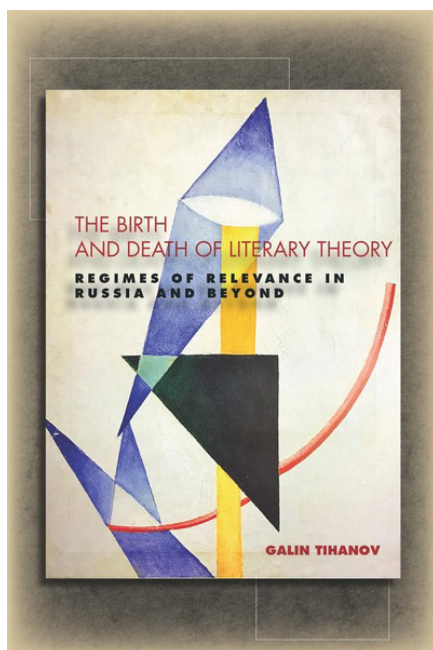
(2) Alexandre Gefen, „Ma fin est mon commencement: Les discours critiques sur la fin de la littérature”, în *Fabula. Litterature. Histoire. Theorie*, nr. 6, mai 2009, consultat online la data 03.03.2021: <https://www.fabula.org/lht/6/gefen.html>

(3) Olivier Cadiot, *Histoire de la littérature récente*, vol. I, POL, 2016, p. 28: „La littérature, ça n'intéresse plus personne, m'a dit dernièrement une personne spécialiste du contemporain à l'université, désolé, comme si elle m'annonçait la disparition programmée de quelqu'un, levant les bras de chaque côté du corps, les paumes tournées vers le ciel pour me signifier que c'est comme ça – d'un air de dire: Mais non, elle n'a pas souffert, non non, elle ne s'est pas rendu compte. C'est comme mourir dans son sommeil. Ah, j'aimerais partir comme ça. Faut laisser la place. Elle est mieux au ciel.”

(4) „Dans trente ans, sinon avant, il y aura autant de lecteurs de vraie littérature qu'il y a aujourd'hui d'amateurs de poésie en latin”.

(5) Alexandre Gefen, „Ma fin est mon commencement: Les discours critiques sur la fin de la littérature”....: „à historiciser et à théoriser les discours sur l'assassinat de la littérature, à enquêter sur la vision de l'histoire littéraire dont ils procèdent, à réfléchir à la théorie de l'expression artistique qu'ils mobilisent, à penser les postures critiques qu'ils engendrent.”

(6) *Ibidem*: „Les postures de déploration sont des discours éminemment intéressés. Tel est aussi bien le cas pour le «critique mondain», qui gagne à affirmer sa clair voyance et à mettre en scène ses terreurs, que pour le «critique écrivain», qui saccage un champ où ses propres œuvres seront au mieux pour fleurir, ou pour le «critique professeur», réassurant socialement sa position d'éminence et justifiant par la question de la valeur son travail historique et théorique”.



(7) Andrew Gallix, „In Theory: The Death of Literature”, în *The Guardian*, 10 ianuarie 2010, consultat online în 10.02.2021, <https://www.theguardian.com/books/2012/jan/10/in-theory-death-of-literature>: „In his most influential book, *The Anxiety of Influence* (1973), Harold Bloom argued that the greatest Romantic poets misread their illustrious predecessors „so as to clear imaginative space for themselves”. The literary father figure was killed, figuratively speaking, through a process of „poetic misprision”.

(8) Fragment din introducerea atelierului despre studiile literare pe Fabula.org: *Pourquoi les études littéraires?*, consultat online 07.03.2021, https://www.fabula.org/atelier.php?Pourquoi_les_etudes_litteraires: „(...) une suite de publications depuis 2007. A ce moment-là, l'actualité politique a en effet eu cette vertu d'avoir produit un nouveau sous-genre de la théorie: le traité de défense des études littéraires, dont l'acte de naissance est dès 2007 le volume d'Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires*”.

(9) Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Editions Amsterdam, 2007, p. 23: „Imaginons une «république moderne», quelque part en Europe, dans laquelle un candidat à l'élection présidentielle fasse la déclaration suivante, pour expliciter son «projet de civilisation» et pour répondre à une question portant sur le financement des études universitaires: «Vous avez le droit de faire de la littérature ancienne, mais le contribuable n'a pas forcément à payer vos études de littérature ancienne si au bout il y a 1000 étudiants pour deux places. Les universités auront davantage d'argent pour créer des filières dans l'informatique, dans les mathématiques, dans les sciences économiques. Le plaisir de la connaissance est formidable mais l'État doit se préoccuper d'abord de la réussite professionnelle des jeunes.»”

(10) Dominique Viart, coord., *Fins de la littérature? Tome II, Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, A. Colin, 2012; Laurent Demanze, Dominique Viart coord., *Fins de la littérature? [Tome I], Esthétiques et discours de la fin*, Paris, A. Colin, 2012.

(11) William Marx, *Rămas bun literaturii. Istoria unei devalorizări: secolele XVIII-XX*, tr. din limba franceză de Liliana Dragomir, Ana Stan, Carmen Habără, Diana Comanși Alexandra Gheorghe sub coordonarea lui Alexandru Matei. Prefață de Alexandru Matei, București, România Press, 2008, p. 24.

(12) *Ibidem*, p. 61.

(13) *Ibidem*, p. 71.

(14) *Ibidem*, p. 97.

(15) *Ibidem*, p. 126.

(16) *Ibidem*, p. 112.

(17) *Ibidem*, p. 230.

(18) Tzvetan Todorov, *Literatura în pericol*, traducere din limba franceză și postfață de Luigi Bambulea, Editura Art, București, 2011, p. 9.

(19) *Ibidem*, p. 21-22.

(20) *Ibidem*, p. 18.

(21) *Ibidem*, p. 91.

(22) *Ibidem*, p. 63.

(23) *Ibidem*, p. 63.

(24) *Ibidem*, p. 62.

(25) *Ibidem*, p. 63.

(26) *Ibidem*, p. 34-35.

Ioana PAVEL

Avatarurile (contra)canonului

Canonul în criză. Eterna reîntoarcere a contracanonului

Constatând insuficiența metodologică a unor paradigme sau concepte menite să ofere explicații și interpretări, orice regândire a istoriei literare e o modalitate de a schimba lentila sau de a focaliza alți centri de interes. Sigur că orice schimbare majoră implică și un dezechilibru, mai subtil sau mai acut, resimțit drept o *criză* soluționabilă prin alternative creative sau, pur și simplu, prin móde ale vremii. Pe lângă aceste conflicte și succesiuni de *metodă*, analiza atentă a istoriei culturale pune în lumină criza (existențială/ referențială, de expresie ori de conținut) ca temă literară sau ca atitudine de negare definitivă și radicală a trecutului, mai ales dacă ne situăm în perimetrul (aparent) mai restrâns al modernismului (1), oricând inflamabil și dispus la atitudini reacționare.

Concept elastic din punct de vedere semantic, el ajunge etichetă fidelă indiferent de punctul de origine a modernismului pentru care optăm (secolul iluminist, opera lui Goethe, debutul romantismului, opera lui Schiller sau pozitivismul lui Comte, motivat de – susțin demersurile dedicate acestei problematice – raportul tot mai fisurat dintre om și divinitate (2). Criza se radicalizează în avangardismele de toate „culorile” și formele, nuanțându-se în postmodernism, care modifică percepția sau atitudinea cu privire la ea: în timp ce omul modern o resimte în mod traumatic, postmodernul o privește cu toleranță și înțelegere (3), acceptând că ea face parte din existență.

În acest orizont ideatic al crizei (sau, mai precis, al crizelor de tot felul), îmi propun să urmăresc câteva noduri esențiale pentru istoria (canonică a) canonului occidental, situate, unele, chiar mai devreme de zorii modernismului. Mă refer, mai exact, la punctele de tensiune în care *explodează criza la cea mai mare intensitate*, pe fondul *conflictului dintre o generație stabil(izat)ă și una care fisurează tradiția*, impunând o nouă direcție sau tendință literară (uneori, chiar modă), distan(ța)tă față de cea dintâi.

Această luptă dintre canonul unei generații și *contracanonul* celei care urmează (ajungând, la rândul ei, canonizată și depășită) a fost văzută ca o reîncărcare (nu doar) simbolică a vechii polemici dintre Antici și Moderni: „Cearta dintre antici și moderni a fost înlocuită cu o altă ceartă, între moderni și contemporani. Această situație neașteptată constituie o altă ilustrare sugestivă a modernității ca «tradiție împotriva ei înseși». Atunci când modernitatea ajunge să se opună unor concepte

fără de care ea însăși ar fi fost de neconceput [...], ea nu face altceva decât să-și urmărească vocația cea mai profundă, menirea ei intrinsecă de creație prin ruptură și criză.” (4).

„Predispoziția” față de conflict se înscriează, din perspectiva sociologiei literare, într-o istorie literară ciclică, activată periodic de etape dezechilibra(n) te ale câmpului literar. Aflat într-un proces continuu al transformărilor, orice câmp intelectual-artistic tinde către autonomizarea relațiilor din interiorul său (producție, circulație, consum) (5). Această autonomizare echivalează cu o închidere a câmpului cultural, creându-se, astfel, „condițiile unei circularități și ale unei reversibilități aproape perfecte” (6). Treptat însă, această formulă a autosuficienței e fisurată de artiști sau de profesioniști, hotărâți să se despartă de tradiția învățată de la predecesori (7). În această logică, „opозиția dintre «clasici» și «moderni», «tradiționaliști» și «novatori» (avangarda), opозиție care acoperă parțial distincția dintre «bătrâni» și «tineri», constituie unul dintre principiile fundamentale de diviziune ale câmpului” (8). Procesul stereotip de confruntare între generații este un proces firesc de diferențiere, care permite evoluția și succesivitatea câmpurilor culturale. Altfel spus, generația modernă (oricare va fi ea după 1850) va găsi resursele necesare (*i.e.* pretextele și argumentele) prin care va opune canonului deja stabil(izat), măcar relativ, propriul *contracanon* care, la rândul lui, va avea parte de aceeași soartă.

După Adrian Marino, conflictul dintre *clasic* și *modern* (în sens generic, tipologic, nu istoric) reprezintă cea mai veche polemică din istoria ideilor literare, întrucât reprezintă o dialectică motivată de două tendințe universale contradictorii: „spre conformism și canonic (normă, universal și permanent valabil, tradiție, imitație), respectiv spre progres și inovație (invenție, originalitate, libertate, actualitate)” (9). Aceste extremități confruntă nu doar două viziuni diferite asupra lumii, ci și două vârste psihologice distincte, caracterizate „de tendințe, interese și reacții diametral opuse” (10), dar și *inegale*, întrucât în acest spațiu al luptei se inserează noutatea (*i.e.* obsesia originalității) ca marcă a valorii, a *superiorității modernilor* și ca măsură a prestigiului pe care aceștia trebuie să îl câștige în timp ce clasicii pierd terenul consacrării (11).

Pretinsa noutate absolută se obține prin asumarea unei poziții a refuzului tradiției, poziție prin excelență *antitetice*, întrucât „[o]rice act *anticanonic*, *antinormativ*, *antidogmatic* [s.m., I.P.] ține de esența cea mai intimă a atitudinii moderne” (12), iar – deloc secundar – valoarea negației nu stă în semnificația a ceea ce neagă, ci în însuși gestul negator.

Modern, modernism, modernitate. *Delimitări terminologice și istorico-literare*

Așa cum s-a putut observa până aici, categoriile de *antic/ clasic* și *modern* par supuse ambiguității. Acest lucru e o consecință directă a faptului că studiile asupra literaturii operează – adesea, fără delimitările sau precizările necesare – atât cu semnificații tipologice (canonic, tradițional vs. contracanonice/ anticanonice, nou, prezent), cât și cu sensurile istorice, relativ delimitate cronologic (antic ca aparținând Antichității, clasic – clasicismului, modern – modernității/ modernismului). În plus, trebuie observat faptul că, indiferent de grila teoretică prin care focalizăm subiectul de interes, canonul și versiunea sa contracanonice se poziționează în permanența unui orizont al crizei, fie ea de metodă sau de vârstă.

Revenind la raportul dintre clasic și modern, merită reținut faptul că, deși nu sunt interșanjabile, conținuturile semantice au o strânsă legătură, întrucât tipologiile derivă din noțiunile istorice. Adrian Marino oferă exemplul modernului, a cărui accepție provine de la esența sau, mai exact, de la originea cronologică a termenului (13). Treptat însă, modernul va deveni echivalentul libertății în artă: „[m]odernul încetează a mai fi antonimul ideii de antic, vechi, tradițional, pentru a se transforma într-o valoare proprie, afirmată și validată ca atare, în semnificația sa intrinsecă” (14). Mai mult decât atât, ideea de modern va fi conținută/ depășită în/ prin modernism, care sfârșește într-un vid de sens, tocmai din cauza generalizării terminologice abuzive (15).

În anumite cazuri, această distincție e complicată de intrarea pe scena conceptuală a *modernității*, delimitată, și ea, în mai multe categorii. Matei Călinescu atrage atenția asupra unui sens larg (16), în care modernitatea se fundamentează pe opoziții între timpul obiectiv, social, măsurabil (*i.e.* o modernitate burgheză), respectiv durata subiectivă, pasibilă conflict, adică modernitatea estetică, „înțeleasă ca un concept de criză aflat într-o triplă opoziție dialectică: față de tradiție, față de modernitatea civilizației burgheze (cu idealurile ei de raționalitate, utilitate, progres) și, în sfârșit, față de ea însăși, în măsura în care se percepe pe sine drept o nouă tradiție sau formă de autoritate” (17).

Este evident, pentru același Matei Călinescu, faptul că *modernitatea* poate fi înțeleasă exclusiv în parametrii conștiinței timpului istoric, cronologic și, implicit, ireversibil. Tocmai din acest motiv, modernitatea este absentă în Antichitatea greco-latină, făcându-și simțită prezența abia în Evul Mediu creștin – o ipoteză confirmată și prin argumente lingvistice, întrucât cuvântul *modernus* (ca adjectiv și ca substantiv) s-a format de la adverbul *modo* (care avea sensul de „recent”) în perioada medievală (18).

Totodată, trebuie precizat faptul că inclusiv istoria termenilor e marcată de fluctuații și deplasări ale semnificațiilor. Posibilă consecință a dezinteresului gândirii clasice pentru relațiile temporale în diacronie, latina veche nu cunoaște opoziția dintre antic și modern (19). Termenul *classicus* apare în context literar pentru prima dată în *Nopțile atice* ale lui Aulus Gellius (secolul al II-lea, așadar), care precizează faptul că autorii clasici se află printre vechii oratori și poeți. Dincolo de conotația pozitivă cu care e investit, *classicus* se referă la categoria socială bine delimitată a aristocrației. Așa se explică faptul că antonimul pentru *clasic* nu este *nou/ modern*, ci *vulgar* (deci, aparținând poporului).

În același timp, întreaga Europă utilizează cuvântul *modernus* încă de la sfârșitul secolului al V-lea, iar cuvinte ca *modernitas* („vremuri moderne”) ori *moderni* („oameni de azi”) sunt tot mai utilizați după secolul al X-lea. Cu toate aceste oscilații, delimitarea dintre *antiquus*, respectiv *modernus* pare să ascundă în permanență ideea conflictului *in nuce* (20). Din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, opoziția dintre antic și modern e „travestită” în noi și diverse antinomii, istorice și tipologice deopotrivă, așa cum sunt perechile clasic/ modern, clasic/ romantic, naiv/ sentimental, clasic/ baroc ori clasic/ manierist (21).

Așadar, un consens al utilizării terminologice e greu de perceput sau de stabilit. Anticul și clasicul devin clasici în toată regula, păstrând un fel de rezistență tacită în fața modern(ist)ilor, iar această opoziție intergeneraționistă marchează succesivitatea viziunilor asupra lumii. În ce mă privește, voi prefera înțelesul istoric al termenilor pe parcursul acestei demonstrații, precizând – atunci cândva fi necesar – utilizarea conceptelor în sensul lor general.

Anticii: modele și antimodele

După unii cercetători, Cearta dintre Antici și Moderni (vestita *Querelle des Anciens et des Modernes*) se naște *neoficial* încă din Evul Mediu, reprezentată fiind de imaginea metaforică a piticilor așezați pe umerii uriașilor, capabili să vadă mai departe decât înșiși uriașii, imagine care îi aparține lui Bernard din Chartres (22). În schimb, cearta „oficială” își extrage esența de factură estetică din filozofia și știința secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, „care au condus la eliberarea rațiunii nu numai de tirania scolasticii medievale, ci și de cătușele la fel de restrictive impuse de idolatria renesanțistă față de Antichitatea clasică” (23). Deși semnale există și înainte, bătălia e declanșată în Franța odată cu *Paralela între Antici și Moderni* (1688-1697) a lui Charles Perrault (netradusă la noi), în care autorul demonstrează superioritatea modernilor în fața antichilor. Autorul o face nu doar din pură alegere subiectivă față de o anumită estetică, ci și din poziția instituțională de

care se bucură, ca secretar al Academiei Franceze (din 1672), al cărei regulament de funcționare îl va redefini. Preocupat de problemele culturale ale timpului său, Perrault lansează primele atacuri în apărarea piesei *Alceste*, semnată de Quinault și Lully, considerând-o mai valoroasă decât piesa lui Euripide, gest contrariat de riposta lui Racine (24). Acest schimb de replici este considerat „preludiul” viitoarei dispute, care va analiza critic politica regală în privința culturii, precum și modelul ciclic al evoluției culturale (25).

Totodată, Perrault afirmă public supremația epocii lui Ludovic al XIV-lea față de cea a lui Augustus încă din poemul *Secolul lui Ludovic cel Mare*, pe care îl citește la o ședință a Academiei, în 1687, considerând acest secol la fel de important ca acela al împăratului Augustin (26). Prin acest gest, i se opune lui Boileau (27), „purtătorul de stindard al «anticilor» în disputa lor cu modernii” (28), împreună cu La Bruyère și La Fontaine. Consacrată de istoria literară ca program al clasicismului francez (*i.e.* istoric, așadar), *Arta poetică* a lui Boileau (1674) elogiaza tradiția antică pe care succesorii imediați (Perrault și Fontenelle, îndeosebi) o supun examenului necruțător. Această venerație apare pe fondul unui context în care se ciocnesc tendințe ideologice și tensiuni sociale mai profunde, între literatura tinerei burghezii și cea a aristocrației, între literatura „saloanelor” și cea a „străzilor” (29).

Text de maturitate, *Arta poetică* sintetizează două temperamente diferite ale aceluiași autor. Pe de-o parte, e vorba de sensibilitatea satirică, prezentă în *Satire* sau în *Epistole*, între care se situează din punct de vedere cronologic, caracterizate de o ironie usturătoare la adresa literaturii aristocrate, iar, pe de alta, de vocația didactică pe care și-o asumă ca „purtător de cuvânt al concepției oficiale despre artă și literatură” (30). Aici se inserează, de fapt, și meritul textului, întrucât Boileau nu se remarcă prin idei originale (doar le preia de la Aristotel, Horațiu sau Longinus, căruia îi datorează cultul pentru scriitorii fundamentali ai Antichității – 31), ci prin calitatea sa de excelent sintetizator.

Din perspectiva „taberelor” pe care le consacra bătăliile canonice începând cu secolul al XX-lea, Boileau s-ar afla categoric în cea a conservatorilor. El apără canonul anticilor, validat în și de timp, ironizând literatura nouă sau „de duzină” a contemporaneității sale. Pentru a-și convinge publicul, caută legitimare nu doar prin argumente exemplificatoare, ci și prin *modelul* antic (!) pe care autorul, travestit în profesor, îl asumă în mod explicit („Atunci când tânăr încă Horațiu m-a-nvățat” – 32). E, de altfel, și un loc comun al receptării textului, văzut ca o replică peste timp la *Epistola lui Pisoni* (ulterior, *Arta poetică*) semnată de Horațiu. Mai mult, textul nu doar că respectă un model canonic, ci se înscrie în seria unor texte exemplare (*i.e.* tot canonice), (re)cunoscute ca *ars poetica*, a căruia primă ilustrare e

oferită de Aristo. Urmărind modelul lui Horațiu (33), Boileau accentuează ideea măsurii sau a bunului-simț, care ar trebui să caracterizeze expansiunea sentimentelor transmise prin operă. De asemenea, literatura de calitate este capabilă să asigure conjugarea dintre util și frumos („Legați întotdeauna utilul de frumos” – 34), pentru a valida ordinea, armonia și, prin acestea, frumusețea care transgresează istoria și rămâne admirată în permanență. Elogiind geniul lui Eschil și al lui Sofocle (35), Boileau rămâne în zona sigură a literaturii antice și contrapune literaturii dominate de „abuz” imperativul lecturii acesteia: „Prin astfel de abuzuri e drumul dificil. / Ca să-l găsiți, urmați-l pe Teocrit, Virgil. / Plăcutele lor scrieri de muze inspirate, / Nu le lăsați din mână decât doar cercetate.” (36). Să nu uităm faptul că autorul scrie mai ales pentru colegii „de breaslă”, oferind o „rețetă” a literaturii de calitate, respectiv exemple de urmat (Teocrit, Vergiliu). Tocmai din acest motiv, el consideră textele antice inspirate și, deloc secundar, demne de a fi studiate (nu doar citite!). Altfel spus, Anticii nu oferă doar un pretext al plăcerii prin lectură, ci devin instrumente didactice pentru o necesară evoluție culturală.

Având în vedere toate numele invocate de autor în textul său de inspirație carteziană, cred că anticii cuprind, printr-o generalizare deloc abuzivă, nu numai scriitorii, ci și *figuri exemplare*, fie ele de natură ficțională. Așa se explică faptul că scriitorilor consacrați li se alătură și *eroii canonici* (Ulise, Agamemnon, Oreste, Paris, Hector etc.), căci „poetul ignorant” e anost (37) și incapabil să construiască el însuși Poezie în absența cunoașterii acestor figuri. Recomandarea e continuată și prin exemplele figurilor istorice ale conducătorilor (Alexandru, Cezar, Ludovic cel Mare, ca exemple), cu mențiunea că ele trebuie să primească validarea publicului: „Vrei trainice succese să ai, să fii citit? / Alege-ți pe eroul ce-i de popor iubit” (38).

Dincolo de aceste mize literare ale disputei, Pascale Casanova atrage atenția și asupra unei mize politice angajate în conflict, reprezentată de „locul și forța limbii și regatului Franței față de hegemonia, în declin și contestată, a latinei” (39). Pe lângă acestea, se poate vorbi și de miza religioasă care adaugă noi resurse conflictuale, așa cum evidențiază și Matei Călinescu în comentariul privind versuri ca următoarele: „S-au înșelat amarnic măruntele talente, / Zvârlind dintr-a lor versuri aceste ornamente, / Pe Dumnezeu din ceruri, pe Sfinți, și-ai Lui Profeți, Ei îi socot drept zei creați de mari poeți; / [...] / Dar marilor mistere din gândul creștinesc / Podoabele frivole nu li se potrivesc” (40). Critica virulentă a lui Boileau se îndreaptă, în acest caz, împotriva scriitorilor care folosesc, tot mai des în poemele lor, teme religioase ori recurg la eroi creștini în locul reprezentărilor păgâne clasice. Cu toate acestea, superioritatea modernilor în raport cu anticii

„clasicizați” este de natură religioasă de această dată, fiind „validată” ulterior (41). Din aceste considerente, același Matei Călinescu se întreabă dacă nu cumva poezii religioși minori contemporani cu Boileau au avut un rol mai important în răspândirea modernității decât actorii vizibil implicați în dispută (42). Oricum ar sta lucrurile însă, „definiția religioasă a modernității sau, altfel spus, recunoașterii conexiunii esențiale dintre creștinism și modernitate avea să devină una dintre temele majore ale romantismului” (43), chiar dacă acest argument nu a fost utilizat excesiv până în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Analiza retrospectivă a efervescenței lansate de toate dinamitățile câmpului literar al epocii evidențiază faptul că de partea modernilor se află *autori minori* din perspectiva cititorului actual. Altfel spus, de partea Anticilor se regăsesc figuri de autoritate, lucru care explică faptul că recunoaștem și astăzi „ironia devastatoare a lui Swift împotriva unui Wotton și unui Bentley din epocă, astăzi uitați” (44), lupta pentru supremație având loc nu doar între nou și vechi, ci și între major(itate) și minor(itate).

(Ne)canonicul Swift, avocatul Anticilor consacrați

Ecoul aproape instantaneu la disputele de pe teritoriul francez (45), ironia lui Jonathan Swift marchează apărarea categorică a Anticilor (cu majusculă!) în spațiul englez, fiind „arma orgoliului, a meditației și a forței” (46). Aroganța (auto)îndreptăririi îl însoțește încă din copilărie, ca semne ale unui temperament extrem de impulsiv, straniu și violent (47), care transpare și în textele sale. Mă opresc asupra unuia dintre ele, și anume *Bătălia cărților* (*The Battle of Books*, ca versiunea engleză a Certei), o satiră pe nedrept așezată în umbră, ca urmare a hipercanonizării *Călătoriilor lui Gulliver* în câmpul literar românesc și nu numai.

Text de dimensiuni reduse, *Bătălia cărților* este scrisă la Kilroot (un cătun irlandez unde autorul primește o funcție ecleziastică modestă – 48) în 1697 (dintr-un spațiu excentric, așadar) și publicată câțiva ani mai târziu, în 1704. Apropiat ca sensibilitate de „hohotitorul Rabelais” și de „prudentul Erasm” (49), Swift angajează în scriitura sa formula „anatezei ironice”, prin care răstoarnă planurile de gândire, transformând obiectul persiflat în subiectul unui fals elogiu (50). Satira lui neiertătoare atinge pe alocuri virulența discursului pamfletar care „e, covârșitor, un discurs social al înfruntării: o probă a actualității, un protest direct, public și vehement” (51), izvorât „din indignarea în fața nedreptăților” pe care le demască, asumându-și riscurile și consecințele.

Încă de la început, Swift delimitează statutul pozițiilor apărute, respectiv atacate, declarând că face

abstracție de instanțele auctoriale și vizează *opera*: „rog pe cititor a se feri de a aplica la persoane ceea ce, în cele ce urmează, se referă doar la cărți în sensul cel mai literal cu putință” (52), oferind exemplul lui Vergiliu („când am pomenit de Vergiliu, noi nu trebuie să ne închipuim că-i vorba de vestitul poet [...] ci numai de anumite foi [...] cuprinzând lucrările tipărite ale numelui poet” – 53). Din acest motiv, războiul se dă – măcar la nivel teoretic sau declarativ – *între cărți, nu între autori*, cu armele satirei și, implicit, ale ironiei. Ele par a fi resursele care înlocuiesc cu succes frustrarea și furia, consumatoare de energie mentală, rațională: „oțărarea și mânia, în pofida faptului că sporesc puterea încheieturilor trupești, vlăguiesc pe cele ale minții” (54).

Pentru a-și legitima demonstrația sa împotriva Modernilor, Swift recurge la un argument istoric: „Cercetând cu luare-aminte letopisețul vremilor ce-au fost, oricine poate găsi scris că războiul se socotește a fi odrasla trufiei” (55). Altfel spus, resursa general(izabil)ă a oricărui conflict este orgoliul, născut din *sentimentul frustrant al inferiorității* sau din dorința afirmării superiorității cu orice preț. De aici derivă alte „porniri pizmărețe și invidioase, ca și mârâituri” (56) adresate celor care dețin hegemonia, respectiv pozițiile de putere în cadrul câmpului cultural.

Așa cum făcuse Boileau înaintea lui, Swift se poziționează de partea Anticilor, apărându-i nu doar prin retorica argumentației, ci și *prin modelele* pe care le instrumentalizează. Cel mai important din acest punct de vedere este, fără îndoială, modelul epopeic, vizibil în narațiunea alegorică. Având la bază „pretextul” poveștii auzite din gura unui locuitor, cearta se naște „în jurul unei palme de pământ aflătoare pe unul din cele două piscuri ale dealului Parnas” (57), inegale ca înălțime. Cel mai înalt le aparține, evident, Anticilor, în timp ce al doilea e ocupat de Moderni. Nemulțumiți de această discrepantă, Modernii solicită Anticilor – pe cale pașnică, inițial, pentru a evita războiul – o adaptare, posibilă în două moduri: „fie ca Anticii să binevoiască a se muta cu toate ale lor pe piscul cel scund, pe care Modernii li l-ar ceda astfel de bunăvoie, mutându-se dânsii în locul lor; fie ca pomeniții Antici să-și dea încuviințarea ca modernii să se înființeze în fața locului cu cazmale și săpălugă și să netezească în jos numitul vârf, atâta cât vor socoti de cuviință.” (58).

Ceea ce este foarte interesant în răspunsul Anticilor nu este refuzul (previzibil, de altfel) de a da curs „solicitării” și de a renunța de bunăvoie la capitalul de prestigiu acumulat în timp, ci soluția *împăciuitoare și rațională* pentru „uzurpatori”: sfătuindu-i pe Moderni „să caute a-și înălța propria bucată de deal decât să nutrească visuri de-a dărâma dealul Anticilor”^[59], ei le oferă chiar promisiunea susținerii și a ajutorului necondiționat. Sigur, acest lucru poate sugera faptul că autoritatea *se câștigă* cu efort, dar și că Modernii

nu au șanse de a deveni „legitimi” (*i.e.* canonici) decât reiterând traseul dificil și durativ al Anticilor. De altfel, merită menționat faptul că inițiativa disputelor canonice de orice fel le aparține contracanoniceilor, însăși tabăra adversă împrumută din violență în apărare, chiar dacă manifestă o doză mai mare de raționalitate la început: „Câte un Antic, însingurat și tescuit la mijlocul unui raft întreg de Moderni, stăruia cinstit să dispute cazul și să le dovedească, *prin argumente din cele mai limpezi* [s.m., I.P.], că ai săi se bucurau pe drept de o întâietate câștigată prin îndelungă stăpânire, așijderi prin vechime și înțelepciune, iar mai presus de orice, prin mari merite, în raport cu cei Moderni. Dar Modernii tăgăduiau valabilitatea premiselor și păreau tare mirați de faptul că cei vechi pot stăruia asupra vechimii atunci când era atât de limpede (dacă despre asta era vorba) – că, între ei, tocmai Modernii erau cei mai vechi. În privința îndatorinței față de Antici, n-o recunoșteau defel.” (60).

Drept urmare, începe războiul între Antici și Moderni. Deși mai restrânsă, tabăra Anticilor e condusă de câteva nume cunoscute și astăzi (Homer, Euclid, Platon, Aristotel etc.), în timp ce armata Modernilor, foarte numeroasă, e organizată de nume mai puțin relevante și/ sau cunoscute astăzi, prin comparație cu ceilalți: Cowley, Despreaux, Des Cartes, Gassendi, Hobbes, Guicciardini, Buchanan, Camden, Scotus, Bellarmine, L'Estrange etc. Tot după modelul epopeic, confruntarea din câmpul de bătălie aflat în bibliotecă e dublată de planul secundar, al zeităților care asistă și iau parte la război. Ironia lui Swift e cinică și usturătoare și în acest caz, prin atașarea personificării grotescă a Criticii, „o dumnezeire răufăcătoare”^[61] de partea Modernilor, al cărei tată și soț este Ignoranța, mamă – Trufia, soră – Părerea, iar copiii lor – Zarvă, Nerușinare, Tâmpenie, Îngâmfare, Pedanterie și Proastă-creștere. Probabil e inutil de precizat faptul că victoria simbolică le aparține Anticilor, deși loviți prin sfidare și rămași puțini, sunt elogiați ca nemuritori la finalul textului: „fericiți de-a pururi fi-veți dacă cu mintea și elocința mea voi fi izbutit să vă fac să trăiți vecinicia”^[62].

Narațiunea din prima parte a textului e întreruptă și de o alegorie, trimitere directă la *modelul esopic* al fabulei, construită pe baza unui dialog conflictual dintre o albină (reprezentanta Anticilor) și un păianjen (reprezentantul Modernilor). Cele două personaje se află în același câmp de bătălie a bibliotecii, angajându-se în această dispută la care asistă „cele două tabere de cărți, gătite pentru luptă”^[63]. Schimbul de replici nu e doar o strategie narativă de amânare a declanșării războiului, ci și o modalitate de anticipare a sa, dublată de ironia aproape demonstrativă, specifică acestor dezbateri. În acest sens, naratorul omniscient atrage atenția asupra intențiilor păianjenului, agresiv în atitudine și în limbaj: „paingul, care se umflase acum până la chipul și asemănarea unui adevărat argumentator, își începu

lămurirea în *adevăratul duh al controverselor* [s.m., I.P.], hotărât să se arate mojiș și dușmănos din toată inima întru dovedirea punctului său de vedere, fără a ține seama câtuși de puțin de răspunsurile și obiecțiile potrivnicului; dinainte *nestrămutat în hotărârea de a nu se lăsa convins nici în ruptul capului* [s.m., I.P.] de nimica. N-am să mă cobor asemuindu-mă cu tine, adause el, secătură ce ești, – dar oricine poate spune dacă nu ești o hahaleră dezmoștenită și de neam prost, fără casă și fără căpătâi, fără nimic al tău decât o pereche de aripe și o bâzâitoare.” (64).

După liniștea instalată în urma apărării albinei în fața acestor acuze, discursul lui însuși Esop lansează definitiv războiul purtat nu doar la nivel lingvistic, ci și prin înfruntarea corporală a cărților pe care am discutat-o anterior. Textul lui Swift se dovedește a fi scurt, însă de esență „tare”. El concentrează și problematizează nu doar conflictul istoric dintre Antici și Moderni, ci și confruntarea generică dintre canon și contracanon, urmărind tipurile de argumente, retorica, atitudinea printr-o grilă estetică, literară, deși orientarea programatică și partinică înspre Antici transpare de-a lungul textului.

Antici și Moderni travestiți în naivi și sentimentali

Aproximativ cu un secol mai târziu, discuția bipolarizată se mută și în spațiul german, recâștigă din intensitate, chiar dacă nu recuperează și aceeași tonalitate agresivă și ironică, modificând argumentele invocate, dar apărând cu precădere „tabăra” anticilor (65). Această mutație apare pe fondul mai mult sau mai puțin reactiv al (zorilor) romantismului, care așază subiectivitatea exacerbată pe/ în locul ordinii clasiciste. Cea mai cunoscută dintre schemele dihotomice sub care se travestește vechea polemică este *distincția schilleriană* între *naiv* și *sentimental*: „Deosebirea dintre «naiv» și «sentimental» este una din formele pe care o luă discuția asupra inspirației antice și moderne [...] «La guerelle des anciens et des modernes» fu, astfel, vreme de aproape o sută de ani, o polemică cu privire la rangul și întâietatea antichității și a modernismului” (66). Ambele categorii (fără a dispune de conotații peiorative în această etichetare) sunt aplicabile poeziei, fiind determinate de epocă, de circumstanțe formative și de stările sufletești ale creatorilor de poezie (67).

Demonstrația lui Schiller nu așază naivul și sentimentalul în raport de excludere reciprocă, însă e destul de evident că superioritatea e deținută implicit de naiv, care e înzestrat cu atributele genialității (68). Istoric vorbind, naivitatea cea mai autentică e o trăsătură proprie vechilor greci, la care e vizibilă copia simplității naturii într-un raport echilibrat în mod rațional, cu „puține urme de interes *sentimental* [s.a.]” (69), specific modernilor. Tudor Vianu accentuează această elogiare

a filozofiei grecești, care poate oferi, din perspectiva lui Schiller, spiritului modern îndepărtat de natură „seninătatea, armonia și sănătatea” (70).

După greci, poporul care preia modelul naivului este cel francez (în nota consonantă secolului națiunilor – 71): „Poporul care a împins cel mai departe lipsa naturalului, precum și speculațiile în această privință a trebuit să fie cel dintâi și în chipul cel mai viu atins de fenomenul *naivului* [s.a.] și să-i dea un nume. Acest popor, după câte știu, au fost francezii.” (72), chiar dacă interesul pentru naiv datează din Antichitatea greco-latină. Cu toate acestea, tendința de a plasa poezii naivi pe o treaptă superioară celor sentimentali este negată și considerată trivială, căci ei se deosebesc prin viziunile asupra lumii, imposibil de comparat în mod echitabil: „Anticii, aș zice eu, sunt puternici prin arta de a se limita, cei moderni prin arta infinitului” (73).

În plus, indiferent de apartenența lor la o categorie sau cealaltă, se pot găsi în orice context poeți valoroși, chiar dacă ei destabilizează obișnuințele criticilor, metaforizați ironic ca „adevărații paznici ai gustului” (74). Până la urmă, esențial rămâne faptul că există capodopere pentru fiecare parte, chiar dacă ele apar într-o succesivitate a etapelor: „capodoperele genului naiv sunt urmate mai întotdeauna de imitațiile cele mai plate și mai degradante ale naturii vulgare, iar capodoperele poeziei sentimentale de un lung șir de producții fantastice, cum se poate cu ușurință dovedi din literatura oricărui popor” (75).

Câteva decenii mai târziu, filosofia *hegeliană* reconfigurează poziția artelor din perspectiva gândirii triadice specifice (teză – antiteză – sinteză), arătând că identitatea perfectă dintre conținut și forma adecvată pentru a reda frumosul există doar în *arta clasică*: „Idealul înfățișează conținutul și forma așa cum sunt ele în arta clasică, artă care, în felul acesta de plăsmuire adecvată ei, înfăptuiește ceea ce este arta adevărată conform conceptului ei” (76). Ca și pentru Schiller, concretizarea istorică a adevăratului clasic apare la greci, ca „dar” mistic prin care acest popor a reușit să producă „o artă dotată cu cea mai înaltă formă de viață” (77), în care atât conținutul, cât și învelișul său se concentrează în jurul libertății individuale: „conținutul artei clasice este individualitatea liberă în sine” (78). Mai târziu, după nașterea și apogeul frumuseții artei în varianta sa clasică (*i.e.* perfectă), dezechilibrarea („disoluția”, în termeni hegelieni) acesteia va duce la versiunea romantică a artei (79), în al cărei caz primatul subiectivității este esențial (80). Nu mai insist, se poate observa deja faptul că arta perfectă este, din perspectiva lui Hegel, cea clasică, în timp ce arta simbolică, respectiv cea romantică sunt dezechilibrate (81), însă e evident, în același timp, faptul că între aceste categorii nu este vorba de o luptă continuă pentru supremație, ci ele apar într-o istoricitate firească.

Ceea ce e important de observat imediat după această etapă e analiza fenomenului în sine, dintr-un punct exterior, pe fundalul „nașterii” criticii ca instituție literară. Din această perspectivă, jumătatea secolului al XIX-lea ne așază în față probabil prima încercare *conștientă* de delimitare terminologică. Într-un articol apărut în 1850 în revista *Le Constitutionnel*, Sainte-Beuve investighează atât istoricul, cât și „utilizările” conceptului de „clasic” din punct de vedere semantic. Drept urmare, definiția curentă a clasicului îl prezintă ca „autor vechi, consacrat în admirația noastră, și care face autoritate în genul său” (82), înțeles care vine pe filiera Antichității latine, prin Aulus Gellus. Pentru contemporaneitatea autorului, termenul și-a schimbat (*i.e.* și-a actualizat) conotațiile, căci adevărații clasici sunt – din perspectiva modernilor – anticii (83).

În încercarea de a fi cât mai obiectiv și de a argumenta științific, Sainte-Beuve recurge la dicționarele oficiale ale Academiei Franceze și constată, comparând ediția din 1694 cu cea din 1835, o restrângere a semnificațiilor, de la autori „vechi” și cu autoritate, la scriitori ca modele care impun anumite reguli (84). Nemulțumit atât de generalitatea primei definiții, cât și de strictețea celei de-a doua, el propune o înțelegere a clasicului care negociază între cele două extremități: „Un adevărat clasic, cum mi-ar plăcea să-l înțeleg definit, este un autor care a îmbogățit spiritul uman, care i-a sporit, în mod real, comoara, care l-a silit să facă un pas mai mult, care a descoperit un adevăr moral fără echivoc sau a surprins o pasiune eternă în inima noastră, în care totul părea cunoscut și explorat; care și-a exprimat gândirea, observația sau invenția, indiferent sub ce formă, însă largă și mare, fină și de bun-simț, sănătoasă și frumoasă în sine; care s-a adresat tuturor într-un stil propriu și care este, în același timp, al întregii lumi, într-un stil nou fără neologisme, nou și vechi, ușor contemporan tuturor epocilor.” (85).

Dacă am face o analogie și am înlocui „clasic” cu „canonic”, definiția pare decupată din discursurile apărătorilor canonului, „contaminate” de retorica inefabilității în încercarea lor de a surprinde exemplaritatea, perfecțiunea. În această logică se poate explica și exemplul oferit din literatura engleză, nimeni altul decât Shakespeare, prin comparație cu Pope sau cu alți „prietenii: în contemporaneitatea lui Sainte-Beuve, Shakespeare este un *clasic*, etichetă nefuncțională pentru același autor în epoca lui Pope (86), întrucât posteritatea critică reașază locurile și reconfigurează canonul. Soluția propusă de Sainte-Beuve e una paradoxală, împrumutând retorica textului biblic. Plecând de la promisiunea hristică adresată ucenicilor („În casa Tatălui meu sunt multe locașuri.” – *Ioan 14,2*), criticul propune o „lărgire” a „templului gustului”, astfel încât acesta „să devină panteonul tuturor spiritelor nobile”. Totuși, categoria acestora din urmă *nu e*

selectivă, ci – dimpotrivă – îl include și pe „cel mai liber dintre geniile creatoare și cel mai mare dintre clasici fără s-o știe”, adică Shakespeare, dar și pe Andrieux, „cel din urmă clasic diminutiv” (87).

Genialitatea creștinismului. Mutații discursive

Metafora paradisiacă la care recurge Sainte-Beuve nu e deloc întâmplătoare. Așa cum notează Matei Călinescu și cum s-a putut observa deja, această bătaie metamorfozată periodic se duce cu mai multe tipuri de argumente, fie ele ale rațiunii, ale gustului sau ale religiei (88). Momentele investigate până aici par să jongleze cel mai adesea cu pledoarii pentru rațiune, întretăiate cu subiectivități revendicate de la gusturi și preferințe diferite în materie de estetică. Dincolo de acestea, argumentele de ordin *religios* își fac simțită prezența în aceste dispute, mai ales dacă pot fi instrumentalizate în favoarea poziției autorului sau, dimpotrivă, dacă pot fi ironizate și, prin aceasta, destabilizate. Am putut vedea la lucru această metodă în cazul lui Boileau și al lui Sainte-Beuve, fără ca religia să dețină primatul ordinii și al autonomiei. În toată această istorie a luptei pentru supremația canonică, se infiltrează și un text mai puțin reținut/ recunoscut pentru valoarea sa estetică ori simbolică și mai mult pentru consemnarea unui tip de atitudine specifică omului religios, poziționat „împotriva curentului” modern. Mă refer, desigur, la *Geniul creștinismului*, textul din 1802 al lui Chateaubriand.

În acest caz, „îmblânzita” (89) luptă dintre Antici și Moderni suferă o mutație discursivă care antrenează un alt tip de argumente. De această dată, superioritatea le aparține Modernilor, întrucât ei „practică nu numai cea mai adevărată, dar și cea mai poetică dintre toate religiile” (90). De altfel, tot în prima jumătate a secolului al XIX-lea și pe acest fond are loc – după Matei Călinescu – sciziunea dintre cele două modernități (discutate și anterior), care devin ostile în mod irevocabil, însă rămân comunicante, lăsând libere și stimulând, în anumite cazuri, influențe reciproce între ele, „cu toată furia lor de a se distruge una pe cealaltă” (91). Probabil această fisură ireductibilă este și motivul pentru care același teoretician vede în creștinism o contribuție esențială în formarea ideii de modernitate estetică, mai ales că viziunea romantică așază semnul egalității între *geniul modern*, respectiv *geniul creștinismului*, în același timp în care afirmă existența a două tipare autonome ale frumosului (păgân și creștin) (92).

Deși textului i-au fost reproșate lacune grave în materie de teologie (93) (chiar mai multe decât ar fi meritat), cert este faptul că autorul ei își face din religie un aliat, cu scopul de a (re)înnoi literatura, dar și celelalte arte. În consecință, Chateaubriand urmărește modul în care religia creștină (cu toate subdomeniile –

de la doctrină la instituțiile cultice) se reflectă în știință și artă, așezând în fața ateismului secolului un discurs bazat pe empirism, enciclopedism și aspirația către exhaustivitate, în speranța atingerii unui grad absolut al obiectivității (94).

Stabilind cele trei categorii ale „dușmanilor” care i s-au pus împotriva creștinismului (ereticii, sofisti, respectiv umoriști – 95), Chateaubriand pledează pentru o diferențiere între arta și literatura influențate de geniul acestei religii, respectiv de influența complet diferită a Antichității asupra culturii europene moderne (96). Această urmă este foarte vizibilă în societate, prin așa-numitul „frumos ideal moral”, ce caracterizează comunitățile aflate sub incidența religiei creștine (97). Mai presus de această perspectivă aproape sociologică ori alte argumente de natură istorică, mă interesează pledoaria pentru supremația creștinismului și a geniului său (vizibil inclusiv în originalitatea Bibliei) asupra tuturor artelor.

Geniul creștin își face simțită prezența, după Chateaubriand, în reinterpretarea arhitecturii și, mai exact, în restabilirea proporțiilor corecte: combinând „grația” stilului arhitectural grecesc cu „îndrăzneala” goticului, creștinismul a creat temple și biserici dominate de frumos și bun-gust (98). Totodată, influența pozitivă e esențială și pentru geniul istoric, mai ales prin dezvoltarea sentimentelor patriotice: „Religia este cel mai puternic temei pentru dragostea de țară, scriitorii pioși au răspândit întotdeauna acest sentiment în scrierile lor. Cu cât respect, cu ce minunată convingere vorbesc întotdeauna scriitorii veacului lui Ludovic al XIV-lea despre Franța! Vai de acela care-și insultă țara!” (99) (iată o reinterpretare a naționalismelor secolului al XIX-lea!), după cum și literatura a avut de câștigat în privința stilului și a limbajului prin nume ca Pascal ori La Bruyère (100). Dincolo de argumentarea sa din *Geniul creștinismului*, autorul va pune la lucru tezele sale, încercând să demonstreze calitățile inspiraționale pe care le deține religia creștină, mai ales prin romanul *Martirii* (din 1809).

Nu mai insist asupra tuturor acestor argumente care conduc înspre aceeași concluzie înverșunată. Este evident faptul că, după Chateaubriand, religia creștină e *sursa* adevărată pentru inspirație, *motiv* fertil pentru reinterpretare și aculturație, dar și direcția spre care ar trebui să convergă toate creațiile spiritului uman.

În așteptarea contracanonului

Până la urmă, dincolo de toate aceste inflexiuni și modulații, consecința cea mai importantă a Certei dintre antici și moderni este, după Matei Călinescu, faptul că termenul *modern* primește conotații polemice, iar „opозиția terminologică antic/ modern a devenit cadru propice partizanatului pe bază de afinități

estetice. Așa a luat naștere sistemul dezvoltării literare și artistice prin negarea modelelor de gust statornicite” (101). Privind retrospectiv, ipoteza lansată de Pascale Casanova e relativ simplu de confirmat: cu cât sunt mai „vechi” spațiile din Republica Mondială a Literelor, cu atât ele sunt mai bine „dotate” sau consacrate (așadar, canonizate), căci primii autori intrați în competiție literară și deveniți „clasiți” (în sens general) ai unei literaturi naționale devin „clasiți” universali (102). Între timp, „rebelii” mai tineri se (re)întorc înspre ei, fie în încercarea de a învăța de la ei și de a depăși modelul, fie prin „atitudinea lor critică sau prin sinteză” (103). Cert este faptul că, indiferent de poziție sau de atitudine, dialogul dintre ei e inevitabil, în așteptarea viitorului (contra)canon.

Note

- (1) Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2002, pp. 5-6.
- (2) *Ibidem*, p. 11 și urm.
- (3) *Ibidem*, p. 25 și urm.
- (4) Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism* (1977), trad. Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Iași, Polirom, 2017, p. 110. De asemenea, Ioana Părvulescu notează că „Lupta dintre cu și fără [s.a.] prejudecăți este eterna luptă dintre vechi și nou, dintre conservatori și progresiști, dintre tradiție și inovație.” (*Prejudecăți literare*, București, Univers, 1999, p. 124).
- (5) Pierre Bourdieu, *Economia bunurilor simbolice*, trad. Mihai Dinu Gheorghiu, București, Meridiane, 1986, p. 31.
- (6) Idem, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, trad. Laura Albulescu și Bogdan Ghiu, București, Art, 2012, p. 378.
- (7) Idem, *Economia bunurilor simbolice*, ed. cit., p. 32.
- (8) *Ibidem*, p. 42.
- (9) Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 9.
- (10) *Ibidem*, p. 23.
- (11) *Ibidem*, p. 17.
- (12) *Ibidem*, p. 27.
- (13) *Ibidem*, p. 40.
- (14) *Ibidem*, p. 71.
- (15) *Ibidem*, p. 99 și urm.
- (16) Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, ed. cit., p. 15.
- (17) *Ibidem*, p. 21.
- (18) *Ibidem*, p. 25.
- (19) *Ibidem*, p. 26.
- (20) Pentru întreaga demonstrație privind această istorie semantică, a se vedea *Ibidem*, pp. 26-27.
- (21) *Ibidem*, p. 48.
- (22) *Ibidem*, p. 27.
- (23) *Ibidem*, p. 36.
- (24) *Ibidem*.
- (25) *Ibidem*, p. 41.
- (26) Alexandra Emilian, „Boileau Nicolas”, în

Angela Ion (coord.), *Op. cit.*, p. 236.

(27) Pascale Casanova, *Republica Mondială a Literelor* (1999), trad. Cristina Bîzu, București, Art, 2016, p. 84.

(28) Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, ed. cit., p. 47.

(29) Savin Bratu, „«Legislatorul Parnasului»” (prefață), în Boileau, *Arta poetică* (1674), trad. Ionel Marinescu, București, ESPLA, 1957, p. 4 și urm.

(30) *Ibidem*, p. 12.

(31) Alexandra Emilian, art. cit., p. 235.

(32) Boileau, *Arta poetică* (1674), trad. Ionel Marinescu, București, ESPLA, 1957, p. 86.

(33) Multe dintre ideile lui Horațiu sunt preluate și integrate de Boileau în textul propriu, așa cum se întâmplă cu pledoaria pentru armonie lingvistică („Prin legătura prudentă și fină-a cuvintelor, iarăși, / Capeți distincție-n scris [...]”. Horațiu, *Satire și epistole*, trad. Constantin I. Niculescu, București, ESPLA, 1959, p. 207) sau pentru bun-simț în literatură („Bunul-simț e pentru scrisul cel bun și izvor, și principiu.”. *Ibidem*, p. 219).

(34) Boileau, *Op. cit.*, p. 79.

(35) *Ibidem*, p. 56.

(36) *Ibidem*, pp. 41-42.

(37) *Ibidem*, p. 64.

(38) *Ibidem*, p. 65.

(39) Pascale Casanova, *Op. cit.*, p. 85.

(40) Boileau, *Op. cit.*, p. 62.

(41) Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, ed. cit., p. 47.

(42) *Ibidem*, pp. 46-48.

(43) *Ibidem*, p. 48.

(44) *Ibidem*, p. 40.

(45) Andrei Brezianu, „Dincolo de Gulliver: câteva jaloane în abordarea satirei swiftiene”, în Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver. Povestea unui poloboc și alte satire*, trad. Leon Levițchi și Andrei Brezianu, București, Univers, 1985, p. 284.

(46) Hippolyte Taine, „Swift”, în *Studii literare*, volumul al II-lea, trad. Any Florea și Virgil Florea, București, Minerva, 1982, p. 163.

(47) *Ibidem*, pp. 133-138.

(48) Leon D. Levițchi, „Prefață”, în Jonathan Swift, *Călătoriile lui Gulliver. Povestea unui poloboc și alte satire*, trad. Leon Levițchi și Andrei Brezianu, București, Univers, 1985, p. 9.

(49) Andrei Brezianu, art. cit., p. 306.

(50) *Ibidem*, p. 304.

(51) Magda Răduță (ed.), „Îi urăsc, mă!”. *O antologie a pamfletului: de la cronicarii munteni la Pamfil Șeicaru*, București, Humanitas, 2017, p. 21.

(52) Jonathan Swift, „Istorisirea amănunțită și adevărată a bătăliei dintre cărțile antice și cele moderne, petrecută vinerea trecută în biblioteca de la Saint James”, în Idem, *Călătoriile lui Gulliver. Povestea unui poloboc și alte satire*, trad. Leon Levițchi și Andrei Brezianu, București, Univers, 1985, p. 436.

(53) *Ibidem*.

(54) *Ibidem*.

(55) *Ibidem*.

(56) *Ibidem*, p. 437.

(57) *Ibidem*, p. 438.

- (58) *Ibidem*.
 (59) *Ibidem*.
 (60) *Ibidem*, p. 442.
 (61) *Ibidem*, p. 450.
 (62) *Ibidem*, p. 461.
 (63) *Ibidem*, p. 445.
 (64) Jonathan Swift, *Op. cit.*, p. 444.
 (65) Tudor Vianu, *Studii de filozofie și estetică. Dualismul artei*, București, 100+1 GRAMAR, 2001, p. 110.
 (66) *Ibidem*.
 (67) Friedrich Schiller, „Despre poezia naivă și sentimentală” (1795), în *Scriseri estetice*, trad. Gheorghe Ciorogaru, București, Univers, 1981, p. 372.
 (68) *Ibidem*, p. 363.
 (69) *Ibidem*, p. 368.
 (70) Tudor Vianu, *Schiller*, București, Editura Tineretului, 1961, p. 103.
 (71) Textul lui Schiller e din 1795.
 (72) Friedrich Schiller, *Op. cit.*, p. 371.
 (73) *Ibidem*, p. 379.
 (74) *Ibidem*, p. 375.
 (75) *Ibidem*, p. 425.
 (76) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică* (1835), trad. D. D. Roșca, vol. I, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, p. 435.
 (77) *Ibidem*, p. 445.
 (78) *Ibidem*, p. 446.
 (79) *Ibidem*, p. 450.
 (80) *Ibidem*, p. 528.
 (81) Aspecte comentate și de Tudor Vianu, *Studii de filozofie și estetică. Dualismul artei*, ed. cit., p. 115.
 (82) Sainte-Beuve, „Ce este un clasic” (1850), în *Portrete literare*, trad. Șerban Cioculescu și Pompiliu Constantinescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 286.
 (83) *Ibidem*, p. 287.
 (84) *Ibidem*, p. 288.
 (85) *Ibidem*, p. 289.
 (86) *Ibidem*, p. 293.
 (87) *Ibidem*, pp. 295-296.
 (88) Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, ed. cit., pp. 40-45.
 (89) Nu întâmplător, Virgil Nemoianu îl așază pe Chateaubriand printre reprezentanții romantismului Biedermeier (v. Virgil Nemoianu, *Triumful imperfecțiunii. Vârsta de argint a temperanței socio-culturale în Europa (1815 - 1848)*, (2006), traducere de Carmen-Veronica Borbély, în *Idem, Opere*, vol. 2, *Trilogia romantismului*, București, Spandugino, 2014, p. 616).
 (90) Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, ed. cit., p. 51.
 (91) *Ibidem*, p. 54.
 (92) *Ibidem*, p. 76.
 (93) Virgil Nemoianu, *Triumful imperfecțiunii*, ed. cit., p. 599.
 (94) Marina Vazaca, „Prefață”, în René de Chateaubriand, *Geniul creștinismului* (1802), trad. Marina Vazaca, București, Editura Anastasia, 1998, p. 6. și urm.
 (95) René de Chateaubriand, *Op. cit.*, p. 37.
 (96) *Ibidem*, p. 107.
 (97) *Ibidem*, p. 136.
 (98) *Ibidem*, p. 179.

- (99) *Ibidem*, p. 217.
 (100) *Ibidem*, p. 187.
 (101) Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, ed. cit., p. 48.
 (102) Pascale Casanova, *Op. cit.*, p. 103.
 (103) Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii* (1993), trad. Virgil Stanciu, București, Humanitas, 2017, p. 112.

Larisa PRODAN

Teoriile afectului: transpuneri în literatura migrației

De-a lungul ultimelor decenii, teoriile afectului (*affect theories*) au devenit obiectul studiilor literare actuale și implicit al creațiilor literare. Teoriile afectului s-au coagulat într-o oarecare „direcție” teoretică și conceptuală datorită frecvenței cu care teoriile literare recente au tematizat afectul, dintr-o perspectivă diacronică a evoluțiilor conceptului. O perspectivă hermeneutică, așadar, concretizată la nivelul studiilor și al teoriilor literare într-o „întoarcere” (*turn*) sau, conform denumirii propuse de Laura Pavel, într-o „cotitură” (1). „Cotitura picturală” (*the Pictorial Turn*), apoi cotitura literară (*the Literary Turn*), dar nu mai puțin cotitura performativă (*the Performative Turn*) [...] toate vizează cadrele metodologice care au fost privilegiate de cercetarea în sfera umanioarelor și a științelor sociale chiar, rând pe rând, din anii '70 și '80 încoace”, susține Laura Pavel, în cadrul aceleiași cercetări, acestor „întoarceri” alăturându-li-se, conform autoarei, cea a afectului – *the Affective Turn*.

Afectul devine central în cadrul studiilor și al teoriilor literare (și nu numai), datorită, în fond, unui rol elementar pe care îl are, și anume acela de a contura bazele cunoașterii (2). Patricia Ticineto Clough asociază extinderea semnificativă a studiilor afectului cu „influența poststructuralismului și a deconstrucției”. Prin conturarea unei conexiuni imanente între minte și corp, între emoție și subiectivitate, afectul marchează „discontinuitatea” sinelui față de sine, o ruptură între „experiența conștientă” și „non-intenționalitatea” afectivă sau emoțională (3). Totodată, Clough percepe „cotitura afectivă” drept o „nouă configurație”, care implică „corp, tehnologie și materie”, aceste noi conexiuni fiind cele care produc o modificare substanțială în gândirea critică și teoretică (4). Centrală este, în viziunea sa, materialitatea, întrucât afectul potențează dinamismul intrinsec al materialității corpului, iar, odată cu întreaga întoarcere afectivă, materia ori materialitatea are posibilitatea de a se „organiza” la nivel „informațional” (5).

În cazul cercetării de față, teoriile afectului reprezintă o pârgie interpretativă a operelor aparținând

literaturii migrației, întrucât lucrarea face parte dintr-un studiu mai amplu. Studiul își propune, totodată, și o expunere teoretică a conceptului de „afect”, însă, după cum se va putea observa, viziunile teoretice asupra afectului sunt cel puțin divergente. Termenului i-au fost atribuite, de-a lungul timpului, nu doar multiple definiții și încercări de delimitare teoretică, ci și sfere distincte de manifestare ori percepție. Tocmai de aceea, prin intermediul unei expuneri teoretice, miza mea nu este una investigativă; nu îmi propun, în termenii Laurei Pavel, o „privire critică de tip *infra*” (6), care să analizeze și să valideze o viziune sau alta, ci, mai degrabă, voi realiza o trecere în revistă a accepțiilor formulate în jurul termenului de „afect”, astfel încât bazele teoretice ale cercetării mele să fie cât mai fondate și mai clar delimitate. Scopul este acela de a sesiza evoluțiile și manifestările dintr-o perspectivă de ansamblu, complementară și integrativă, astfel încât analiza operelor literare din prisma „turnurii” afectului să fie validă, cu un substrat teoretic fondat. Or, aplicând metoda propusă de Timothy Bewes (7), lectura studiilor dedicate afectului nu este „împotriva textului” (*reading against the grain*), o lectură „suspicioasă”, ci în acord cu „singularitatea” acestuia (*reading with the grain*), „o manieră de a citi *generoasă* în raport cu intenționalitatea proprie textului” (8).

„Turnura afectului” (*The Affective Turn*) își are debutul în considerațiile lui Baruch Spinoza. Concepția deleuziană asupra afectului izvorăște, de altfel, tot de la ceea ce filozoful recunoaște drept „afect”. În viziunea sa, entitatea umană este bazată pe dualismul dintre minte și corp, acestea interrelaționează, se află într-o perpetuă corelație. Filozofia sa este centrată, așadar, în jurul unui „monism” (9), concepție din care se naște și viziunea potrivit căreia corpul are capacitatea de a transmite afecte și de a le resimți, la rândul său („*to affect and to be affected*”) (10). În ceea ce privește literatura migrației, un exemplu reprezentativ care surprinde „monismul” afectiv dintre minte și corp este cel al romanului autobiografic al lui Bogdan Suceavă, *Avalon. Secretele emigranților fericiți*. Încă din primele capitole, instanța personajului narator redă subiectiv episodul unui infarct pe care îl suferă ca urmare a frustrărilor acumulate nu doar din cauza statutului său de emigrant în Statele Unite, ci și a poziției cercetătorului aflat sub presiunea finalizării studiilor doctorale într-un sistem de învățământ nefamiliar sieși până atunci: „Atunci când am zis inițial că doctoratul meu va dura patru ani, am crezut că era vorba de un fel de doctorat european. Dar nu a fost deloc vorba despre același lucru. Ce au oameniiăștia aici chiar e treabă de mai mulți ani” (11). Cazul este, așadar, reprezentativ teoriei spinoziene a afectului, întrucât corpul devine o somatizare a întregii experiențe de migrație, stare care, într-un moment decisiv al parcursului existențial al personajului defulează prin

simptomatologii asociate, din nou, corporalității.

Dincolo de tipologiile afectului stabilite de Spinoza, anume *affectio* și *affectus*, Gilles Deleuze, alături de Félix Guattari, vorbește despre o altă natură a conceptului. Pornind de la considerațiile spinoziene, Deleuze conferă afectului semnificații și delimitări conceptuale distincte, poate chiar aprofundate prin natura exemplelor pe care le oferă, în ceea ce privește legătura (și reminiscențele) acestora cu (în) existența umană. În viziune deleuziană, afectul poate fi regăsit, cu precădere, în artă. Tocmai de aceea, în prima parte a volumului *Ce este filozofia?*, Deleuze realizează o analogie pentru a stabili sau a identifica originea afectului. Dacă filozofia operează cu concepte (*concepts*), iar știința, cu prospecte (*prospects*), susține filozoful francez, atunci arta are drept obiectiv central percepțele (*percepts*) și afectele (*affects*), acestea din urmă nefiind totuși aceleași cu percepțiile (*perceptions*) ori emoțiile, sentimentele (*feelings*) (12) de ordin comun. Formele de manifestare artistică, alături de produsele acestora, precum ficțiunea literară, pictura, sculptura sau muzica, toate reprezintă surse ale afectului, afect ce „depășește afectivitatea și percepțiile comune, la fel cum conceptele sunt dincolo de opiniile cotidiene” (13). Abordând turnura afectivă din această perspectivă, creațiile literare scrise în scopul redării subiective, chiar autoficționale, a experiențelor migratoare pot fi percepute drept „surse” ale afectului. Prin transpunere literară, eul auctorial „devine”. Experiența migratoare, transmisă literar prin intermediul diferitor evenimente ori strategii de creație cu puternică încărcătură afectivă, depășește la nivelul artei literare simplul nivel emoțional, devenind sursă a afectului. Este cazul, astfel, al diferitor scrieri cu caracter autobiografic ori autoficțional din literatura română (și nu numai), printre care cele ale lui Radu Pavel Gheo, Bogdan Suceavă sau, inclusiv, ale Aglajei Veteranyi. Considerându-le simțăminte ce depășesc nu doar emoțiile și percepțiile comune, ci și puterea rațională a ființei umane de a le sesiza, conștientiza ori recunoaște, afectele devin, în viziune deleuziană, alături de senzații (*sensations*) și percepțe (*percepts*), entități de sine stătătoare (*beings*). Afectele există, se manifestă, dincolo de (și chiar în afara) ființei umane, întrucât omul, prin capacitatea artei de a-l surprinde și de a-l contura, este el însuși format din percepțe și afecte (14). Procesul intrinsec de transformare și tranzitare al afectelor este, așadar, „devenirea” (*becoming*). Fiind reprezentate nu doar în sfera existenței umane, ci și dincolo de aceasta, în cea artistică, afectele sunt tocmai „deveniri nonumane ale omului” (15). Deci, și ale instanței auctoriale, implicit în accepția filozofului francez, afectul nu poate fi identificat cu emoția, acesta nu este emoție, fiind totalmente independent, „autonom” (16), de sfera cognitivă. O perspectivă similară este împărtășită de Brian Massumi (17).

Dacă afectul poate fi considerat „intensitate”, afirmă Massumi, atunci emoția este o intensitate „calificată” („*qualified intensity*”), o intensitate potențată și ierarhizată. Afectul, spre deosebire de emoție, este însă „necalificabil” („*unqualified*”). Distincțiile abordate de Massumi devin, însă, în teoriile afectului și, implicit, în studiile literare, o problemă centrală. Este afectul emoție? Sau este doar trăire, „intensitate” ce se manifestă dincolo de nivelul cognitiv? Acestea sunt contradicțiile întâlnite frecvent în abordările teoretice recente dedicate afectului. Viziunile contrarii nu sunt, cel puțin deocamdată, clarificate la nivelul teoriilor afectului, astfel încât, de cele mai multe ori, dificultățile și problematicele în definirea conceptuală impun, la rândul lor, aceleași perspective contradictorii și în ceea ce privește interpretarea literară ori caracterul lor pragmatic.

O distincție analoagă în raport cu viziunile asupra teoriilor afectului și, implicit, asupra categoriilor de cercetători este realizată, de asemenea, și de către Ruth Leys. Aceasta abordează, astfel, despre două orientări teoretice majore: *noncognitiști* (precum Spinoza, Deleuze ori Massumi), care nu consideră că este posibilă identificarea dintre afect și emoție, și *cognitiști*, pentru care afectul nu este nimic altceva decât o manifestare emoțională a simțămintelor umane în plan cognitiv. Aceste două categorii surprind, până la urmă, evoluțiile din sfera „turnurii” afectului, întrucât diferențele de accepție survin diacronic, de-a lungul istoriei teoretice a termenului, iar nu sincron, sub forma unor constante tergiversări și polemici în definirea conceptuală. În funcție de aceste două tipologii teoretice voi încerca, la rândul meu, să aplic „lectura distantă” a cercetărilor și a delimitărilor conceptuale cu și despre afect.

Ruth Leys, de altfel, consideră că o „distincție” între afect și emoție „nu poate fi susținută” (18), iar scopul cercetării sale constă în investigarea proceselor și a procedeelelor unei „turnuri” care s-a manifestat de-a lungul timpului în multiple domenii, însă nu neapărat una a afectului, ci o turnură „emoțională” („*the turn to the emotions*”). De interes este, pentru autoare, identificarea unui motiv pentru care cercetătorii contemporani se dedică în studiile lor umaniste ori sociale acestei problematice a afectului. În viziunea lui Leys, preocuparea constantă devine inclusiv „o fascinație” față de subiect (19). Una dintre cauzele posibile este „supraevaluarea” gândirii și a raționalității care a avut loc de-a lungul istoriei filozofiei și a criticii. Luând în considerare faptul că omul este „o creatură corporeală impregnată cu intensități și rezonanțe afective subliminale”, acestea din urmă sunt atât de pregnante în conștiința umană, susține cercetătoarea, încât, de cele mai multe ori, ajung să fie ignorate. Nu dintr-o „subestimare” a psihicului uman față de

puterea afectivă, ci, mai mult, din preocuparea de a nu neglija „potențialul pentru creativitate etică și transformare”: „Noi, ființele umane, suntem creaturi corporale impregnate cu intensități și rezonanțe afective subliminale care ne influențează sau ne condiționează atât de mult credințele – politice sau de altă natură – pe care le ignorăm pe proprie răspundere – nu doar pentru că asta ne conduce înspre o subestimare a pericolului pe care manipularea politică deliberată a vieților noastre afective o poate face, ci și deoarece, altfel, pierdem potențialul pentru creativitatea etică și transformarea pe care „tehnologiile sinelui” le presupun, în menirea lor de a modifica sinele interior” (20).

Demersul său are la bază studiile cognitiviste ale lui Silvan S. Tomkins. De-a lungul ultimelor decenii, teoriile afectului au preluat un focus major, și anume manifestarea emoțiilor și a intensităților nu doar la nivel afectiv, ci și cognitiv. Potrivit lui Tomkins, natura proceselor afective este „independentă” de orice intenționalitate sau semnificație. Viziunea este asemănătoare cu cea a Patriciei Clough, potrivit căreia afectul este o „discontinuitate”; caracterul este, așadar, unul independent. Emoțiile reprezintă „răspunsuri automate ale organismului”, iar nu procese dezvoltate de cogniție. Aceste perspective teoretice pot fi aplicate, de pildă, în cazul romanelor autobiografice ale Aglajei Veteranyi. Emoțiile și trăirile – asociate statutului de emigrant – redată într-o manieră confesivă, puternic subiectivă, survin drept „răspunsuri” ale organismului la nivelul stimulilor senzoriali. Astfel, simțului olfactiv, spre exemplu, îi sunt asociate stări afective de o intensitate deloc de neglijat: „Vinetele coapte ale mamei miros peste tot ca acasă, indiferent în ce țară ne aflăm” (21). Contrar viziunilor freudiene, conform cărora emoțiile au o natură corporală, cu potențialitate intențională izvorâtă din dorințele și procesele cognitive umane (22), pentru cercetătorii cognitiști, afectele devin, alături de emoții și alte simțăminte, „reacții corporale neintenționate” („*non-intentional, bodily reactions*”).

Identificarea rațională a cauzelor precum și a naturii emoțiilor rămâne totuși un aspect ce necesită o abordare mai amplă, căci există o „disjunctie” între emoționalitate, pe de-o parte, și ceea ce o provoacă, de pe alta. Astfel, pornind de la viziunile expuse, Leys creează o analogie între acestea și emoțiile ce se presupun a forma „programe afective” („*affect programs*”). Mai exact, este vorba despre câteva emoții „de bază” ce își mențin caracterul autonom și reflexiv. Printre acestea se numără frica, furia, greața, bucuria și tristețea (23). Desigur, cercetătoarea admite și inclusiv exemplifică perspective care nu validează această paradigmă a emoțiilor, viziunea sa de ansamblu bazându-se pe caracterul exclusiv nonintențional al afectului. Acesta

reprezintă, de altfel, în opinia sa, și liantul dintre noile teorii ale afectului, atât din studiile umaniste, cât și din neuroștiință („ceea ce leagă fundamental noii teoreticieni ai afectului de neurologi este *antiintenționismul* comun”) . În ciuda tuturor polemicilor izvorâte în încercarea de a oferi o delimitare conceptuală a afectului, Leys consideră că unicul aspect care realmente contează este faptul că „afectul este independent de semnificație și înțeles” (24). Contrar opiniilor divergente, o oarecare coerență există, așadar, iar aceasta rezidă în caracterul autonom al afectului. Afectul se manifestă dincolo de nivelul conștient și cognitiv, este o reacție corporală inconștientă și neintențională.

O viziune similară asupra teoriilor afectului prezintă și Donald R. Wehrs în introducerea volumului său colectiv. Studiile recente, susține Wehrs, „dezvăluie” tot mai mult interconectivitatea și reciprocitatea dintre activitatea cerebrală, neuronală și acțiunile fizice (25). Exemplul pe care acesta îl oferă este tocmai cel al textelor literare care, din punctul său de vedere, formează o rețea integrativă între activitatea mentală și produsul „externalizat” al acesteia – textul redactat fie electronic, fie pe hârtie. Produsul literar reprezintă, pe scurt, „interactivitatea” dintre minte și corp: „Textele, îndeosebi textele literare, constituie o rețea a acestei integrări, întrucât ele externalizează activitatea mentală, întâi în piatră și papirus, acum, pe hârtie și electronic. Acestea provoacă și explorează interactivitatea „minte-corp”, uneori în modalități subtile și emoționante captivante pentru toți cei care împărtășesc interactivitatea, indiferent de diferențele culturale și istorice” (26).

Wehrs realizează la rândul său o sinteză a teoriilor cognitive care au fost create de-a lungul timpului în jurul afectului, iar una dintre urmările „turnurii afective” pe care o sesizează este schimbul de perspectivă al constructivismului dinspre limbaj înspre „senzație și afect” (27). În studiul umanioarelor, astfel, schimbarea este semnificativă. Critica și teoria literară nu se (mai) concentrează exclusiv asupra modificărilor ori asupra evoluțiilor limbajului, ci (și), odată cu amploarea pe care o ia, asupra afectului și a manifestărilor acestuia în plan (non)cognitiv.

Sara Ahmed vorbește, de altfel, despre capacitatea lucrurilor de a fi „afectate”, mai exact, de a fi potențate cu afectivitate: „Suntem influențați de lucruri. Fiind influențați, producem. Un obiect poate fi afectiv în virtutea propriei locații (obiectul poate fi aici, locul unde trăiesc un afect sau altul) și a momentului apariției sale (obiectul poate fi acum, momentul în care trăiesc un afect sau altul)” (28). Luând drept exemplu producerea de text literar, aceasta devine, astfel, un întreg proces afectiv. Sinele, eul auctorial, aflat într-o stare de afectivitate, de sensibilitate, creează sub influența afectelor care survin fie datorită locației potențatoare de afect, fie

datorită timpului sau momentului în care acesta se află. Abordând manifestarea afectului din punctul de vedere al materialității „obiectelor” și al „locației” acestora, experiențele Aglajei Veteranyi transpuse confesiv în cel de-al doilea roman al său, *Raftul cu ultimele suflări*, sunt reprezentative. Eul narator resimte constant trăirile asociate unor experiențe traumatice care îi marchează întregul parcurs al migrației. „Fierea mamei a rămas în Africa, într-un spital cu maici” (29), dezvăluie vocea subiectivă, spațiul devenind astfel puternic potențat afectiv prin însemnătatea și conexiunea pe care le presupune la nivelul afectelor. Experiența emigrantă a Aglajei Veteranyi este atât de vastă și, în același timp, traumatică, încât fiecare dintre țările de adopție îi rămâne în memoria afectivă drept topos al suferinței: „Apendicele meu a rămas în Cehoslovacia, într-un spital militar. În tren a trebuit să se tragă semnalul de alarmă. [...] Amigdalele mele au rămas în Madrid.” (30).

Mai mult decât atât, Claudia Berger vede textul literar, mai exact, construcția narativă, drept creare de lumi și universuri (*worldmaking*). În concepția sa, procesul creației literare este unul de o complexitate rizomatică, vorbind în termeni deleuzieni, e o întreagă rețea de conexiuni și interdeterminări ce are la bază, printre altele, afecte, experiențe, percepții, simțuri, alături de procesele mentale și transcrierile grafice (31). Din punctul meu de vedere, aceste perspective susțin manifestarea afectelor în literatura dedicată migrației la nivel tematic și, totodată, o cheie de lectură a acestor opere din prisma „turnurii afectului”. Eul auctorial, în momentul în care transpune ficțional sau autoficțional o experiență atât de personală și, până la urmă, intimă, precum cea a migrației, creează nemijlocit cu ajutorul afectelor, al percepțiilor și al senzațiilor specifice experienței migratoare, iar textul literar devine nimic altceva decât produsul finit al unor procese cognitive profunde.

În studiile literare actuale se poate vorbi, așadar, de o „turnură a afectului” (*affective turn*). Afectul, perceput fie ca o devenire independentă, „noncognitivă”, fie drept o reacție emoțională cognitivă, este prezent în însăși natura sinelui uman și în produsele artistice (literare) asociate acestuia. Migrația este doar unul dintre multiplele fenomene sociale transpuse în literatură la nivel tematic. Totuși, de cele mai multe ori, eul auctorial își redă experiența migratoare subiectivă prin intermediul afectelor. Afectul este prezent atât în reacțiile materialității corporale, cât și în percepțiile conștiente (sau inconștiente) cognitive.

Note

(1) Laura Pavel, *Personaje ale teoriei, ființe ale ficțiunii. Eseuri*, Institutul European, Iași, 2021, pp. 161-162: „Cotiturile (sau mutațiile, sau doar «turnurile») culturale ale ultimelor decenii sunt, în fond, construcții teoretice și narațiuni

de interpretare împărtășite în cadrul a diverse comunități interpretative”.

(2) Alex Houen (coord.), *Affect and Literature*, Cambridge University Press, United Kingdom, 2020. p. 3: „certainly affect has increasingly become a principal subject of investigation not just in academia but also in the wider world, partly because it's seen by many to be a basis of knowledge”.

(3) Patricia T. Clough, „The Affective Turn. Political Economy, Biomedicine, and Bodies”, în Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth (coord.), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham, Londra, 2010, p. 206: „the turn to affect and emotion extended discussions about culture, subjectivity, identity, and bodies begun in critical theory and cultural criticism under the influence of poststructuralism and deconstruction. Affect and emotion, after all, point just as well as poststructuralism and deconstruction do to the subject's discontinuity with itself, a discontinuity of the subject's conscious experience with the non-intentionality of emotion and affect”.

(4) Patricia Ticineto Clough, Jean Halley (coord.), *The Affective Turn. Theorizing the Social*, Duke University Press, Durham and London, 2007, p. 16: „The affective turn, therefore, expresses a new configuration of bodies, technology, and matter instigating a shift in thought in critical theory”.

(5) Patricia T. Clough, *Art. cit.*, în Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth (coord.), *Op. cit.*, pp. 206-207: „The turn to affect points instead to a dynamism immanent to bodily matter and matter generally – matter's capacity for self-organization in being informational – which, I want to argue, may be the most provocative and enduring contribution of the affective turn.

(6) Laura Pavel, *Op. cit.*, p. 10.

(7) Timothy Bewes, „Reading with the Grain: A New World in Literary Criticism”, în *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 21, nr. 3, 2010, p. 28.

(8) Laura Pavel, *Op. cit.*, pp. 17-18.

(9) Alex Houen (coord.), *Op. cit.*, p. 5-6: „One of the most important features of Spinoza's philosophy is its monism: there is no dualism or split between mind and body, he asserts, for they are two 'attributes' of the same 'substance' and are always correlated with each other. That is evident in what Spinoza calls the 'affections' (affectio) which arise whenever you are affected by something”.

(10) Pentru Spinoza, afectul se manifestă în imagini ale lucrurilor și, implicit, în idei ale acestora: „vom numi imagini ale lucrurilor afecțiunile corpului uman ale căror idei reprezintă corpurile externe ca prezente nouă, chiar dacă ele nu reproduc figurile lucrurilor. Filozoful vorbește despre trei afecte elementare, și anume dorința, bucuria și tristețea. Prin intermediul legăturii intrinseci dintre minte și corp, afectul devine însăși o „modificare a corpului” care îl reorientează permanent: „Prin afect înțeleg modificările corpului, prin care puterea de a lucra a corpului însuși este mărită sau micșorată, ajutată sau înfrânată; la fel și ideile acestor afecțiuni.”, în Benedict Spinoza, *Etica*, trad. din latină de Al. Posescu, Editura Științifică, București, 1957, pp. 110, 145.

(11) Bogdan Suceavă, *Avalon. Secretele emigranților fericiți*, Editura Polirom, Iași, 2019, p. 58.

(12) Citatul, în original, din Gilles Deleuze, Félix Guattari, *What Is Philosophy?*, trad. de Hugh Tomlinson, Graham Burchell, Columbia University Press, New York, 1994, p. 24: „from sentences or their equivalent, philosophy

extracts concepts (which must not be confused with general or abstract ideas), whereas science extracts prospects (propositions that must not be confused with judgments), and art extracts percepts and affects (which must not be confused with perceptions or feelings”).

(13) *Ibid.*, p. 65: „The great aesthetic figures of thought and the novel but also of painting, sculpture, and music produce affects that surpass ordinary affections and perceptions, just as concepts go beyond everyday opinions”.

(14) *Ibid.*, p. 164: „Affects are no longer feelings or affections; they go beyond the strength of those who undergo them. Sensations, percepts, and affects are beings whose validity lies in themselves and exceeds any lived. They could be said to exist in the absence of man because man, as he is caught in stone, on the canvas, or by words, is himself a compound of percepts and affects”.

(15) *Ibid.*, p. 169: „Affects are precisely these nonhuman becomings of man”.

(16) Anthony Uhlmann, „Affect, Meaning, Becoming, and Power: Massumi, Spinoza, Deleuze, and Neuroscience”, în Alex Houen (coord.), *Op. cit.*, p. 159.

(17) Teoreticianul canadian susține faptul că, deși există o sinonimie deja împământenită între afect și emoție, raportul de echivalență între acestea nu poate fi susținut. Demersul său este bazat, alături de alte câteva studii de caz, pe „experimentul omului de zăpadă”, experiment în care mai mulți copii vizionează o peliculă care prezintă debutul fenomenului de topire al unui om de zăpadă. Filmul este prezentat grupelor de copii fie doar imagistic, fie având inclusă și dublarea sonoră. În urma interpretărilor reacțiilor corporale și emoționale ale subiecților, concluzia formulată este aceea că afectul nu poate fi identificat cu emoția, căci ambele aparțin unor sfere distincte. Brian Massumi, „The Autonomy of Affect”, în *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham&London, 2002, p. 27.

(18) Ruth Leys, „The Turn to Affect: A Critique”, în *Critical Inquiry*, vol. 37, nr. 3, The University of Chicago Press, 2011, p. 434: „In the course of my essay, I explain why many of the new affect theorists make a distinction between affect and emotion and why I think the distinction cannot be sustained”.

(19) *Ibid.*, p. 435: „Why are so many scholars today in the humanities and social sciences fascinated by the idea of affect?”.

(20) Toate citatele apar în traducere proprie. În original: „The claim is that we human beings are corporeal creatures imbued with subliminal affective intensities and resonances that so decisively influence or condition our political and other beliefs that we ignore those affective intensities and resonances at our peril — not only because doing so leads us to underestimate the political harm that the deliberate manipulation of our affective lives can do but also because we will otherwise miss the potential for ethical creativity and transformation that «technologies of the self» designed to work on our embodied being can help bring about, în *Ibid.*, p. 436.

(21) Aglaja Veteranyi, *De ce fierbe copilul în mămăligă*, trad. din limba germană de Nora Iuga, Iași, Polirom, 2013, p. 9.

(22) Ruth Leys, *Art. cit.*: „emotions are embodied, intentional states governed by our beliefs, cognitions, and desires”.

(23) *Ibid.*, p. 438: „These basic emotions, which minimally include the emotions of fear, anger, disgust, joy, sadness, and surprise, are viewed as genetically hard-wired, reflex-like responses, each of which manifests itself in distinct physiological-autonomic and behavioral patterns of response, especially in characteristic facial expressions”.

(24) *Ibid.*, p. 443: „what fundamentally binds together the new affect theorists and the neuroscientists is their shared anti-intentionalism”; „My claim is that whatever differences of philosophical-intellectual orientation there may be among the new affect theorists themselves, and between them and the neuroscientists whose findings they wish to appropriate (differences do of course exist), the important point to recognize is that they all share a single belief: the belief that affect is independent of signification and meaning”.

(25) Donald R. Wehrs, „Affect and Texts: Contemporary Inquiry in Historical Context”, în Donald R. Wehrs, Thomas Blake (coord.), *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*, Palgrave Macmillan, USA, 2017, p. 2: „twenty-first-century empirical studies reveal how subtle, mutually modifying interconnecting neural communication among diverse brain areas affects conjoined physical and mental activity”(26) *Ibidem*: „Texts, especially literary texts, constitute a nexus of this integration because they externalize mental activity, first in stone and papyrus, now on paper and electronically. They thus elicit and explore «mind/body» interactivity, sometimes in subtle and moving ways compelling to all who share in that interactivity, regardless of cultural and historical differences”.

(27) *Ibid.*, p. 39: „But their work and the “affective turn” it initiated, rather than challenging poststructuralist influence in the humanities, as does some cognitive theory and criticism, instead sought to shift the ground of constructivism from language and conceptuality to sensation and affect”.

(28) Sara Ahmed, „Happy Objects”, în Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth (coord.), *Op. cit.*, p. 33: „We are moved by things. And in being moved, we make things. An object can be affective by virtue of its own location (the object might be here, which is where I experience this or that affect) and the timing of its appearance (the object might be now, which is when I experience this or that affect)”.

(29) Aglaja Veteranyi, *Raftul cu ultimele suflări*, traducere de Nora Iuga, Cuvânt lămuritor de Werner Löcher-Lawrence și Jens Nielsen, Postfață de Rodica Binder, Iași, Editura Polirom, 2019, p. 60.

(30) *Ibid.*, p. 67.

(31) Claudia Breger, „Affect and Narratology”, în Donald R. Wehrs, Thomas Blake (coord.), *Op. cit.*, p. 242: „I define narrative worldmaking as a performative process of configuring affects, associations, attention, experiences, evaluations, forms, matter, perspectives, perceptions, senses, sense, topoi and tropes in and through specific media, including mental operations as well as graphic notations, words and gestures, images and sounds”.

III. Recenzii

Mihnea BÂLICI

Noi orizonturi în cercetarea literară

Au trecut deja mai bine de două decenii de când Franco Moretti a început să utilizeze metodele cantitative pentru a analiza fenomene literare în *Atlas of the European Novel* (1998), precum și două decenii de la celebrul eseu „The Slaughterhouse of Literature”, publicat în 2000 în *Modern Language Quarterly*, care a pus bazele teoretice pentru acest demers denumit ulterior *distant reading* sau „lectură distantă”. Cu toate acestea, nu se poate spune că au existat modificări semnificative de paradigmă în acest interval (de altfel, fertil) pentru studiile cantitative. Motiv pentru care Moretti a rămas numele cel mai problematizat din acest domeniu în curs de dezvoltare.

Două sunt efectele pe care le-a avut afirmarea internațională a cercetătorului italian. Primul este de natură logistică: pare că Moretti a accesat un fel de zonă interzisă a studiilor literare. Până la el, puține au fost tentativele de analiză a actului literar la nivel macro. Și nu doar din punctul de vedere al sociologiei literaturii (constând în indici de piață ușor de cuantificat – de exemplu, în scrierile lui Robert Escarpit din anii '50), ci al conținutului operelor în sine. Într-adevăr, este biologic imposibil pentru o persoană să citească destule cărți încât să releve *pattern*-urile formale ale unor perioade literare întinse pe decenii sau chiar secole. În schimb, Moretti a reușit să realizeze acest lucru cu ajutorul instrumentelor digitale, a colectivelor de cercetare și a metodelor de reprezentare cantitativă importate din „disciplinele tari”. Al doilea efect este mai mult teoretic. Întoarcerea la caracterul științific al studiului literar nu a dus la o revitalizare a structuralismului steril și apolitic de secol XX. Dimpotrivă, ceea ce a urmărit Moretti încă din eseurile din anii '80, deci cu mult înainte de înființarea proiectului Stanford Literary Lab, a fost un fel de „sociologie a formelor”. Triada metodei morettiene este următoarea: formalism, marxism și darwinism. Perspectiva din „The Slaughterhouse...” asupra evoluției literare este grăitoare în acest sens. Pe scurt, operele care intră în canon sunt forme care au „înving” în cursa pentru afirmare. De fapt, totalitatea producției de literatură a pregătit terenul pentru apariția acestora. Instituția literară apare ca un „malaxor” cultural. În acest scenariu pesimist, studiile cantitative urmăresc un fel de democratizare a literaturilor naționale. Între timp, apropierea studiilor cantitative de sfera *Digital Humanities* a dus la o îmbunătățire considerabilă a instrumentelor, însă nu și a premiselor teoretice. Matthew L. Jockers dovedea acest fapt, acum aproape

un deceniu, în *Macroanalysis. Digital Methods & Literary History*. Aceeași tendință de deconstrucție a ierarhiei literare poate fi întâlnită și la Jockers: analiza pe care o realizează asupra unui corpus uriaș de opere dorește să explice fenomene mai puțin discutate în istoriografiile tradiționale (de pildă, literatura irlandeză din vestul Statelor Unite).

În această tradiție destul de liniară, studiul lui Ted Underwood din 2019, *Distant Horizons. Digital Evidence and Literary Change**, apare ca o gură de aer proaspăt. Pe de o parte, acesta se revendică de la studiile pomenite mai sus prin atenția acordată „numerelor mari”. În continuare, axioma este următoarea: cercetătorul literar trebuie să vadă *mult* ca să vadă *bine*. De aici și metafora paratextuală a „orizontului îndepărtat”: „O singură pereche de ochi aflată la nivelul solului nu poate cuprinde curba orizontului, precum și argumentele limitate de memoria unui singur cititor nu pot dezvălui *pattern*-urile mai mari care structurează istoria literară” (x). Mulți vor vedea în acest fapt o amenințare la adresa *close reading*-ului și a hermeneuticii tradiționale. Cu toate acestea, atât Underwood, cât și Moretti sau Jockers ne asigură că este vorba de două instrumente cu aplicabilități diferite. Așadar, nimic nou sub soare până aici. Pe de altă parte, ingeniozitatea și claritatea cu care autorul pune în lumină mai multe problematice relevante sunt uimitoare. În primul rând, el pune în perspectivă întreaga practică a lecturii distanțe, schițându-i limitările și posibilitățile neexplorate. În al doilea rând, în exemplele pe care le oferă din primele patru capitole, cercetătorul se încumetă să testeze mai multe ipoteze referitoare la istoria factuală a literaturii. Demonstrațiile nu reușesc doar să ilustreze o metodă, ci au implicații mult mai largi. În al treilea rând, *Distant Horizons* problematizează însăși disciplina studiilor literare, atât din punct de vedere epistemic, cât și instituțional și deontologic.

Ce rămâne din teoria lui Moretti

La Ted Underwood putem observa o reformulare a studiilor și metodelor lui Franco Moretti, însă de pe poziții mai puțin speculative. Această manieră lejeră de problematizare a unor fenomene literare încetățenite a mai putut fi observată și în cartea *Why Literary Periods Mattered: Historical Contrast and the Prestige of English Studies* (2013). În studiul de față, cercetătorul american este mai puțin interesat de dimensiunea contracanonică (cea care postula, pe de o parte, darwinismul literar și, pe de alta, înțelegerea marxistă a literaturii ca marfă), alegând să se concentreze pe cea comparativă – mai exact, pe cea care *verifică* ipoteze comparatiste. În „The Slaughterhouse of Literature”, Moretti îl compara

pe Arthur Conan Doyle cu ceilalți autori de ficțiuni polițiste din a doua jumătate a secolului al XIX-lea folosindu-se de o singură variabilă naratologică: prezența indiciilor în ficțiunile respective. Cu toate acestea, Underwood observă că „în contextul polemic al războaielor canonice, nu a fost auzită partea din argumentul lui Moretti care pune pe comparație; a fost auzită, în schimb, declarația fermă conform căreia rafturile criticilor trebuiau înlocuite cu întreaga bibliotecă” (174-5). Nu exhaustivitatea este asul din mânecă al studiilor cantitative, spune Underwood, ci capacitatea de a compara cât mai riguros anumite fenomene literare aparent intangibile. Din acest punct de vedere, pretenția la obiectivitate în cercetarea cantitativă este o banală iluzie, chiar și pentru disciplinele reale: „Numerele intră în prim-plan nu ca o bază obiectivă pentru un sens aflat undeva în afara istoriei, ci ca o modalitate de a stabili relații comparative între diferite părți ale parcursului istoric” (xii). Această idee, subliniată și de Moretti în *Graphs, Maps, Tress*, își găsește o reactualizare fericită în studiul lui Underwood, al cărui analiză pornește în mod explicit de la încercarea de a spune ceva semnificativ despre chestiuni actuale și interesante la nivel social, ci nu de la generalități tehnice și abstracte.

Acest lucru nu înseamnă că tehnologiile de ultimă oră nu pot îmbunătăți cu nimic demersurile comparative. O inovație tehnică și metodologică propusă de Underwood este ceea ce autorul denumește „*perspectival modeling*”. Aceasta reprezintă o formă de învățare automată, prin care *computerele* sunt antrenate să recunoască anumite modele literare pe baza evidențelor selectate de persoane competente (librari, arhiviști, profesori etc.). De exemplu, un *computer* este în stare să recunoască probabilitatea ca un text să facă parte dintr-un anumit gen literar în funcție de alte mostre din acel gen pe care le-a



procesat. O descriere mai amplă a acestei strategii și a dezbatelor mai tehnice generate de ea poate fi găsită în subcapitolul „Appendix B”. Totuși, această metodă nu presupune o „fetișizare” a factorului tehnologic. Autorul este alergic la astfel de exagerări. La un moment dat, acesta notează sarcastic despre diagramele de rețele (pe care le putem întâlni frecvent și la Matthew Jockers): „fetișismul tehnologic nu se concentrează doar asupra unei anumite categorii de algoritmi; el poate lua multe forme. Diagramele de rețea, de exemplu, au un prestigiu contemporan care depășește adesea utilitatea lor reală” (158-9). Din acest punct de vedere, componenta „digitală” a cercetării lui Underwood nu este la fel de importantă ca cea – să zicem – umană, care interpretează, formulează și verifică atât evidențele, cât și ipotezele.

Utilizări ale studiilor cantitative

Astfel, *Distant Horizons* este un pas înainte pentru *Digital Humanities* și *distant reading*: prin accentul pus pe comparație și ideea de „descoperire” literară, precum și prin rafinarea metodelor anterioare, studiul reușește să ducă proiectul morettian în zone mai palpabile și, totodată, mai creative.

Uneori, experimentele cantitative reușesc să demonstreze lucruri pe care câmpul universitar le bănuia deja – de exemplu, diferențierea progresivă a ficțiunii de biografie în perioada 1700-2000 sau relativizarea tot mai mare a identității de gen (*gender*) în textele literare din perioada 1800-2000. Modelarea perspectivală nu face decât să confirme cu și mai multă siguranță aceste fenomene. Cu toate acestea, demonstrațiile lui Underwood nu se opresc aici la acest nivel de suprafață. De pildă, el subliniază că există o legătură între individualizarea ficțiunii și utilizarea anumitor câmpuri semantice (verbe de acțiune, părți ale corpului, culori etc.); de asemenea, că discuția despre gen nu este atât de simplă atunci când autorul notează că diferențele textuale dintre cele două genuri nu dispar pur și simplu, ci se modifică în funcție de intervalul istoric. Aceste descoperiri de nuanță nu ar fi fost observabile la nivelul macro al analizei fără ajutorul lecturii distanțe și al instrumentelor digitale. Alteori, experimentele aduc ceva nou în discuție. De exemplu, discuția despre genurile literare (*genres*) este controversată, încât comunitatea academică nu a căzut de acord dacă avem de-a face cu fenomene construite la nivel socio-istoric sau cu entități textuale în sine (deci cuantificabile). Al doilea capitol demonstrează că ambele pot fi valabile. Literatura SF pare că are o identitate delimitată stilometric pe tot parcursul evoluției sale – ba chiar de dinainte de 1940, când experții anunță apariția oficială a genului. În schimb, literatura gotică – un gen care părea atât de coagulat

în imaginar pentru perioada victoriană – se dovedește a fi mai eterogen decât ne așteptam. Motivul pentru care se întâmplă acest lucru este încă neidentificat. De asemenea, nici teoriile generale ale lui Moretti nu scapă cu bine: capitolul al treilea demonstrează că evoluția literaturii funcționează nu ca un sistem unitar cu „vârfuri”, ci pe două axe din ce în ce mai separate odată cu intrarea în modernism — literatura „înaltă” și literatura de consum.

Există, am mai spus, o lejeritate (meta) teoretică pe care o propun studiile cantitative din studiul de față. Aceasta poate avea multe avantaje, dar și câteva riscuri. Avantajele pot fi înglobate sub semnul flexibilității pe care o prezintă aici demersurile comparative, ale căror baze disciplinare devin tot mai hibridizate (*gender studies* și formalism, analiză de piață și stilometrie etc.). Atât timp cât rezultatele sunt utile, limita e cerul. În schimb, riscurile nu sunt nici ele de ignorat: caracteristica de *statement* ideologic de la care porneau în mod explicit studiile lui Moretti riscă să dispară. În analizele acestuia nu apăreau (doar) generalizări pripite, ci și critici sistemice ale câmpului literar național și internațional, fructificate de contactul cu teoriile lui Pascale Casanova și Immanuel Wallerstein. Or, nu ar fi de dorit ca astfel de poziționări intelectuale să se piardă printre experimente formaliste ingenioase, însă lipsite de aderență socială.

Dialectica Literelor

Foarte interesantă este ideea – comună și evidentă, însă insuficient chestionată – pe care o subliniază Underwood referitor la logica internă a disciplinei literare, spre deosebire de celelalte domenii științifice: „În schimb, multe discipline își spun propriile povești ca pe un proces cumulativ de expansiune. [...] Cercetătorii literari, prin contrast, presupun de obicei că abordările critice sunt constrânse de o luptă dialectică”. Astfel, în contextul nord-american, „o practică critică a înlocuit-o pe alta: poststructuralismul, postmodernismul, New Criticism, New Historicism” (1). Această evoluție dialectică din zona Literelor pornește de la o presupunere stranie: faptul că cea mai mare parte din fenomenele literare au fost deja „descoperite” și cartografiate; așadar, ce le mai rămâne de făcut teoreticienilor literari este doar să descopere noi modalități de interpretare a unor date istorice unanim acceptate. Autorul dorește să depășească această siguranță arogantă a cercetătorilor din mediul de Litere punând o întrebare dificilă: „Înțelegem cu adevărat contururile generale ale istoriei literare?” (3). Mai mult, dacă alte discipline folosesc mai multe instrumente deodată pentru a analiza același fenomen, de ce nu există o practică asemănătoare și în cadrul Literelor? De ce o grilă critică o anulează

pe cealaltă și cum poate fi creată o dezbatere cu adevărat constructivă? Ca răspuns la aceste întrebări, cercetătorul prezintă studiile cantitative ca pe o posibilă metodă de depășire a limitelor interpretative impuse de metanarațiunile clasice (fie ele chiar și marxist-darwiniste, după cum am văzut la Moretti): „Deși această carte schițează modele de schimbare de-a lungul unor linii temporale mari, ea va infirma, în general, ipoteza conform căreia istoria literară poate fi explicată printr-o metanarațiune familiară” (xix). Datele surprinse prin lectura distantă vor fi cele care duc la formularea unor teorii mai stabile, și nu invers. Ideile oferite de grilele anterioare pot să ne ajute, dar nu ca teze stabile, ci ca *ipoteze de lucru*, verificabile.

Totuși, această regândire ar avea consecințe instituționale și deontologice importante. Într-adevăr, o disciplină literară cumulativă ar fi una post-teoretică prin excelență – din fericire, aceasta este și direcția în care se îndreaptă și teoria internațională la momentul actual. Dar, dintr-un punct de vedere mai pragmatic, saltul va fi dificil de realizat. Munca în echipă va trebui să ia locul argumentației individuale, iar interdisciplinaritatea va deveni o necesitate. Atât în cazul studiilor cantitative, cât și a altor demersuri nediscutate aici (ecocritica, geocritica, poate chiar și domeniul mai larg al *world literature*), curricula universitară nu poate permite astfel de mutații bruște. Underwood are dreptate să afirme următoarele: „În mod particular, o întrebare pragmatică urgentă este dacă pregătirea necesară pentru acest proiect se poate încadra în structura curriculară a unei secții de literatură. Dacă nu, atunci proiectul trebuie să meargă în altă parte. Din punct de vedere intelectual, sociologia literară poate avea tangențe cu istoria cărții, iar istoria cărții poate intra în istoria formelor literare. Dar, din punct de vedere practic, trebuie să decidem cum împărțim departamentele și specializările” (161). Integrarea studiilor cantitative în proiecte mai largi decât cele prilejuite de Stanford Lab sau Hathi Trust, redistribuirea instituțională a sarcinilor, depășirea granițelor disciplinare și reorientarea *ethos*-ului de cercetare sunt misiuni ce nu pot avea loc peste noapte. Există o notă pesimistă în modul în care autorul își încheie ultimul capitol, însă nu fatalistă: proiectul său anunță începutul unei căutări de soluții.

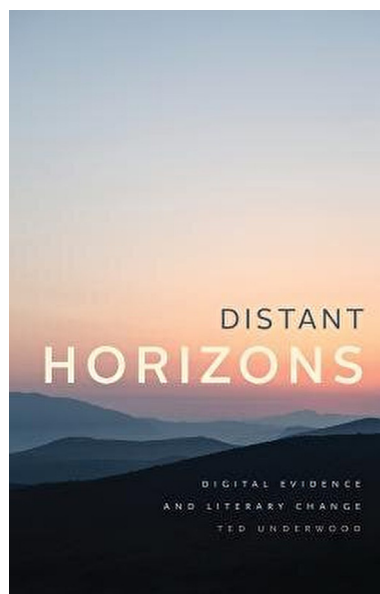
Cazul românesc și concluzii

În ceea ce privește studiile cantitative din România, influența morettiană a fost puternică, dar se află încă la început. Foarte puțini cercetători literari sunt dispuși să învețe să stăpânească instrumentele digitale mai complexe decât cele care presupun analize cu mai multe variabile (în acest sens, Daiana Gârdan și Emanuel Modoc sunt singurele nume care

îmi vin în minte). Este normal, timpul și curricula abia dacă permit aceste demersuri alternative în spațiul universitar nord-american, darămite în cel autohton. Studiile cantitative realizate cu ajutorul *Muzeului Digital al Romanului Românesc (1844-1947)* sunt revelatoare, dar, practic vorbind, reprezintă doar bazele unor studii viitoare mai ample. Așadar, oricât ne-am dori să realizăm o analiză prin modelare perspectivală asupra ficțiunii românești (pentru a compara mai riguros, de exemplu, identitatea textuală a romanului realist-socialist cu cea a altor romane din aceeași perioadă), ea pare a se afla departe în viitor. Cu toate acestea, volumul lui Ted Underwood poate inspira și câmpul universitar local, în sensul în care invită la o problematizare teoretică mai apropiată de interesele disciplinei noastre, dar și la demersuri mai inovatoare și inventive, care nu fac doar să reproducă pas cu pas analizele din studiile internaționale.

Nu în ultimul rând, în cartea lui Underwood surprinde stilul concis și palpitant. Atitudinea și umorul autorului sunt dublate de un amestec de curiozitate, empatie și modestie. Studiile cantitative par să sugereze și o revenire cu picioarele pe pământ a cercetării: teoreticianul trebuie să facă mai mult decât să apeleze la autoritatea erudiției sale. De aceea, o funcție auxiliară a volumului este aceea de *popularizare*: volumul este util nu doar pentru universitarii specializați în Litere, ci pentru orice persoană curioasă de obiectul discuției. Trebuie s-o spun: o performanță rară într-un domeniu care riscă să producă doar materiale pentru inițiați.

*Ted Underwood, *Distant Horizons. Digital Evidence and Literary Change*, University of Chicago Press, 2019.



Teona FARMATU

În paradigma autoficțiunii terapeutice

Deși a apărut în 2017, iar în cinci ani o literatură poate să-și schimbe relativ mult traiectoriile, volumul lui Alexandre Gefen, *Réparer le monde** rămâne o cartografiere complexă și eficientă a genului autoficțional din literatura franceză, prin raportarea lui la expectanțele și provocările secolului XXI. În fond, demersul lui Gefen își are motivația într-o situație de criză, deplânsă sub numele de „sfârșitul literaturii franceze contemporane”, pe care proiectul de față își propune să o soluționeze. Dincolo de conceptul peiorativ al lui Richard Millet de „postlittérature”, aplicat unei literaturi care, se pare, nu s-ar mai preta „prestigiului” tradiției franceze, Gefen explorează convergențele și dislocările unui gen care a făcut carieră în Franța și care continuă să se reinventeze deopotrivă formal și conținutistic: așa-numitul „récit personnel”, pe cât de cultivat în câmpul literar francez, pe atât de dezbătut și, nu de puține ori, de dezaprobat în critica locală. Preluând termenul de „contemporană” într-o accepție mai largă, și explorând polimorfismul autobiograficului ca formulă prin excelență sustrasă convențiilor, teoreticianul are în vedere stabilirea unor finalități de ordin pragmatic ale literaturii, distincte față de gândirea kantiană a artei ca „finalitate fără scop” ori de obsesia formalistă, care a dominat studiile literare franceze în a doua jumătate a secolului trecut. Cu alte cuvinte, Gefen pornește de la două întrebări – „Ce vrea să facă literatura?” și „Ce vrem noi să facem cu literatura?” (12) – care par să privească, în egală măsură, scriitorul și publicul, între cei doi aflându-se, încă nelămurită, chestiunea amplorii impactului pe care genul autoficțional îl pretinde a-l fi avut pe măsura cantității sale în Franța. Așadar, *volens nolens*, Gefen chestionează și un paradox: cum ar putea un discurs eminamente individual, narcisiac, să producă, în rândul societății, o schimbare majoră de atitudine, o raportare etică la umanitate și, în final, o convocare la acțiune, deci la o *praxis* colectivă, care să vizeze „repararea” lumii, expresie pe care autorul o preia din mistică ebraică. Etimologic, „tikkum olam” presupune „o doctrină a responsabilității și a vindecării lumii” (17, t.m.). Alegerea acestei conotații nu e întâmplătoare, întrucât demersul lui Gefen se dorește unul incluziv și democratizant din punct de vedere ideologic, invocând atât autori radicali ca Annie Ernaux, ale cărei romane urmăresc să spargă complet frontiera dintre viață și literatură, printr-un „realism extrem” (42), cât și romancierii mai degrabă conservatori precum Pierre Michon – „scriitor a cărui mistică privind alteritatea relevă mai degrabă

caritatea creștină decât cea îngrijire anglo-saxonă” (13, t.m.). Așa cum se observă și în cazul citatului, volumul abundă în expresii alternative pentru funcția vindecătoare a autoficțiunii („récits de restauration”, „lecture réparatrice” etc.), respectiv în „mecanismele terapeutice fundamental angajate” (259, t.m.), pe care scriitura personală dezvoltată în spațiul francez le implică. Evident, observația lui Gefen e o critică atât la adresa masivei dezaprobări pentru genul în cauză, cât și la adresa declinului, mai curând imaginat, în care s-ar afla o literatură altădată triumfătoare. Nu e întrutotul limpede care sunt aceste mecanisme, și nici dacă o atare funcție reconstitutivă nu urmărește mai degrabă să restaureze „o lume”, și nu „lumea”, cu atât mai mult cu cât e vorba, așa cum clarifică și autorul, de a da o voce celor marginali și suferinzi. Discursul neumanist al lui Gefen își are fisurile sale. În orice caz, din punct de vedere teoretic, concluziile propun răspicat o direcție de reconciliere a practicilor de teoretizare a discursului autoficțional. Poziția ideală ar fi, în opinia sa, între independența față de teoriile lingvistice și semiotice ale literaturii – ceea ce nu ar însemna și „concedierea” lor – și balansul dintre o teorie a acțiunii, respectiv o teorie etică. Propunerea nu se dorește a fi una radicală, întrucât componentele sunt imaginate schematic drept niște cercuri intersectate, însă accentul rămâne, totuși, asupra „unei noi tranzitivități” (270, t.m.), care își cere hermeneutica poate cel mai puțin din punctul de vedere exclusiv al literarului.

În imediata proximitate a practicilor scriiturii autobiografice și propusă ca termen având cel puțin aceeași portanță, este discutată *lectura*, a cărei misiune fundamentală în prezent este aceea de a ieși din poziția sa de invariant, câștigându-și un rol cel puțin la fel de important precum cel al producerii textului. Gefen aduce în discuție uzanțele cititului, ajungând la o concluzie aparent revolută, dar care presupune o întreață pledoarie pentru un raport funcțional, avantajos ambelor părți, literatură-public (nu neapărat scriitor-lector, întrucât nu e vorba de stabilirea unei intimități între cele două instanțe ca singularități) în interiorul noii paradigme a literaturii franceze contemporane: „literatura ar trebui să ajute atât comunitățile, cât și indivizii, acțiunea ei ar avea un impact mai mare atât prin apropierea socială sau individuală a scriiturii, cât și prin lectură, al cărui efect ar fi simetric cu cel al producerii textului” (268-269, s.m., t.m.). Așadar, miza este mutarea centrului de greutate mai degrabă înspre *praxis*-ul lecturii, decât înspre travaliul scriptural, ceea ce, pe de o parte, ar deconstrui mai vechea asumție a scriiturii autobiografice descrise, în termenii lui Alex Lainé, drept „dublu recif al neglijenței și al cultului sinelui” (35, t.m.). Pe de altă parte, abordarea lui Gefen propulsează, mai mult decât afectele subînțelese de discurs, *efectele* pe care lectura le provoacă, dialogând, în subtext, și cu teoriile empatiei sau ale identificării,

dezvoltate, de altfel, tot în spațiul francez. Nu în ultimul rând, un întreg capitol este dedicat „virtuților lecturii”, unde funcțiile variază: de la arhicunoscuta practică romantică a lecturii-care-alină până la practica „biblioterapiei”, originară într-o „profeție umoristică – *O clinică literară* –” (98, t.m.), făcută de Samuel McChord Crothers în urmă cu un secol. Cert este că Gefen poziționează privilegiat lectura, conjugând-o cu alte discipline: odată, cu psihanaliza, prin Marc-Alain Ouknim, care propune „prin intermediul biblioterapiei, reconstrucția hermenuticii private, jucându-se cu sensurile cuvintelor” (99, t.m.), iar a doua oară, cu medicina generală, prin eseul lui Pierre-André Bonnet, *La Bibliothérapie en médecine générale*. Frontierele dintre romane și cărțile de *self-help* sunt și ele bruiate, odată ce Alain de Button impune ideea conform căreia „orice roman poate servi drept manual de *self-help*”, având ca scop major, desigur, „surmontarea tensiunilor și a frustrărilor vieții cotidiene” (99, t.m.).

O altă direcție pe care o deschide Gefen, cel puțin interesantă și, de regulă, tranșată printr-o antiteză rigidă – ficțiune-nonficțiune – este legătura interstițială dintre cei doi termeni ai ecuației, mediată de către Gefen tocmai prin funcția terapeutică pe care o are scriitura la persoana I, indiferent de forma ei. Într-adevăr, așa cum observă teoreticianul, autoficțiunea e „forma privilegiată”, dar nu este singura, antrenând, în virtutea unei lărgiri categoriale, și narațiunile de tipul „mărturie” sau de tipul „anchetei” (269). Odată cu emergența unor *trauma studies* venite pe filieră americană, formula autoficțională se modifică în virtutea tranzitivității și a radicalității actului mărturisitor, ceea ce produce nu doar exorcizarea unei experiențe traumatice și receptarea cathartică a acesteia, ci și dinamitarea subgenului, aflat oricum într-o poziție fragilă printre celelalte forme ale literarului. Cazul lui Françoise Chandernagor explică riscul unei narațiuni puternic amprentate de relatările psihoterapeutice, în esență repetitive, ritualice, în ideea vindecării pacientului. Prin urmare, inserția unor pasaje prin care subiectul își recapătă controlul emoțional și reia firul narațiunii ar putea aduce cu sine o scădere valorică, având în vedere că „a pune în scenă niște instrucțiuni pe care le-am putea găsi în reviste nu ferește romanciera de a se expune riscului creării unei narațiuni terapeutice, care nu are nimic de-a face cu literatura” (91, t.m.). În logica unor „cadre hermeneutice tradiționale” (66, t.m.), aceste detalii care fac parte din atelierul scriitorului pun la îndoială claritatea și calitatea construcției narative, receptate dur ca fiind erori. Teoretic, conform demonstrației lui Gefen, un punct nevralgic al situației literaturii franceze contemporane e de regăsit într-o tensiune care, se pare, își are rădăcinile chiar înaintea Romantismului: gândirea expresiei sub

tutela emotivismului, adică într-o ordine a iluziei, a artefactului. Concluzia e limpede un reproș: „Or totul se petrece ca și cum concepția contemporană asupra literaturii nu ar putea să se emancipeze complet de sub concepția romantică expresivistă, care grefează expresia pe emoția autentică și personală, fără să se resemneze apoi cu ideea că scriitura poate să devină o simplă transpunere literară a suferinței.” (96, t.m.).

Dincolo de instabilitatea „narațiunilor eului” în interiorul aceluiași cadru de referință – ficțiunea, literarul –, nu e de neglijat miza lui Gefen de a raporta discursul autoficțional la alte tipuri de discurs printr-o abordare integrativă, și nu comparativă, astfel încât, atunci când o astfel de narațiune se intersectează cu un discurs propriu altor discipline (istorie, filosofie, antropologie, psihoterapie), să iasă din convenționala inferioritate pe motiv de nerostire a adevărului. Un exemplu e cel al „romanelor de provincie”, a căror scriitură autoficțională polemizează cu perspectiva istoricilor privind exodul rural în Franța, al cărui sfârșit ar fi în jurul lui 1975. Dincolo de o problemă geografică, care devine subiect romanesc privilegiat începând cu anii '80 prin autori ca Michel Chaillou, Claude Simon, Richard Millet, Pierre Michon, Pierre Jourde sau Marie-Hélène Lafon, falia identitară (e vorba de o „identitate provincială”) e cu mult mai importantă, mai cu seamă pentru că discursul istoricilor tinde să neglijeze fenomenul și, deci, să anuleze aceste individualități. Ca dovadă, o serie considerabilă de autori apelează la „soluția literară care are în vedere expunerea empatică a fracturilor și a prăpăstiilor, înainte de a căuta să repare mecanismele sociale și culturale definitiv distruse” (189, t.m.).

Mizând să teoretizeze noua paradigmă prin două componente definitorii, autoficțiunea ca gen inovator, metamorfic, și funcția sa terapeutică deopotrivă pentru scriitor și pentru lector, Alexandre Gefen se poziționează în contra criticii suspiciunii, volumul fiind și o pledoarie pentru un caracter uman interconectat, receptacol responsabil(izat) al tuturor dislocărilor, traumelor, inegalităților prelungite în mileniul al treilea. Sub hegemonia optimismului, autorul pare să spună că, după un secol al rupturilor și al alienării, discursul literar personal e capabil să restituie în noul mileniu o coerență sau, în termenii lui Ricœur, o „identitate narativă”, care să asigure continuitatea în ciuda dislocărilor. Lucru posibil doar printr-un discurs teoretic de susținere, la rândul lui, pluridirecțional, totalizant, departe de a fi destructurant și, nu mai puțin important, capabil să rezolve criza literelor franceze – premisa de la care pornea Gefen.

*Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, Éditions Corti, Paris, 2017.

Emanuel LUPAȘCU

Funcția curatorială și cea critică a studiilor umaniste

Există deja în câmpul studiilor literare și al științelor umaniste acordul unanim că există o „criză” care le parcurge și le pune la încercare. De la „moartea literaturii” până la „moartea disciplinelor umaniste” (în baza unei thanatofilii devenite de acum tradiție: „moartea lui Dumnezeu”, „moartea omului”, „moartea autorului”), discursul asupra funcționalității umanioarelor a făcut ca multă cerneală să curgă și ca multe cărți să fie scrise (fapt ce-l face pe Galin Tihanov să fie la rândul-i mefient față de această criză). Cartea lui Paul Jay, *The „Crisis” of Humanities and the Future of Literary Studies**, își are originile în contextul academic nord-american al disciplinelor umaniste surmontate de problematicile secolului XXI. Cauzele empirice ale acestei „crize”, pe care Jay simte nevoia s-o plaseze între ghilimele, sunt „scăderea bugetelor [pentru învățământul superior], digitalizarea cunoașterii și un accent pus pe transferul unor abilități practice” (162). Cu alte cuvinte, profesorul de la Chicago vede necesară o reorientare, o refuncționalizare a umanioarelor în contextul unei societăți ultratehnologizate, interconectate și în continuă globalizare.

Dincolo de aspectele palpabile, exterioare, ale așa-zisei probleme, autorul investighează, de-a lungul celor cinci capitole, arheologia crizei umanioarelor, documentând-o istoric, dar și statistic, pentru a identifica sursa internă a acestei „etape” de *fin de siècle* a științelor umane. Punctul *origo* al retoricii „criziste” autorul îl identifică în relația dintre transferul de cunoștințe și cel de competențe practice, pe care umanioarele le pot transmite societății. Așadar, anxietatea corporațiilor și a companiilor e aceea că facultățile cu specific uman(ist) ar produce o cunoaștere adiabatică, mai degrabă abstractă, datorată teoriilor critice (*critical theory*) și, prin urmare, care nu se pretează la cerințele economiei capitaliste întrucât nu au valabilitate pragmatică. În primul capitol, Paul Jay își propune să testeze aceste ipoteze aparent recunoscute de către toată lumea și deconstruiește prin exemple factuale statistici sau mărturii ale unor personalități care s-au decis să frecventeze disciplinele realiste, concluziile sfidând simțul comun: angajatorii pun preț pe „capacitatea de a citi și analiza informații și argumente, de a sintetiza pozițiile altora și de a gândi critic ipotezele lor subiacente și de a dezvolta în scris propriile analize, argumente și recomandări” (13). Coroborând aceste aspecte cu statisticile expertizei realizate de *The Association of American Colleges and*

Universities, Paul Jay conchide că pretinsa „criză” are mai mult o alură mitologică și trebuie căutată în altă parte decât în lipsa utilității practice a umanioarelor, și anume în rezistența, mai mult sau mai puțin caustică, a umaniștilor conservatori în ceea ce privește finalitatea disciplinelor literare, filosofice, istorice etc. Gherila dintre *savoir-être* și *savoir-faire* se dă pe frontul intern al perspectivei umanioarelor despre funcționalitatea lor practică și teoretică: „Așa cum sugerează dovezile pe care le-am discutat, dacă există o criză în științe umaniste, ea are mai puțin de-a face cu lipsa lor inerentă de utilitate practică și mai mult cu reticența umaniștilor de a le sublinia utilitatea și de a profita de ea” (17).

În cel de-al doilea capitol, Jay își fixează borna „schimbărilor de paradigmă” din câmpul umanioarelor în emergența teoriei critice, deci a poststructuralismului, odată cu anii '60 în Franța și, mai apoi, în Statele Unite. Discuția despre „criza umanioarelor” implică, în subsidiar, o discuție despre poziția canonului și a tendințelor conservatoare. Interogațiile autorului ajung să reconstruiască o hartă a „crizelor” încă din anii '80-'90, într-un climat beligerant al teoriei critice cu gesticulațiile retrograde de întoarcere la „literatura în sine”, un climat cunoscut sub numele de *culture wars*. Nucleul acestor dezbateri academice, uneori popularizate intens, îl reprezintă cearta etern reiterată a anticilor cu modernii, mai exact spus a conservatorilor cu progresiștii sau liberalii, privind intruziunea politicului în studiul literaturii. Pentru prima tabără, apariția corectitudinii politice, a teoriilor critice (studiile de gen, feministe, postcoloniale, marxiste, multiculturale etc.) destabilizează vectorul unidirecțional al predării unui canon literar care să transmită valori transistorice și transcendente. De partea opusă a frontului, „trupele” progresiste văd în asimilarea teoriei literare cu accent pe analiza discursurilor și a relațiilor de putere stabilite între gen, clasă și rasă ca având un rol de actualizare a analizei, de legitimizare științifică și, cel mai important, de creare a unor competențe practice de gândire critică. Cu toate argumentele și exemplele sale, Paul Jay pare să cadă în capcana generalizării. Afirmările sale implică subtextual studiul literaturii ca „regină” a umanioarelor, prin urmare, considerând că și celelalte domenii de studii și departamente afiliate ar respecta destinul Literelor. Că fiecare disciplină în parte, fie ea filosofie, istorie sau psihologie, are propria diferență specifică este deja un truism. Faptul că fiecare disciplină își are idiosincraziile epistemologice și metodologice ar da seama de nivele diferite de rezistență la asimilarea teoriei critice. Or, studiile literare nu pot fi simptomatice pentru întregul itinerar al umanioarelor.

Capitolele 3-5 pledoaria pentru „hiperspecializare”, substanțială atât pentru profesionalizarea științelor umane, cât și pentru refuncționalizarea lor datorită teoriei critice. Ipoteza de la care Jay pleacă aici este paradoxul umanioarelor: absența profesionalizării duce la preconcepția că ele sunt științe *soft*, iar hiperspecializarea ar aliena „plăcerea lecturii” și ar încuraja derapajul de la „literatura în sine”. Necesitatea studierii teoriei critice (*critical theory*) este explicată, dincolo de dezaprobarea anti-intelectualismului, prin faptul că dezvoltă competențe transferabile și în alte domenii de studiu (la care autorul va reveni în ultimul capitol, și anume *field philosophy*, *narrative medicine* & *digital humanities*) și educă un scepticism cultivat și orientat, cu care studenții să opereze discursuri despre fenomenele culturale, sociopolitice, economice, în general, și literare, în particular. În viziunea lui Paul Jay, care prelungește ipotezele lui Jonathan Culler, teoria critică (teoria literară sau teoria literaturii) își conține praxisul: a pune întrebări „bunului simț”, aserțiunilor cărora nu le mai este necesar vreun *demonstrandum*, precum și a chestiona relațiile de putere vertebrale de clasă, rasă sau gen.

Pe tot parcursul cărții, profesorul de la Universitatea Loyola vede urgentă găsirea unei căi de mijloc între funcția curatorială (conservarea „marilor narative” ale canonului occidental) și cea critică (deprinderea de aptitudini teoretice, combative și arheologice) a studiilor umaniste, apelând la dihotomia lui Andrew Delbanco: „Diviziunea dintre tradiționaliști și progresiști a blocat prea mult timp schimbarea constructivă, iar o astfel de schimbare nu va avea un efect real până când [diviziunea] nu va fi depășită” (146). Consensul la care ar trebui să ajungă specialiștii, susține Jay, este de a reconcilia *close readingul* cu lecturile critice contextualizante, istoriste, importate din teoriile marxiste, feministe, deconstructiviste ș.a. La finalul acestor capitole, autorul trage o concluzie destul de lucidă și simptomatică pentru înțelegerea polemicii duse între conservatori și liberali: faptul că studiile literare sunt formate de „valoarea” pe care o selectează fiecare viziune de ansamblu în parte. Dacă la baza modelului conservatorilor se află factorul exclusiv estetic, formal, atunci, avem de-a face cu studii care au ca centru „literatura autotelică”, precum și „plăcerea lecturii” (nu în sens barthesian, ci în cel al lui Geoffrey Harpham). În paralel, dacă fundamentul disciplinelor îl reprezintă studiul literaturii ca mod discursiv de cunoaștere despre condiția umană, deci la confluența dintre istoric, estetic, social, politic etc., atunci cercetările redevabile acestei viziuni interoghează relațiile de putere create de literatură și de individualitatea umană caracterizată de gen, clasă și rasă. Bineînțeles, Jay optează pentru calea din urmă

(sau, cel mult, sinteza dintre cele două), căci implică un continuu proces de (re)gândire a discursului despre „natura umană”, adevăr, sens ori valori.

Criticând acid orice pretenție retorică a unui post- sau anti-umanism, pe care nu le vede decât ca pe niște pseudopozi corectivi ai umanismului, Jay propune o refuncționalizare a studiilor umaniste: „Aceste noi programe de științe umaniste s-au dezvoltat ca urmare a recunoașterii faptului că studenții umanioarelor au abilități transferabile, care pot fi utilizate într-o varietate de moduri la locuri de muncă din spectrul de programe și de instituții de arte și științe umaniste, din afara mediului academic” (150). În notele concluzive, autorul discută atât atuurile, cât și metehnele umanioarelor digitale (*digital humanities*), văzând în ele atât un progres pentru coeficientul de științificitate al disciplinelor umane, cât și riscul evacuării teoriei critice din cauza unui pozitivism excesiv. Chiar dacă ipotezele lui Paul Jay despre „criza umanioarelor” și viitorul acestora sunt susținute cu o argumentație solidă, uneori ele nu-și găsesc valabilitatea decât în spațiul american. Studiului îi lipsește, prin urmare, tocmai multiculturalismul pe care îl reclamă: ar fi necesară o abordare transfrontalieră, care țină totuși cont de specificul geopolitic și istoric al fiecărei culturi (unele fiind mai literarocentrice decât altele), ba chiar non-eurocentrică, evitând generalizările și stereotipurile de tot soiul.

*Paul Jay, *The „Crisis” of Humanities and the Future of Literary Studies*, Palgrave Macmillan, New York, 2014.

Andreea MÎRȚ

Despre viața și moartea teoriei literare

În volumul *The Birth and Death of Literary Theory. Regimes of Relevance in Russia and Beyond**, Galin Tihanov propune o reflecție cu privire la nașterea teoriei literare. Depart de a fi privit ca având o existență anistorică și anacronică, discursul metaliterar este definit și ca produs al unui context social și istoric, care face posibilă o anumită perspectivă asupra literaturii *per se*. Astfel, cartea pornește de la teza că teoria literară apare în perioada interbelică, prin formalismul rus, dar și prin celelalte grupări literare și critici care se afirmă în același interval de timp.

Galin Tihanov nu e interesat doar de teoria propriu-zisă creată în jurul formalismului rus, cât și de întreaga rețea contextuală din jurul ei. Astfel, conceptul care stă la baza volumului este cel de „regim de relevanță”/ *regime of relevance*, pe care, pe urmele lui Foucault și Derrida, autorul îl definește ca „o constelație de parametri sociali și culturali,

recognoscibilă într-un context istoric, care modelează înțelegerea și utilizarea predominantă a literaturii pe durata acelei constelații specifice ” (1-2). Cu alte cuvinte, diferitele etape și forme pe care teoria literară la ia pot fi istoricizate și localizabile, generate de un anumit mod de a percepe literatura și relevanța ei în câmpul social și cultural. Dacă în prezent teoria care domină piața de idei este cea Occidentală, prin prisma moștenirii poststructuralismului și a cercetărilor din câmpul *world literature*, ca efect al unui așa-numit regim al relevanței *postmodern*, Galin Tihanov analizează și investighează momentul în care acest tip de teorie, având conștiința și definindu-se ca atare, apare și se impune în spațiul european. În acest sens, Europa Centrală și de Est devine un fel de laborator care permite circulația ideilor și definirea literaturii într-un cu totul alt fel decât fusese percepută până în perioada interbelică. Tocmai definirea diferită a literaturii generează o raportare, un discurs *meta* diferit, care se legitimează pe fundalul discuțiilor din cadrul formalismului rus.

Una din problematicile discutate în acest volum este cea a *autonomiei* literarului. Tihanov arată că noul regim, cel cristalizat în perioada interbelică, preia perspectiva asupra literaturii ca discurs autonom, legitimată în regimul romantic. În secolul al XIX-lea, câmpul literar se instituționalizează, devine unul independent în cele mai multe state naționale. Literatura este percepută ca discurs autonom mai ales prin statutul „liber” al scriitorului romantic. Criticii adunați în jurul școlii formalismului rus reușesc să schimbe paradigma, arătând că literatura este un discurs independent datorită modului în care operează cu *limbajul*. Astfel, de la simplu instrument pentru înțelegerea altor discursuri și mecanisme ale realității, literatura devine obiect autonom de studiu. În această calitate, literatura are nevoie să fie definită și studiată prin instrumente proprii, iar aici intervine importanța *teoriei*, ca încercare de a pune baze *științifice* câmpului literar. Shklovski, Tynianov, Eichenbaum se află în avangarda disciplinei tocmai pentru că propun o definire științifică a literaturii (printre altele, prin conceptul de *literalitate*), una care se dorește universal aplicabilă, eliberatoare de un anumit cadru social sau politic. Contextul istoric este, după Tihanov, simptomatic în crearea cadrului de discutare a literaturii. Europa Centrală și de Est pare a fi fost nucleul perfect al acestui laborator de lucru: de pe o parte, din punct de vedere social și politic, Rusia, Cehoslovacia, Polonia și Ungaria se aflau la începutul secolului al XX-lea într-un nou proces de construcție a identității naționale, care genera o anumită energie, mai ales în plan cultural. În acest sens, formalismul rus sau Cercul de la Praga nu pot fi discutate înafara *angajării* politice a membrilor ei de o parte sau alta

a ideologiilor care se impun. Angajarea lor nu e doar un pretext care să permită, să zicem, circulația în voie a ideilor, ci este una reală, care duce, de exemplu, în cazul unora, la abandonarea studiului literaturii prin metodele formalismului rus în favoarea unei mult mai marxiste sociologii a literaturii. Luptele ideologice devin, așadar, încă de la început, mărcile identitare ale disciplinei. Acest tip de naționalism coexistă cu tendința de cosmopolitism. Pe fundalul destrămării Imperiului Austro-Ungar, Europa Centrală și de Est este un spațiu divers, multilingvistic, care permite schimbul intercultural și circulația criticilor dintr-un mediu în altul. Totodată, importantă în procesul afirmării teoriei este și puternica tradiție filologică de aici. Pe de altă parte, din punct de vedere cultural, în acest spațiu se încearcă crearea unei alternative la filosofia occidentală, eliberarea, într-un fel, a literaturii de sub tutela, mai largă, a filosofiei. Galin Tihanov subliniază că majoritatea criticilor care se afirmă în perioada interbelică în aceste grupuri își pornesc cercetările de la estetică. Traseul lor intelectual evoluează diferit (de exemplu, Shklovsky e preocupat apoi de teoria literară, Bakhtin de filosofia culturii), dar, după cum se demonstrează în acest volum, modul lor de raportare la literatură a depins de considerațiile pe care le-au avut în domeniul esteticii.

Contextul diferit din Europa de Est, comparativ cu Occidentul, este produs și de diferitele regimuri de relevanță aflate în competiție. Mai specific, în anii '20, în câmpul literar din Est disputele ideologice privind literatura se materializează prin confruntarea dintre marxism și formalismul rus: „După Revoluția din Octombrie, atât marxismul, cât și formalismul au sperat și s-au străduit să încorporeze idealurile și valorile științificității (*nauchnost'*) într-o societate care cedase momelilor (și riscurilor) modernizării rapide. În acest sens, marxismul și formalismul concureau pe același teren.” (33). Formalismul își câștigă susținători atât prin faptul că nu propunea un discurs prescriptiv, normativ, ci mai degrabă o metodă, cât și prin migrația multor formalisti în vest (în special Franța și Germania) care a făcut posibilă „exportarea” ideilor acestei școli. Totodată, din tabloul mai larg al cristalizării disciplinei nu pot lipsi nici contribuțiile din partea criticilor marxiști. De exemplu, cercetările lui Lukács cu privire la roman și realism au deschis un nou câmp de studii, neexplorat până atunci.

Apoi, Tihanov dedică un întreg capitol migrației rusești din perioada interbelică. După el, mobilitatea dintr-un mediu în altul a fost un factor decisiv în cristalizarea și afirmarea disciplinei teoriei literare. Nu doar că a fost o posibilitate pentru criticii din est să își testeze ideile într-un alt câmp și context, prin dialogul cu Occidentul, dar migrația le-a adus în atenție probleme precum literatura în traducere,

medierea dintre tradiție locală și tendințe din Vest, rediscutarea canonului literar local atunci când este pus față în față cu alte curente și paradigme – discuții care rămân până astăzi simptomatice în câmpul *world literature*.

Formalismul rus nu face, desigur, obiectul întregii cercetări. Tihanov urmărește îndeaproape mai multe poziții și grupuri tocmai pentru a oferi o panoramă completă a dinamicilor din câmpul literar din Est, așa cum s-a coagulat în perioada interbelică. Metoda cercetării este una aproape detectivistică: autorul nu ia în calcul doar mizele literare și ideologice ale vreunei grupări sau ale vreunui critic, ci aduce laolaltă anumite accidente biografice, detalii din perioada de formare, pozițiile lor publice cu privire la un aspect sau altul, viața ca emigrant etc. Volumul este și un excelent studiu sociologic cu privire la mișcări și grupuri de teorie literară prin reconstituirea nuanțată a cauzelor care duc la diluarea, dezvoltarea sau refractarea anumitor constructe de idei, circulația lor dintr-un regim al relevanței într-altul.

În cuprinsul volumului sunt bine articulate și traiectoriile intelectuale ale unor voci care s-au afirmat în perioadă. Tihanov e interesat și de școli sau personalități mai puțin abordate în ultimele decenii, precum este cazul lui Gustav Shpet, care propune o reîntoarcere la discutarea literaturii prin estetică și filosofia artei. La polul opus se află Bahtin, care așază literatura în rețeaua mai largă a culturii. El oferă un loc central romanului pe harta literaturii europene, reconciliind discuțiile din jurul romanului ca gen literar și epic. Tihanov deconstruiește strategiile discursului bahtinian încă de la primele sale forme și articlări. El arată în acest mod că, deși discutarea genului literar al romanului lipsește din primele sale articole, de la început, auctoralitatea e percepută ca instrument pentru materializarea unei anumite memorii generice, culturale, în forma romanului. Prin urmare, „Originalitatea lui Bahtin ca gânditor este, de fapt, originalitatea unui adevărat gânditor de sinteză, care s-a eliberat de diverse discursuri specializate – lingvistică, istoria artei, teologie – și apoi a remodelat, a extins și a mărit sfera conceptelor respective.” (104). Analiza romanului european e, pentru Bahtin, un mijloc de înțelegerea mecanismelor culturale și sociale ale lumii, iar tocmai pentru acest lucru a fost recuperat și rediscutat mai apoi de poststructuralism.

Astfel, prin punerea sub microscopul investigației a unor cazuri particulare (unele cunoscute, cum este cazul lui Bahtin sau Șklovski, altele mai puțin explorate), Galin Tihanov reușește să ofere harta mai largă a întregului context care a făcut posibilă „nașterea” disciplinei teoriei literare. Volumul ar merita o continuare și o dezvoltare a premiselor despre regimul de relevanță prin care, după autor, se

ajunge la „moartea” teoriei literare în anii '80. *The birth and death of literary theory* rămâne însă un volum salutar pentru reevaluarea disciplinei teoriei și punerea la lucru a conceptului de *regim de relevanță*, aplicat cu succes asupra dinamicilor din câmpul literar din Europa Centrală și de Est.

*Galin Tihanov, *The Birth and Death of Literary Theory. Regimes of Relevance in Russia and Beyond*, Stanford University Press, 2019.

Vlad LUPESCU

A depăși crizele cu ajutorul literaturii

După ce în 2016 a publicat volumul *Atlantic Afterlives in Contemporary Fiction: The Oceanic Imaginary since the Information Age*, Sofia Ahlberg oferă prin cel mai recent studiu al său, *Teaching Literature in Times of Crisis**, o reflecție complexă și originală asupra modurilor în care predarea literaturii poate avea un impact pozitiv asupra modului în care studenții gestionează și se raportează la crizele cu care umanitatea se confruntă în ultimii ani. Este vorba, desigur, atât despre probleme ceva mai vechi, precum schimbările climatice, răsturnările socio-politice și discriminarea sistemică bazată pe rasă, etnie sau orientare sexuală, cât și despre unele mai recente, precum pandemia cauzată de Covid-19. Volumul li se adresează profesorilor de literatură, propunându-și să le ofere acestora instrumentele și strategiile didactice necesare pentru a prezenta studenților texte canonice și necanonice, dintr-o perspectivă care să dovedească relevanța competențelor literare specifice în lumea contemporană, profund marcată de crize. Transferând în lumea reală abilitățile de cititori critici dobândite în orele de literatură, studenții vor putea înțelege și răspunde într-un mod activ situațiilor de criză, depășind deznădejdea și teama de necunoscut pe care acestea le generează prin „adaptabilitate, flexibilitate, reziliență și rezistență”.

Pentru a înțelege însă de unde provine fermitatea încrederii autoarei în relevanța studiului literaturii pentru un tânăr al lumii de azi (opinie nu tocmai răspândită în societatea contemporană), este nevoie să înțelegem perspectivele din care cei doi termeni ai ecuației de la baza cărții sunt tratați. Criza, primul dintre aceștia, este percepută ca moment al schimbării, nu doar ca fatalitate cu rezultate exclusiv negative, recuperându-se sensurile originare ale termenului, provenit din cuvântul grecesc *krino*, adică „decizie”, „hotărâre”, „judecată”. Astfel, refuzând înțelegerea crizei în același mod în care media o portretizează în general (pesimist, descurajant și resemnat), Ahlberg propune interpretarea crizei mai

curând ca proces în desfășurare, ca etapă de tranziție între două faze ale umanității, decât ca întrerupere a normalității. Criza trebuie așadar acceptată fără blazare și privită ca o ocazie de a aduce ceva în plus înțelegerii noastre despre lume. Literatura, al doilea termen al ecuației fundamentale a volumului, este înțeleasă în consecință ca răspuns la o criză, ca încercare de înțelegere a complexității crizei. Această perspectivă complet opusă refugiului în estetic din fața crizei favorizează lecturile care încearcă să apropie de contemporaneitate textele care vorbesc despre crize petrecute în alte timpuri, dar similare cu cele trăite de cititorii contemporani. Momentele de criză favorizează latura etică în lectura unui text literar, spre deosebire de perioadele mai calme ale istoriei, când latura estetică tinde să primeze, consideră Ahlberg. De asemenea, autoarea propune mai degrabă lecturi empatice și „creative” (de tipul „Ce aş face eu dacă m-aş afla în această situație?”), decât unele analitice și detașate. O altă premisă de la care se pleacă (și care contrazice o întreagă mitologie încă bine încetățenită inclusiv la noi) este aceea că lectura literaturii este mai curând o practică colectivă decât una solitară. Din acest motiv, în vremuri de criză, discursul studiilor literare poate oferi tipul de limbaj necesar restabilirii conexiunilor umane. Pentru a le dezvolta studenților acest limbaj, sunt preferabile activitățile dialogice și colaborative de receptare a textelor literare studiate, întrucât acestea dezvoltă competențele colaborative – deosebit de importante pe timp de criză, pentru a promova cooperarea, iar nu îndoiala și suspiciunea. Printre exemplele concrete de activități de acest gen oferite de autoare se remarcă adnotarea colectivă simultană a unui fragment dintr-un text studiat, activitate aproape de neconceput înainte de mutarea în regim online a cursurilor, dar care odată cu această schimbare devine extrem de simplu de realizat, cu ajutorul unor instrumente precum *hypothes.is*, *Perusall*, *Google Docs* sau alte platforme de *file-sharing* care permit inserarea de comentarii în același document de către mai mulți cititori. Practica *close reading* este prin urmare semnificativ îmbunătățită cu ajutorul instrumentelor digitale amintite.

Teaching Literature in Times of Crisis oferă atât exemple de predare a literaturii din perspectiva discursului despre diferite crize (grupate în patru studii de caz), cât și strategii și instrumente pentru predarea de la distanță (prezentate în capitolul final al cărții), realitate pe care pandemia a generalizat-o rapid, adeseori lăsându-le prea puțin timp profesorilor pentru a-și adapta predarea acestui nou mediu. Autoarea caută să apropie cercetarea în domeniul studiilor literare de predare a literaturii la clasă, pentru ca aceasta din urmă să beneficieze de aportul de perspective noi oferit de prima.

Primul studiu de caz, intitulat „*Discovering the Weird and the Wonderful in a Changing World*”, abordează trei romane care au ca schemă epică un *quest* întreprins de către protagonist. Acestea sunt *Aventurile lui Alice în Țara Minunilor* de Lewis Carroll, *Pilda semănătorului* de Octavia Butler și *Anihilare* de Jeff Van der Meer. Aceste romane încurajează, conform autoarei, o explorare fără scop precis, inspirată de modul în care o operă literară poate pune bazele unei noi aprecieri a complexității lumii, cu accent pe relațiile naturale și sociale. Există, așadar, o conexiune esențială între a citi și a trăi, între a citi și a cunoaște lumea, precum și între a citi și a acționa în lume. În momente de schimbare radicală a lumii, imaginația este singura cale prin care putem cuprinde în toată complexitatea lor fenomenele în curs de desfășurare. Iar forma care poate da cel mai mult sens acestor fenomene este narațiunea. Exersând înțelegerea narațiunilor ficționale și interogându-se în legătură cu modul în care ei trebuie să acționeze, studenții vor fi pregătiți să transfere ipotezele aplicate romanelor în lumea reală. Ficțiunea devine astfel un spațiu de „antrenament” pentru rezolvarea problemelor din lumea reală.

Cel de-al doilea studiu de caz include romanele *De veghe în lanul de secară* de J. D. Salinger, *Brown Girl Dreaming* de Jacqueline Woodson (netradus în română), *Cântecul lui Solomon* de Toni Morrison și *Să nu mă părăsești* de Kazuo Ishiguro, intitulându-se „*What the Coming-of-Age Novel Teaches Us About the Anthropocene*”. Aici, Ahlberg privește poveștile de maturizare printr-o lentilă ecocritică, punctând faptul că genul oferă adeseori reprezentări semnificative ale provocărilor legate de mediul înconjurător cu care noi ca specie ne confruntăm actualmente. Poziționându-se contrar față de viziunea pesimistă dominantă asupra epocii noastre, capitolul oferă o lectură a Antropocenului în sine ca o poveste de maturizare, care poate genera speranță mai degrabă decât disperare.

„*Things to Do With the Canon in the Classroom*” este titlul celui de-al treilea studiu de caz, ales puțin cam neinspirat poate, din cauza echivocului sumbru pe care îl conține. Din fericire, singurele victime rezultate în urma acestui capitol sunt (dacă ar fi să fim puriști) clasicii, întrucât este vorba despre *fan fiction*. Activitățile de lectură din autori canonici propuse sunt inspirate de formele și metodele *fan fiction*-ului, axându-se pe stimularea studenților pentru a produce interpretări și sensuri noi, iar nu pentru a consuma lecturi critice existente. Concluzia la care se ajunge este aceea că textele care alcătuiesc canonul rezistă în timp nu într-atât datorită valorii lor intrinseci, ci mai ales prin multitudinea și varietatea interpretărilor pe care generațiile de cititori li le asociază. Printre romanele reinterpretate regăsim *Aventurile lui Huckleberry*

Finn al lui Mark Twain, *Oliver Twist* al lui Charles Dickens (care oferă puncte solide de plecare pentru discuții despre exploatarea copiilor prin muncă în perioada industrializării sau despre combustibilii fosili care au permis dezvoltarea statelor-națiuni), respectiv *Moby Dick* al lui Herman Melville (citit din prisma crizei navigației și a recentului gen *solarpunk*, pentru a identifica corespondențe între extracția și consumul de resurse).

Ultimul studiu de caz prezentat, „Modern Again: Tell it from the Scars”, explorează activități care pot încuraja studenții să dezvolte „spunerea” (în sensul atribuit de Emmanuel Lévinas termenului) unui text. Prin textele regrupate în acest capitol, Ahlberg estompează granița dintre cultura înaltă și cea populară, aducând în aceeași oră de literatură texte precum *O coardă prea întinsă* de Henry James, *The Waste Land* de T. S. Eliot și *Unnamed Dragonfly Species* de Juliana Spahr (netradus în română), respectiv *Poeta X* de Elizabeth Acevedo. Se insistă asupra posibilității de a privi uneori textele drept mărturii ale supraviețuirii printr-o criză, ca o formă de marcare a unei cicatrice care semnifică faptul că o rană s-a vindecat. Totodată, studenții sunt încurajați să creadă în puterea terapeutică a încercărilor de scriere creativă.

Exploatarea potențialului pedagogic al crizei propusă de Sofia Ahlberg este cu siguranță o metodă îndrăznească de predare a literaturii, sincronizată cu paradigma dezvoltării personale actualmente dominantă în învățământul preuniversitar. Nu trebuie uitat însă faptul că volumul de față este rezultatul unor cursuri mai mult sau mai puțin experimentale ținute de autoare la Universitatea Uppsala din Suedia, deci o generalizare a modelului la nivelul unui întreg sistem de învățământ (cu atât mai puțin în cazul unui puternic conservator precum cel românesc) ar fi o utopie. Totuși, practicile didactice din *Teaching Literature in Times of Crisis*, alături de instrumentele și strategiile utilizate în predare îi pot fi deosebit de utile oricărui profesor care caută să își atragă elevii spre literatură prin deconstruirea mitului că aceasta nu ar avea nicio legătură cu lumea reală în care trăim și, prin urmare, nu le-ar fi de nici un folos, precum și oricărui profesor interesat să aducă un suflu proaspăt în interpretările osificate ale operelor pe care le predă prin relevarea aspectelor de actualitate prezente în fiecare dintre ele.

*Sofia Ahlberg, *Teaching Literature in Times of Crisis*, Routledge, 2021.

Andra GĂLAN

Pledoarie pentru un „umanitarism literar”

Supusă unei permanente recadrări a centrului, confruntată cu intruziunea violentă a tehnologiei și forțată să-și reconfigureze permanent instrumentele de operare, literatura se (re)calibrează prin contactul cu lumea digitală, cu presiunea economică sau politică. Poziția ocupată de literatură intervine în dinamica studiilor literare prin faptul că determină numeroase mutații la nivel tematic, metodologic sau interpretativ, iar efectele pe care le produce la nivel social permit (re)definirea ei ca „bun public”, după cum încearcă să demonstreze Rick Rylance în studiul său, *Literature and the Public Good**.

Publicat în 2016, volumul urmărește pe parcursul celor cinci capitole dinamica studiilor umaniste, cu precădere a literaturii, într-o epocă a globalizării și a digit(al)izării, analizând obstacolele cu care confruntă, potențialul pecuniar, beneficiile pe care le aduce în viața oamenilor și recuperarea valorilor morale. Demersul este poziționat la jumătatea distanței dintre literatură și realitatea cotidiană, întrucât, dincolo de apanajul științific, se valorifică opiniile unor persoane care nu aparțin spațiului academic pentru a putea observa forța de iradiere a literaturii în activitățile obișnuite, indiferent dacă acestea țin de domeniul economic, medical, psihologic, teologic sau filosofic.

Teza volumului este definirea literaturii ca mecanism ce produce efecte în sfera bunurilor publice, esențiale în vederea construirii unei societăți flexibile, devenind ea însăși un bun public. Aceasta este susținută de câteva mize ample, precum extinderea perspectivei asupra domeniului de incidență a literaturii, acceptarea influenței sale în viața umană, redefinirile individuale pe care le provoacă, potențialul economic al acesteia și nevoia de alfabetizare pentru a obține mobilitate socială. Printr-o perspectivă integratoare, se urmărește sintetizarea condițiilor și a funcțiilor operaționale care transformă literatura într-un generator al bunurilor publice.

Literature and the Public Good implică o meditație asupra fenomenului actual, construindu-se interogativ, pornind de la criza, amenințarea și situația dificilă a studiilor literare. Volumul debutează cu poziționarea autorului în rolul de spectator social, pentru a observa dinamica literaturii prin intruziunea tehnologiei în științele umaniste, comportamentul uman și raportarea la valorile estetice ale artei. Se propune un demers inductiv, un experiment, analizarea unei microstructuri pentru a putea vedea dacă rezultatele sunt constante și la nivel macro, fapt care duce la deconstruirea miturilor conform cărora

actualmente nu se (mai) citește, fiindcă tehnologia a disipat dorința de cunoaștere, a dus la scăderea interesului pentru ficțiune, la înlocuirea cărților tipărite cu cele digitale sau la renunțarea la literatura „înalță” în favoarea celei de consum. Impunând o nouă paradigmă și o nouă formă de lectură, tehnologia a instituit regresiv un joc de domino (dacă nu se cumpără cărți, nu se alocă fonduri suficiente; dacă nu se alocă fonduri suficiente, educația este blocată; dacă educația este blocată, civilizația nu poate progresa), în timp ce a deschis noi căi de cunoaștere. Rick Ryland demonstrează că se achiziționează în continuare cărți, indiferent de formatul lor, se scrie tot mai mult, se publică consistent, se cercetează din ce în ce mai mult, ceea ce înseamnă că oamenii de litere, deși par descurajați de chestiuni extraliterare, își continuă activitatea.

O constantă a lucrării este analizarea relației dintre artă și materializările ei în context economic, insistându-se asupra faptului că valoarea culturii este prin excelență una non-pecuniară, chiar dacă valoarea unei cărți depinde de o serie de factori și de metode de calcul obiectiv care îi compromit adesea mizele. Fundamentale în acest sens rămân valoarea intrinsecă a artei, a educației, a ideilor abstracte, a convingerilor sau a informațiilor asimilate. Colectarea datelor și analizele obiective au o pondere semnificativă întrucât, odată transferate în câmpul literaturii, duc la extinderea sferei studiilor literare. Pregnantă în acest sens este analiza cantitativă a textelor pentru care militează și Franco Moretti. El recomandă *distant reading-ul* pentru a investiga o serie de *pattern-uri* formale neobservabile anterior.

Criza modernității și modificarea structurii mentale a individului, sincronizarea cu gândirea postmodernă, o gândire plurală, incluzivă, precum și racordarea la lumea digitală au condus la dezvoltarea unor tehnici diferite pentru a ajunge la informație și pentru a explora literatura. Recurentă în acest sens este distincția dintre volumele tipărite și cele digitale, insistându-se asupra faptului că, deși *e-reading-ul* nu a înlocuit cititul clasic, el reprezintă o practică în curs de dezvoltare, care se extinde considerabil odată cu trecerea timpului, oferind posibilitatea de a gestiona perspective multiple și de a naviga printr-un număr impresionant de titluri. Astfel, are loc o mutație esențială asupra modului în care sunt construite, utilizate, depozitate și instrumentate cărțile, tehnologia fiind cea care permite democratizarea accesului la cunoaștere, unul dintre bunurile publice de care trebuie să beneficieze fiecare persoană.

Beneficiile produse de educație, de posibilitatea de citi, de a învăța cum se abordează anumite aspecte sau adecvarea tehnicilor la scopul stabilit fac parte din categoria bunurilor publice produse de cultură.

Totodată, e vizibilă extinderea sferei de influență a literaturii spre social, mizând pe capacitatea ei de a stimula intelectual oamenii și de a-i determina să își depășească condiția. Ecuția periferie-centru este pregnantă și aici, întrucât se poate observa cum arta poate schimba mentalitatea unei structuri marginale, stimulând-o să evolueze. În acest sens, are loc o delimitare de opiniile anterioare și de presiunea istorică, pentru a recupera literatura ca matrice identitară și culturală, proces care implică anularea delimitărilor dintre arta înaltă și arta de consum sau cea utilitară.

Literatura implică o coordonată etică, iar înțelegerea ei produce efecte la toate nivelurile; e un mecanism de conciliere a unor contexte sociale diferite, având funcție dublă, corectivă și constructivă. Preluând tensiunea inerentă și ideile impuse de Sidney și Shelley, se articulează o serie de argumente, de „avantaje publice” care justifică poziționarea literaturii în sfera bunurilor publice, printre care se numără conservarea trecutului și a tradiției, formarea memoriei culturale și transmiterea ei către posteritate, facilitarea accesului la educație, impunerea unor valori umaniste, dezvoltarea dialogului interuman, formarea universurilor compensative, (re)descoperirea frumuseții și crearea unei relații cu ea.

Observarea și redarea mecanismelor literaturii sunt fundamentale pentru demersul de față, deoarece se analizează motivele care stau la baza poziționării sale în sfera bunurilor publice și din perspectivă financiară. Pentru a putea susține dinamica studiilor literare și a literaturii, se impune specularea economică a postlecturii, a dialogului cu opera, prin crearea unor festivaluri literare, a unor filme sau a unor piese de teatru. Producția și circulația experiențelor de lectură, *focus group-urile* și schimburile de idei, alături de permanenta întrepătrundere dintre operele clasice și cele contemporane, furnizează resursele necesare pentru a putea susține cercetarea. Totodată, se recomandă revirimentul operelor clasice prin diverse modalități, prin diverse ediții și edituri, canonul fiind un instrument esențial pentru stabilirea valorii literare, care poate fi speculat și din punct de vedere economic. Între cultură și resursele financiare există o relație tensionată, juxtapunerea lor este dificilă, fiind necesară reconectarea lor pentru a putea extinde câmpul studiilor literare și pentru a susține reinventarea literaturii. După cum sublinia Louis Menand, „o operă de artă e atât un obiect estetic, cât și un bun comercial”. Având o valoare estetică intrinsecă, volumele nu se degradează odată cu trecerea timpului, ci se reinventează.

La baza inegalităților sociale stau dificultățile de acces la cultură, iar condițiile de bază pentru ca literatura să se integreze în rândul bunurilor publice și să intervină activ în evoluția indivizilor

sunt alfabetizarea, reconfigurarea și recursivitatea, expansiunea unei lumi mentale și capacitatea de a gestiona perspectivele multiple. Prin posibilitatea de a avea acces la un număr considerabil de cărți și de lucrări de specialitate, prin acceptarea dimensiunilor noi pe care le deschide tehnologia, prin integrarea unor piloni din alte domenii, se retrasează granițele dintre umanism și utilitarismul literar, mizându-se pe suprapunerea lor în scopul construirii unui „umanitarism literar”.

Așadar, teritoriul studiilor literare se extinde prin dezvoltarea instrumentelor tehnice, a bazelor de date și a industriei comunicațiilor digitale, care au permis accesul la conținuturi variate, „noile contexte generând noi cititori și noi moduri de lectură”. Volumul lui Rylance deconstruiește, prin discuții etice și politice, perspectiva maniheistă asupra idiosincraziilor dintre economie, tehnologie, industrie, producție și cultură, artă, creație, pentru a impune o paradigmă mentală care le însumează și pentru a redefini literatura într-un cadru colectiv, unde îndeplinește un rol corectiv – devenind astfel o formă de interogare socială, o entitate dinamică, perfectibilă, „un bun public”.

*Rick Rylance, *Literature and the Public Good*, Oxford University Press, 2016.

Ema Alexandra LUNCIAN

Acreditări (in)voluntare

Poate primul amănunt care uimește la solidul volum al eseistului francez William Marx este ambiția de a oficia un proces intentat literaturii de pe baricadele vocilor care își propun să o desființeze. Nu doar autentic în idei, ci și expresiv ca desfășurare, studiul său se configurează din perspectiva „adversarului” literaturii, numind patru dintre cele mai vizitate acuzații formulate împotriva poeticului. În fața unui asemenea text, ne amintim că literatura rămâne încă un câmp de luptă, că ea nu trăiește nici acum un timp de acalmie, ci, din contră, este periodic obligată să-și interogheze statutul, identitatea printre celelalte discipline și să-și gândească strategiile prin care poate fi recuperată, într-adevăr, ca disciplină.

Dialogul pe care scriitorul îl propune cu arta pornește de la definirea aparatului teoretic în centrul căruia se găsește conceptul de „anti-literatură”. Un veritabil tribunal al literelor va preda cuvântul unui grup de texte selectate să incrimineze mecanismul literaturii, amenințându-i succesiv autoritatea, pretenția de adevăr, raportul cu etica și rolul în societate. Deși punctul de plecare al volumul se devotază rupturii operate de anti-literatură în

receptarea poeticului, nu va fi aceasta și destinația. Din contră, pasajul final programează un discurs dedicat exclusiv literaturii, cu intenția de a-i reafirma puterea și controlul atât în istorie, cât și în contextul lumii contemporane. De fapt, replica negativă („anti-literatură”) îi servește autorului ca o lentilă, un instrument care amplifică și reflectă dinspre negație identitatea obiectului supus observației. Cu această lentilă, conținutul imaginat între cele două momente se va desfășura într-un stil pronunțat dialectic: replica va obiecta contra-replicii, argumentul contra-argumentului. Consider semnificativă, tot ca tehnică și strategie de introducere a subiectului, referința pe care William Marx o inserează în debutul cărții. Citată să depună mărturie, literatura va da spectacolul fragilității ei: resursele îi sunt amanetate limbajului, autoritatea i se revendică din credința poetului-mag într-o instanță superioară (de natură divină), realitatea pe care o înfățișează este absentă, dacă nu chiar imaginată. Mai mult, corpusul literaturii se pierde în ambiguitatea formelor fluide și a conținuturilor oscilante. Acest debut timid va fi premisa pe bazele căreia anti-literatura își formulează atacul. Repet însă: pe cât de vulnerabilă ne descrie autorul condiția literaturii în paginile de deschidere, pe atât de convingătoare va deveni ea în concluzie. Dacă îi permite anti-literaturii să se ridice în forță, e doar pentru că vigoarea acuzării se va metamorfoza în certitudinile apărării.

Primele invective actualizate în discursul anti-literaturii neagă „autoritatea” poemului. Atașată filozofiei, literatura rămâne o practică obscură, așa-zis de inspirație divină, aservită realității imponderabile a ficțiunii. Pentru Platon, căci el este cel care dezvoltă o asemenea viziune, poetul și creația sa nu aparțin cetății, fiindcă se opun aspirațiilor sale: *Republica* descrie o comunitate guvernată de filozof și de adevărul pe care înțeleptul îl asimilează prin rațiune. Fiind un discurs mistificator, provenit pe cale supranaturală prin luminarea bardului de către muză, literatura contravine atât principiului rațiunii (*nous*), cât și al adevărului. Dacă autoritatea textului se naște din adevăr, atunci nu literatura, ci filozofia își va revendica funcția de a explica realitatea omului și a zeilor. Este extrem de ofertantă tendința de a opune literaturii domeniul filozofiei. Nu doar pentru că Platon a rămas, pe această linie, cap de serie, ci mai cu seamă deoarece, de la *Republica* încolo, astfel de ipoteze au fost îndelung revizitate. Aș aminti, în câteva cuvinte, un text pe care l-am avut de curând la îndemână și care provine tot din spațiul gândirii francez. În *Manifest pentru filosofie*, tradus și publicat la noi în 2008, Alain Badiou închipuie un aparat conceptual care transformă arta, cu predilecție poezia (și formele de manifestare a sensibilului

institute prin cuvânt), în „condiție” a filozofiei. „Filozofia condiționată”, născută tot prin recitirea textului platonician, dar unde arta aparține câmpului adevărului, e o variantă conciliatoare de a gândi cei doi termeni. La William Marx, distanța e mai degrabă funcțională: există posibilități de a asimila poeticul filozofiei, însă discursul anti-literaturii nu se configurează decât în termenii negației. În fine, faptul că relația literatură-filozofie poate fi atât de divers chestionată întărește motivul pentru care actul lui Platon față de poeți a fost atât de drastic: lira are autoritate; tocmai procesul expulzării ori al integrării artei în ansamblul cunoașterii îi edifică această caracteristică. Într-un regim care se simte amenințat de textul poetic, discursul anti-literaturii afirmă în negativ autoritatea rivalei sale.

Problema „adevărului”, anticipată deja de ambițiile filozofiei, angajează literatura în luptă cu știința. Multe sunt textele care probează raționamentele anti-literaturii cu scopul legitimării științei printre discipline, operație realizabilă prin anihilarea simultană a creației literare. Printr-o tactică a inversiunii cronologice, William Marx ajunge de la prelegerile lui Sir Charles Percy Snow la Mathew Arnold, T.H. Huxley, Ernest Renan, D'Alembert și înapoi la Platon. Ceea ce a afirmat academicianul englez în epoca postbelică ori scriitorul francez în vremurile lui Proust nu sunt decât artificii ale aceluiași foc: Platon. E o modalitate voalată prin care autorul demonstrează că imputările aduse literaturii urmează un model repetitiv, care nu face decât să prolifereze, în termeni și în gesturi nuanțabile, aceleași observații: din moment ce știința (fie înțeleasă platonician sub forma matematicilor, a geometriei, fie sub cea a tehnologiei, a tehnicilor moderne) lucrează cu adevăruri, demonstrează posibilități și verifică realitatea, asigurând progresul societății, atunci literatura acționează în umbra acestor determinări: mincinoasă, răticitoare în expresie, sensibilă, ea nu ar trebui să dețină un rol întemeietor în ansamblul configurației sociale.

Acuzații consistente se formulează și sub direcția „moralei”. Textul piosului La Fèvre, *De futilitate poetices*, este simptomatic pentru un întreg mecanism de culpabilizare al literaturii, de cele mai multe ori practicat de fețele smerite. Epopeea homerică, poemele lui Hesiod se opun, ca esență și formă, austerității textului biblic, unde fiecare istorie asigură un model de viață exemplară. Asociată cultului pentru zei (vinovați de corupție, desfrânare, incesturi, omucideri), literatura Antichității nu poate fi decât oia neagră a culturii antice, în timp ce textul evanghelic se împărtășește din lumină și adevăr. Adevăr ce provine, în primul rând, din grija pentru puritatea esenței: când bardul antic se

devota frumuseții versului și măiestriei cuvintelor, profetul sacru prețuia adevărul mesajului, fiind gata să simplifice forma. De aceea, anti-literatura devine sinonimă cu o oarecare formă de anti-formalism, concept la baza căruia se va dezvolta modernismul operelor de mai târziu. Numai la William Marx trunchiul malign al reproșului produce lăstarii noii literaturi. Nu e singurul loc unde scriitorul subminează anti-literatura din chiar interiorul discursivității sale. Mai departe, textul său se apleacă asupra dezbatelor care privesc legitimarea în sistemul educațional a romanelor care nu sunt integral *politically correct*. E vorba de acele creații care, prin specificul lor, provoacă cititorul, îl plasează la periferia comunului și îl obligă să descopere semnificațiile alterității. Dacă anti-literatura se pronunță împotriva acestor mișcări, atunci ea opune cititorului experimentat, apt să calibreze nuanțele realității sale, un lector inocent, rămas în copilăria rațiunii sale, nepregătit să delibereze asupra sensurilor. Concluziile favorizează vizibil verticalitatea domeniului literar în fața retractorilor săi. În astfel de cazuri, autorul reușește mai puțin să păstreze perspectiva anti-literaturii ca optică de investigație, iar entuziasmul provocat de ironia ce însoțește replicile date adversarului întemeiază încrederea în poetic.

În cele din urmă, anti-literatura contestă capacitatea ficțiunii de a cultiva valorile societății ori de a coagula cunoașterea dintr-un anumit timp și spațiu. În loc să răspundă nevoilor sociale, așa cum noile științe ale culturii se străduiesc să o facă, literatura păstrează distanța față de realitate: pe de o parte, pentru că nu mai corespunde, în anacronismul ei, epocii în cauză, iar, pe de altă parte, deoarece produce un mod elitist, aristocratic de a gândi realitatea, accentuând diferențele de educație și de acces la cultură dintre oameni. Teama că oamenii se deosebesc prin numărul de cărți pe care l-au citit sau prin numărul de lumi (fie ele imaginare) prin care au trecut dă ficțiunii o putere amenințătoare. Când anti-literatura vine să o acuze, nu face decât să-i reafirme poziția.

Mizând pe puterea negației, textul lui William Marx sfârșește, de fapt, să reconfirme roluri care i s-au atribuit literaturii încă de la începuturi. Prin anti-literatură, autorul acreditează (in)voluntar discursul ficțiunii – judecat, prin cele patru probe fundamentale, ca un spațiu al afirmării adevărului și al moralei, o disciplină investită cu deplină autoritate în configurarea și regândirea societății.

*William Marx, *The Hatred of Literature*, Harvard University Press, 2018.

Larisa PĂLIE

Literatura – cale spre vindecare în practica medicală

Ne-am obișnuit, odată cu apariția postmodernilor, să privim literatura ca parte integrantă a vieții cotidiene. Tot mai multe asocieri au fost făcute între literatură și alte domenii, tocmai pentru a demonstra capacitatea literaturii de a integra cât mai mult fragmente de real. Totuși, paradigma postmodernă promovează transferul dinspre real spre literatură. Literarul se definește astăzi prin încercarea de trasare a unei linii cu dublu sens, care să meargă de la real spre literatură, dar și în sens invers, de la literatură spre cotidian. Dacă apropierea dintre literatură și alte științe umane precum istoria, filosofia sau psihologia sunt mai previzibile, o asociere între literatură și medicină ar părea imposibilă prin însuși statutul dihotomic pe care îl dețin cele două discipline. Cu toate acestea, raritatea unei astfel de abordări ar putea oferi soluții într-o dublă Criză, a literarului și a medicinei. Pe de o parte, literatura încearcă să se redefinească în raport cu societatea de consum, iar pe de altă parte medicina caută soluții pentru a ajuta în recuperarea pacienților care au nevoie de terapie. Cartea lui Josie Billington, *Is Literature Healthy? (Este literatura sănătoasă?)** oferă un posibil răspuns la această criză, demonstrând cum literatura poate avea capacitate terapeutică recunoscută în practica medicală.

Evident, termenul englezesc „healthy” (*sănătos*) regăsit în titlu face referire aici strict la domeniul medical ce ar putea fi susținut de literatură, modul în care această legătură se realizează fiind de interes pentru cartea de față. Totuși, nu se poate trece peste sensul peiorativ pe care termenul „sănătoasă” îl poate căpăta în limba română, unde s-ar putea zice că se realizează o apropiere nefondată între cele două domenii, atât la nivel social, cât și la nivel cultural. Este greu de conceput cum literatura, o știință a umanităților, ar putea să ajute în dezvoltarea unui domeniu *real* cum este medicina. În cartea sa, Josie Billington, cercetător atât în domeniul literar, cât și medical, arată că apropierea este în totalitate legitimă și chiar necesară într-un moment de impas deopotrivă în literatură și în medicină. Josie Billington își susține punctele de vedere cu subtilitate, bazându-se pe o bibliografie solidă din sfera psihologiei și psihanalizei, pusă în legătură cu texte literare și interviuri ce au loc după terapii de grup.

Apelul pe care îl face aici Josie Billington nu este deloc nou sau neașteptat, pentru că, de-a lungul timpului, multe perioade istorice au solicitat literaturii „coborârea în realitate” și exprimarea adevărului ultim în sens categoric. Totuși, în acest moment, autoarea nu este preocupată de vreun manifest care îi privește pe autorii care ar trebui să creeze un alt tip de literatură, ci ea propune un alt mod de relaționare cu literarul, prin integrarea lui atât la nivel instituțional, cât și individual în societate. Interesant este modul în care se ajunge la această concluzie în finalul cărții, unde autoarea atrage atenția nu numai asupra introducerii literaturii în cotidian, ci și a regândirii funcției literarului, în măsura în care el conține toate reflecțiile profunde ale lumii, chiar dacă latente sau dificil de redat.

Depresia pare să fie punctul de început al discursului critic, definitivându-se ca parte a problemei sănătății mentale în ansamblu și care instituie, în genere, Criza. Prin susținerea unei noi abordări în tratarea unor boli mentale care ar presupune în mod tradițional un tratament clinic și medicamentos, literatura pare să fie răspunsul pe care autoarea îl oferă în identificarea unei căi în recuperarea pacientului devenit cititor. Strategia utilizată de Josie Billington îmbină observația clinică cu cea literară, totul concretizându-se într-o dublă punere în abis în care se ține cont atât de contextul social, cât și de cel literar. Astfel, se discută nu numai despre problemă în sine, ci și despre impactul social pe care lipsa unor inițiative susținute îl poate avea.

Conform autoarei, depresia este catalogată a fi parte a unei dizabilități mai mari, care este, pornind de la studiile psihanalistului Wilfred Bion, *negândirea (not thinking)*. Textul lui Josie Billington devine unul rizomatic, în spirit guattarian, dezvoltând mai multe paliere de problematizare și înțelegere, pentru ca, spre finalul fiecărui capitol, să se contureze punctul de maximă intensitate al acestuia. Într-un prim moment, pornindu-se de la imposibilitatea aproximării gândirii ca urmare a unei probleme de sănătate mentală, literatura îi apare autoarei ca singurul mediu pasibil de a facilita un astfel de acces. Văbindu-se despre gânduri ca etapă intermediară între ne-gândire și gândire, Josie Billington propune o tipologizare a acestora, utilizându-se drept exemplu opere realiste de secol XIX. Tipologizarea demonstrează că mecanismul gândirii, ca rezultat al gândurilor decantate în fluxul conștiinței, se conturează în diferite moduri în literatură, dar și că ele reprezintă instanțe ale umanului imposibil de surprins în practica medicală. Autoarea operează cu anumite categorii ale gândului

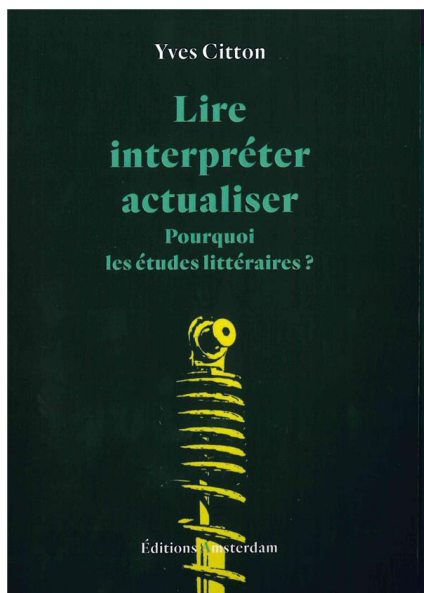
pe care uneori le creează, iar altele le preia de la alți cercetători, încercând să demonstreze imposibilitatea de a interpreta unilateral o operă literară și de a defini experiența unui pacient. Mai mult decât atât, utilizarea unei anumite ordini în prezentarea tipurilor de gânduri reflectă complexitatea problemei, atât din punct de vedere medical, cât și literar.

Se pornește, astfel, de la o formă primitivă a gândurilor, proto-gândurile (*proto-thoughts*), explicate prin opera lui George Eliot, *Middlemarch*, apoi se trece la definirea falsului în gânduri, denumite pseudo-gânduri (*pseudo-thoughts*) și interpretate pe baza romanului lui Lev Tolstoi, *Anna Karenina*, pentru ca aproape de final să se impună gândul total, sub formă de gânduri alpha (*alpha-thoughts*), regăsibile, conform autoarei, în *Moartea lui Ivan Ilici* de Lev Tolstoi. Tensiunea e de identificat, așa cum ne obișnuiește Josie Billington, în prezentarea ultimei categorii de gânduri: gândurile negândite (*unthinkable thoughts*), prezente în același text al lui Lev Tolstoi, *Moartea lui Ivan Ilici*. În acest moment, autoarea introduce un nou termen, cel de *gândire literară*, prin care definește umanul și interioritatea ființei, delimitându-se în același timp de esteticul pur („not something arcane or aesthetic, but something that is of the human, comes from it, belongs to it”). Gândirea literară este, de fapt, conceptualizarea superioară a gândului negândit, demonstrând incapacitatea omului de a numi ceea ce este evident și comun, cum este moartea. Toată această demonstrație arată că prezența literaturii în *medical humanities* este crucială, pentru că, de la un punct încolo, științele considerate *exacte* și *reale* nu mai pot oferi răspunsuri pentru ceea ce nu poate fi exprimat sau delimitat clar prin cuvinte. Acest punct

de tensiune se instituie ca o linie invizibilă care ghidează firul roșu al întregului discurs.

Autoarea discută în continuare despre o altă latură a domeniului care pare să integreze treptat literatura, iar aici termenul „pare” este folosit într-adevăr ca atare, întrucât, așa cum se argumentează în volum, *medicina narativă* (*narrative-based medicine*) reușește doar să îl pună în lumină pe pacient. Deși prin medicina narativă a putut fi observat un progres, aceasta nu constituie o soluție absolută, deoarece prin ea se consolidează niște stereotipuri. Întrucât acest tip de medicină se concentrează pe relațiile singulare ale pacienților, ele ajung, spune autoarea, să fie clișeizate. Se atrage atenția, așadar, asupra modului în care, în mod eronat, se consideră că relatarea evenimentelor trecute poate ajuta pacientul, când, de fapt, îl pune față în față cu generalizări. Josie Billington evidențiază aici necesitatea observării unei tensiuni între termenii *literal* (denumind autobiografia confesională) și *literar* (sintetizând înțelegerea textuală). Ce se specifică este că literarul nu semnifică relatare de evenimente, ci el presupune în mod real revenirea asupra unor texte deja scrise, de care cititorul poate lua act și de care se poate distanța. În această înțelegere profundă pare să stea miza discursului autoarei: contactul direct al pacientului cu literatura poate ajuta în procesul vindecării prin citirea angajată, care mută atenția de pe subiect pe obiect și de pe certitudine pe vag.

În acest punct, Josie Billington pare să deschidă calea unei noi înțelegeri a menirii pe care o poate avea literatura într-un secol al impasurilor psihologice de tot soiul. Toți termenii de negație: *ne-căutarea*, *im-posibilitatea*, *ne-înțelegerea*, *ne-normalul*, *ne-fericirea*, *ne-împlinirea*, *ne-cunoașterea* își găsesc exprimarea fidelă în literatură în chiar acel moment în care o persoană are nevoie de revelație. Autoarea reușește în chip excepțional să readucă din fundal în prim-plan scopul primordial al literaturii pe care fiecare cititor îl recunoaște, dar pe care e posibil să nu-l fi perceput din cauza limitării spectrului literarului în societatea de consum. Iar scopul se definește prin faptul că literatura propune ceea ce nu se poate exprima în cuvinte, fiind o explicație pentru acel „ca și cum”, acel substituent din viața de zi cu zi al lui „nu știu cum să spun, dar înțelegi tu”. Pentru că, în fapt, literatura este acel „tu” care nu numai că înțelege, dar și reușește să transmită aceeași idee și altui om, în alt moment, atunci când are nevoie. Cu atât mai profund este faptul că acest „ca și cum” reflectă și capacitatea literarului de a folosi același fundament pentru stări diferite. Literatura își dovedește caracterul universal și *nemuritor*, pentru



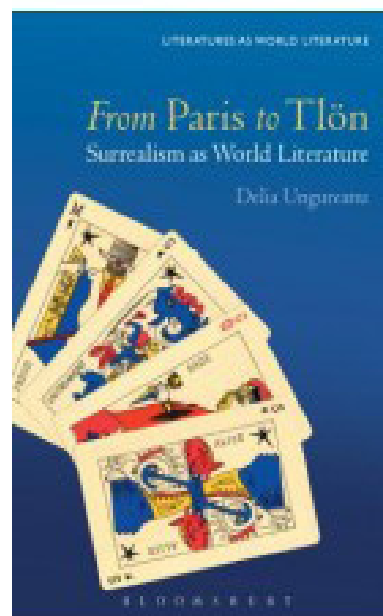
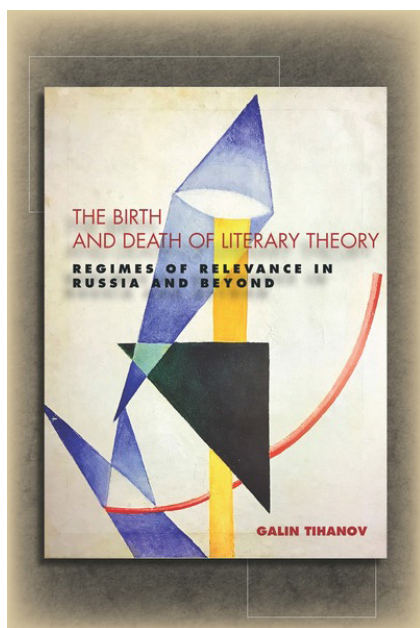
că același text vorbește despre aspecte diferite unor oameni care se pot afla în aceeași încăpere sau în epoci diferite. Toate aceste idei sunt schițate, definite și nuanțate de autoare pentru a demonstra importanța pe care literatura o are astăzi, nefiind, totuși, terapie prin faptul că ea explorează viața interioară în mod paradoxal din exterior, prin apelul la un *altul* care produce revelația. De aceea, literatura nu poate vindeca, ci, prin citire, poate reface capacitatea vitală necesară vindecării.

Dar discuția pe care o propune Josie Billington în acest volum, așa cum chiar ea sugerează în incipit și cum reia în final, nu se rezumă doar la modul în care literatura se poate integra în *medical humanities*, ci demonstrează modul în care literatura ajută, în general, umanitatea prin transferul ei dinspre universități către societate. Autoarea nu propune eliminarea din școli a literaturii, ci, din contră, solicită revenirea la niște valori care nu mai sunt de mult luate în considerare în sfera studiului literarului. Conform acesteia, literatura se studiază prin apel la tot ce e exterior, prin raportarea doar la critică și la o critică a criticii. Josie Billington sugerează că ar trebui să se acrediteze un alt mod de raportare la literar, similar modului în care ea este practică în aceste grupuri de lectură. Înțelegerea textului s-ar putea realiza numai prin contact direct cu acesta, prin exprimarea emoțiilor inițiale, apoi prin scrutarea gândurilor și, în final, prin evidențierea gândirii profunde. Prin acest demers, receptarea literarului s-ar apropia mai mult de scrierea operei și ar putea, sugerează autoarea, transgresa limitele universităților și s-ar putea

reintegra în societate. Specificitatea literaturii este și ea luată în calcul, întrucât aceasta nu trebuie să se transforme nici în instrument medical, nici să fie privită sub aspect utilitar, în sens reducionista.

Criza mentalului prezentată în acest volum dovedește faptul că granițele impuse între domenii nu mai sunt atât de ușor de delimitat, atât timp cât sunt justificate de context și de necesități. Redefinirea literaturii într-o societate de consum este absolut necesară tocmai pentru ca ea să nu fie considerată doar un domeniu compensativ sau estetic. Așa cum demonstrează Josie Billington, viața integrează literatura în cel mai subtil mod posibil și anume prin reliefaarea *negânditului*, a tot ceea ce nu se vrea și nu se poate exprima lingvistic. Probabil că obiectivul literaturii nu ar mai putea fi, așa cum s-a întâmplat în secolul XIX, să prezinte realitatea în scop didactic, întrucât societatea de azi este saturată de modele și pseudo-modele. Abordarea lui Josie semnalează scopul pe care literatura l-ar putea avea aici și acum. Pentru că, într-adevăr, dubla Criză a literarului și a medicalului cere mai mult nu de la autori, ci de la fiecare dintre noi – și, eventual, de la instituții, poate chiar prin introducerea în nomenclator a unei noi meserii, *cititorul*.

*Josie Billington, *Is Literature Healthy?*, Editura Oxford University Press, Oxford, 2016, p. 145.



Maria PILCHIN



marcel proust a murit în cadă

marcel m-a sunat aseară îi tremura vocea
 vorbea așa de parcă era fugărit hăituit
 respira în receptor sfârâia
 parcă stingea în apă o bucată de lemn
 marcel studentul meu de la suedeză
 – am nevoie de cămin mă puteți ajuta?
 tata e hiv pozitiv de câteva zile bea
 o bate pe mama urlă prin casă eu nu rezist
 nu pot sta aici îmi e frică
 să mănânc să dorm să mă spăl
 tatăl meu marele scriitor
 pe care îl venerați cu toții
 mă duc la decanat bat la ușă
 secretara urlă la mine
 că e pauză de masă
 că suntem niște nesimțiți
 văd că ascunde ceva
 după imprimanta *canon*
 în anticameră miroase a lac de unghii
 ies pe hol o studentă de la chineză
 mă anunță că marcel a murit
 și-a tăiat venele în cadă
 mă întorc la decanat iau oja și o torn
 secretarei peste acte lucruri mobilă
 picături roșii cad pe jos
 trântesc ușa înjur cobor pe pușkin
 pe bulevardul central al țării
 trece cu zgomot un troleibuz
 socialiștii și-au întins publicitatea electorală
 ca pe niște rufe la uscat
 la monumentul lui ștefan cel cel mare
 niște garoafe purpurii se usucă la soare
 marcel a murit eu îi ziceam la seminare
 marcel proust
 marcel proust a murit în cadă

firul de iarbă

tatăl meu poetic
 walt whitmann
 udă firul de iarbă
 la băbana
 al pacino care m-a făcut
 umblă printre orătănii

mama și tatăl meu sovietic

erau frumoși erau tineri
 certurile lor parcă prevesteau
 căderea urss
 ea plângea plângeam și noi
 tatăl meu sovietic striga
 mama mea sovietică ofta
 eu copil sovietic
 mă ascundeam sub pat
 după ce a picat țara cea mare
 tata îi învăța pe copii
 istoria românilor
 mama îi vaccina
 fiecare avea o altă casă
 o altă viață
 iar cei doi copii ai lor
 nu aveau niciuna
 alergau de la o ușă la alta
 între mama și tata
 între o neînțelegere
 și altă neînțelegere
 de atunci am crescut
 doar în vise fug
 spre cele două case
 în care locuiesc
 mama și tata

cadou pentru prima învățătoare

eram vreo douăzeci de inși
 și în clasa întâi venea opt martie
 sărbătoare mare în țara sovietelor
 tata mi-a dat bani pentru cadou
 fiecare din noi a mers la librărie
 să cumpere câte o carte pentru
 draga noastră svetlana andreevna
 m-am uitat la cărți colegii mei
 le-au cumpărat pe toate
 am alergat la magazinul din colț
 și am cumpărat cel mai roșu ruj
 așa cum doream să am și eu unul
 am venit ultima și am întins
 cutia cu produsul cosmetic
 s-a uitat la mine m-a îmbrățișat și a plâns

pe masa ei avea toate volumele lui lenin
cel mai bun cadou este o carte
noi două credeam altfel
o iubeam pe svetlana andreevna
m-a învățat ucraineană

tata freud

stimate domnule jung
cum a fost când v-ați despărțit
de tatăl dvs dl freud
cum ați trăit?
cum v-ați reinventat?
cum ați putut călca prin beznă
după 6 ani de lumină
cum?
sau poate era prea multă sclipire
era dl zigmund un tată orbitor?!

alfabetice

tatăl meu
domnul B.
vine încet spre casă

tatăl meu
domnul C.
pășește apăsător

tatăl meu
domnul F.
urcă scările

tatăl meu
domnul R.
vorbește și cântă

tatăl meu
domnul V.
privește și tace

tatăl meu
domnul X.
râde

Ioan BARB



Naufragiați în destin

O clopotniță veche lângă un cimitir cu monumente funerare văruite în alb.
Ca niște mici căsuțe de vacanță de închiriat. Pentru cei găzduiți
pentru o vreme în ele. Mă întrebam ce legătură poate să fie
între dragoste și moarte? Când iubim ne îngropăm unul în altul
ca într-un mormânt și nu mai ieșim vii, până în ziua de apoi.
De aceea cei ce se iubesc își construiesc cavouri. Ca să nu se poată trăda
unul pe altul. Ne îngropăm unii în alții fără să simțim că stăm
sub umbra pământului sterp.
La capătul cimitirului, chircit, un cerșetor cu o pălărie la picioare
în care strălucesc doi bănuți strigă: miluiți-mă. Dar noi, când iubim
suntem ca morții imaculați, scânteind în palma destinului. Doi bănuți
pentru trecerea vâmlor. Uităm că suntem morți și ne torturăm moartea.
Ne întindem sufletele încă neînălțate la cer, ca pe niște baloane sparte
ca să putem milui. Dincolo de gard începe un drum, ca un râu
cu apele țesute în șes, urcând și coborând într-o vale cu stejari și cu un cireș
cu fructe amare. Un trunchi retezat, pe care cineva a uitat
o pungă cu vechituri. Ca zilele noastre
înnoite la deschiderea pleoapelor, după ce au stat o noapte închise.
Unele în fața celorlalte – două ferestre prin care dragostea privea în noi.
În locul acesta am putut vedea sfârșitul cuvintelor transformate în
ghemotoace de ziar, deasupra cărora ne iubeam.
Până când sângele nostru se întorcea în străbuni.
Înotam unul în altul.
Doi naufragiați într-un singur destin.

Simple confesiuni

Nu pot să îți povestesc nimic nou, deși zilnic mă străduiesc
să învăț eu însumi să mă stăpânesc, să nu iau în serios viața.
Ce să trăiești, mă întreb, în afară de a copia ce au făcut toți
oamenii înaintea mea? Să repet modul lor de viață, să înțeleg
cum socializau, cum urau, sau în ce cheie făceau dragoste!
Am moștenit un întreg arsenal
de sentimente pe care nu le înțeleg,
nu le regăsesc în propria mea trăire. Simt cum mă lăbărțez

și spiritul meu curge în altă persoană care se îndrăgostește
în fiecare dimineață, tot mai tare, de tine. Astfel experimentez
noi valențe ale propriei mele esențe, pe care le identific
în dragostea noastră.
Uneori am impresia că repet o piesă jucată de alte personaje,
înaintea mea. Că merg pe un drum însoțit de gândurile tale.
Mă ghidează ca niște mâini ce au adunat toată căldura planetei
și au focalizat-o în centrul ființei mele. Locul în care mă scufund,
ca un submersibil, printre celulele răzvrătite de propria mea prezență.
Din când în când îmi ridic periscopul la suprafață
și scrutez cu atenție zona dintre strălucirea ochilor tăi și Dumnezeu.
Pe acolo trece, în fiecare secundă, un torpilor.
Lansează o torpilă înspre fiecare moment pe care nu l-am trăit împreună.
În zadar radarele ar încerca să identifice locul în care
semnalele morse ale dragostei mele aprind o speranță în ochii tăi

Stela funerară ca un steag

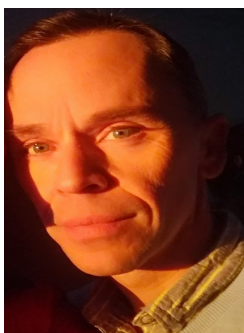
În amintirea Revoluției din 1989

Mă uit la trecutul meu ca la o stelă funerară
pe care sunt sculptate chipuri, zâmbete,
copii, frunzele anotimpurilor în derivă
și un steag cu stema smulsă
de mâinile împătimate de răzbunare.

Ar putea să fie blazonul ratării mele,
acest drapel eliberat de consemne,
golul rămas în urma abandonării nimicului.
În locul emblemei decupate
poți vedea infinitul pictat în albastru pe boltă,
stelele demiurgice înflorind și chinuind noaptea -
ca niște strigăte în infern.
Sau poți distinge ferestrele unui bloc.
În umbra lor transparentă
se consumă universul cotidian -
imagini alternând cu fluturarea flamurii în vânt.

Nici nu mai auzi, în acest tumult,
șuieratul dușmănos al vieții
ce își stecoară dorința devoratoare
prin gaura rămasă în locul stemei.

Ca pe o criptogramă, mă străduiesc să dezleg,
ce a determinat această continuă rătăcire,
în cheia numită Destin.

Doru ARĂZAN jr.**prea târziu**

vorbim
aproape în fiecare seară
cu cei din familie

în Londra e atât de multă ceață în seara asta
încât tatăl soției tușește de rupe
îl întrebăm dacă e OK
dacă nu are chestia...
nu vă aud
nu vă aud
răspunde
continuând să tușească cu ceața aia în gât
strigând apoi să nu investim în nicio monedă virtuală

în Viena bate un vânt de toamnă
ne spune fratele soției
în timp ce aleargă
așa cum obișnuiește
de-a lungul Dunării
ești bine
întrebăm
nu vă aud
nu vă aud
în timp ce alergatul
seamănă cu o vâslă de lemn
ridicându-se din apă ca o aripă străină de trup
îndepărtându-se și mai mult de ceea ce vrem să ne
spunem

în micul oraș
la o oră distanță de Viena
mama soției ne spune că ninge
o întrebăm dacă s-a pus zăpada
nu vă aud
nu vă aud
ne răspunde
continuând să numere fulgii
în germană

în Essen
tocmai am terminat tortul cu foițe de aur
reprezintă anul nou
ne spune sora mea
pentru cine e
o întrebăm
nu vă aud
nu vă aud
ne răspunde
în timp ce se aude apa de la robinet
ce-i spală degetele de pulberea de aur

din aceeași curte
în casa bunicilor
e lumină la bucătărie
acolo unde bunica
obișnuiește să gătească în fiecare zi o surpriză pentru
nepoată
acum e prea târziu să fie acolo
ne spunem
în timp ce o sunăm
bunica ne răspunde
îi mulțumim pentru împletiturile cu susan și chimion
pe care ni le-a adus acum o oră
și o întrebăm
dacă e totul ok
nu vă aud
nu vă aud
continuă să ne spună cu un glas făcut
din toate depărtările astea
atât de familiare

înlăuntrul palmelor
(sau despre scris)

n-am știut niciodată să îl explic ca pe un meșteșug
învățat bine
și aplicat apoi
ca să devină profesie
cu ajutorul căreia
să mă bucur de un trai cald
și să o țin așa
până la binemeritata pensie

am tot fost întrebat
de ce
pentru cine
de ce o mai fac
am o vârstă
nu vin bani
nu vine aproape nimic

nu știu decât că el vine
și leagă zilele una de alta
cu o sfoară subțire de cânepă
alteori de praf
sau cu zăpadă ce nu cade

nu știu decât că el pleacă
ștergând memoria prezenței
atunci îmi dau seama că aerul e neted și tare
semănând cu zidurile unei catedrale părăsite
că oamenii seamănă
cu somoni ce înoată în amonte
ca să depună acolo viața pentru ca ea să continue

nu știu decât
că el vine și pleacă
uneori ca și Raskólnikov din camera bătrânei cămătărese
alteori ca și o sfoară de cânepă prinsă înlăuntrul unei
lumânări
pe care o aprind
ca să fac înlăuntrul palmelor
puțină căldură
puțină lumină

trup și lucruri

șubreț de oboșală
de spaime aiurea
ori numai de așteptări în gol
trupul e ultima încăpere
rămasă dintr-o casă labirintică în care se văd
varul pielii pe suprafața căreia fug în toate direcțiile
crăpături adânci
unghiile care nu mai au putere să se țină de niciun vis
dinții și ei mestecând aerul ca pe o pâine uscată
inima bătând a ceva ce nu mai seamănă cu mersul
obișnuit al timpului prin sânge
provocând un zgomot înfundat
ca și cum se tot ciocnesc undeva
departe
vagoane de tren umplute cu grâu

atât de bine ambalate
lucrurile
te așteaptă pe rafturi
un ciocan câteva scânduri de brad un lac de apă două
rogojini un robinet
le cobori de pe rafturi
aștepti să le plătești
ajuns acasă unele nu se potrivesc cu ceea ce ai vrut să
faci
te întorci și le schimbi cu altele

trup și lucruri
până când începe să-ți fie teamă
că lumea pe care ai construit-o în nevăzut în toți anii
ăștia
lumea făcută din fleacuri subiective în care arta ocupă
un loc privilegiat
lumea asta se află
în plină
extincție

batiste albe

se întunecă din ce în ce mai devreme
și
pe măsură ce se petrece una ca asta
trupurile oamenilor sunt mai vagi decât le-a făcut
neîncrederea să fie
într-atât încât
par că sunt balerini pensionari care își aduc aminte de
vremea grației
atunci când salturile pe care le făceau în aer
semănau cu cele ale unui războinic
ce mereu câștiga statutul de nemuritor

și sufletele atârână de amintirea asta a trupurilor
batiste albe
din bumbac și cenușă
pe care le ținem în palme
fiecare din locul
de unde
privim
cum
se
întunecă

hârtie lucioasă

între înfloriri
și ritualurile noastre de a le aștepta
nu a rămas
aproape nicio legătură
tot ce facem pentru ele
e industria
ce scoate pe secundă
câte un măștișor în chip de hornar
ori de ghiocel
în vechea matriță a profitului garantat

între frumusețea care apare spontan
într-un lan de grâu de exemplu
frumusețea în chip de floare de mac
cu petale ce se desprind înainte de a ajunge la roșu
apris

și plutesc deasupra anotimpurilor
ca și cum
numai așa
bunul vis despre frumusețe își poate păstra memoria

între visul ăsta
și imitarea lui
nu a rămas aproape nicio legătură
în afara celei pe care
de la un an la altul
îndârjindu-se să supraviețuiască
târgoveții s-au adaptat miraculos
decupând versuri din

Omar Khayyam

Petrarca

găsite la întâmplare pe net
și le-au rescris cu mâinile lor aspre
pe o hârtie lucioasă în chip de suport
ca să sporească și mai mult
atractivitatea suvenirului
pe care
la rândul nostru
în obișnuita grabă
îl cumpărăm de pe tarabe
dăruindu-l celor care
asemeni nouă
spun
vai
nu trebuia
derutați pentru că știu
chiar dacă numele poezilor ăloră nu le spun nimic
mai mult dintr-o veche spaimă
că
„regatul frumuseții se va sfârși-ntr-o zi”

plantația de zăpadă

ce ne impresionează
sunt vorbele astea de-a gata
care se răstoarnă din gura tv-urilor
în casele noastre
aici unde ne umplem sacii de rafie cu ele
și îi așezăm frumos în pivnițe
unul lângă altul
unul peste altul
spunându-ne că vom avea nevoie
atunci când au să dispară de pe fața pământului
toate supermarketurile

ceea ce ne impresionează
nu mai e umbra unui cuvânt
apărută pe neașteptate într-un poem de la capătul lumii
nici măcar scris

care tocmai acum se naște
în mintea unui muncitor cu ziua
pe plantația de zăpadă
acolo de unde se vede cel mai bine
că nu mai vrem să urcăm spre niciun pisc
și că
de la o zi la alta
ne mulțumim să adunăm mormane de cuvinte goale
în pivnițe
tot mai adânci
și mai
încăpătoare

îmbrățișare

bucățița de cârpă ce ține legat caisul tânăr din curtea
vecinilor tremură în vânt
apoi se desprinde
o privesc și nu îmi vine să cred
că e atât de ușor să pleci ca și cum nu ai fost niciodată în
locul unde ai ținut strâns la piept viața
o privesc
și las în urmă grădinile astea suspendate în care continuă să
tremure hainele țișăncilor puse la uscat
perii înfloriți ce-au rezistat înghețului
bătrânul oraș al florilor
însă mă întorc
lăsând cârpa să continue călătoria în locul trupului meu pe
care fetița îl cheamă urgent în camera ei pentru că o muscă
se tot izbește de geamul din tavan
și eu sunt cel care poate urca până acolo ca să deschid ceea
ce musca nu crede că mai poate fi deschis
ca să o eliberăm și să nu o mai doară zborul
îmi spune fetița
strângându-mă apoi la piept
cu brațele ei
calde

ojă bio

pe masa asta sunt ouă umplute
(câteva fără maioneză)
cârnaț uscat făcut de bunicul toamna trecută
pită cu cartofi
praz și roșii
brânză de capră
o sticlă de vin spumant
și noi
mâncând glumind tăcând uneori
prilej în care vârsta tocmai împlinită a bunicului
ca o mică oglindă de mână
reflectă ceea ce fiecare vrea să păstreze pentru totdeauna
un astfel de gând ne amuză

și reîncepem să vorbim
despre albușul ca un cofraj în care stă ficatul unui porc
tânăr
despre cât de mare a crescut anul ăsta prazul în grădina
în care numai el și gutuiul au rodit
despre degetele fetei ce știu să folosească cuțitul
și despre mișcarea elegantă cu care își duce furculița la
gură privindu-ne
ca și cum că nu putem vorbi decât despre iubire și
moarte
fascinată de cum oamenii mari știu să le acopere cu oja
bio
făcută din pământ reavăn amestecat cu frunze de gutui
și cu tulpină de praz
pe care o folosește seară de seară
ca să vopsească
unghiile păpușilor preferate

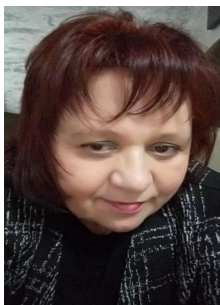
pauza dintre două respirații

deschid fereastra
aerul e moale
cald chiar
nu-i ca și ieri
zero grade e altceva decât minus opt
pe o vreme ca asta se pot întâmpla minuni sau
ireparabile pierderi
granița ce le desparte îmi pare că e pauza dintre două
respirații
în care se aude cum cineva sparge lemne
ca să le aprindă
să se încălzească
să vadă mai departe drumul
poate sărbătorind ceva apoi
în timp ce eu închid la loc fereastra
auzind loviturile alea cum despică întunericul aici
sub brad
printre cadourile primite de fetiță de la neamuri
aici unde aerul are peste douăzeci de grade
miroase a cozonac proaspăt scos din cuptor
viața e mai aproape de noi decât trupurile noastre
timpul se pune pe lenevit și are moaca lui Poxi pisoiful
cerșind mângâieri
până când
îmi dau seama că s-a făcut o ditamai stiva de beznă
lângă mine
pe care o aprind
folosind un chibrit
din cutiuța pe care scrie
europa

asfaltul zilelor

l-am văzut
îmi spune soția
e omul din copilăria mea
cel care stătea în fața magazinului de pantofi din centru
avea mereu în fața lui un cântar
și câțiva porumbei pe umăr
cântărea oamenii
un leu de om era prețul pe atunci
în dimineața asta l-am revăzut după mulți ani de pauză
stăteam la semafor
a ieșit dintr-o curte
l-am recunoscut după mers și după porumbei
era ciufulit cu părul alb piciorul drept și-l trăgea după el ca
și cum ar fi suferit un avc
s-a făcut verde și nu am plecat
toți m-au înjurat claxonând bezmetic
însă am rămas să privesc ca să îți spun apoi
poate ai să scrii despre asta
porumbeii mergeau în urma lui
niciunul nu zbură
erau în pas cu ceva din aerul lumii
ca un leșin mi s-a părut
m-am gândit fără să pot spune ce anume e
te rog să încerci tu
ok
i-am răspuns fără să-i promit
și
acum
când încerc
continui să văd mersul pe asfalt al porumbeilor urmând un
bătrânel resemnat sau poate nebun
îmi par că sunt oameni
cu trupurile micșorate de uzură
acoperiți de pene făcute din asfaltul zilelor ce merg în
aceeași direcție
urmând o himeră
ce își trage
singurul picior
spre cealaltă parte
a
realității



Romița Mălina CONSTANTIN**prânz imaginar**

nu îmi lipseau tablourile
luate de pe zidurile scorojite de humă
nu îmi lipsea muzica
care semăna cu vorbitul în șoaptă
sau imaginea cămășilor înghețate
pe care le curbam
și le uscam în grabă pe sobă
nici măcar pâinea de duminică nu-mi lipsea
cum îmi lipsește inima lemnului
crăpat de tine
asupra frunții mele
pentru o troiță în lucru

nu am gustat libertatea
sau fața ascunsă a lunii
cum am gustat împreună
pleava unui prânz imaginar
pe două din scaunele trolebuzului y
n-am văzut prăbușirea florilor de iasomie
sub semnul zorilor
și nici sânul n-a tresărit
așa cum pătrunși de durere
porumbeii albi au căzut din zbor
după ce ultimul meu felinar
s-a stins

hazard

nu știu cum
nu știu de ce
tot scriu un poem
ca să mă vindece

mi s-a dat
să alerg cu jumătate de măsură
ca și când beau un rest de apă

dintr-un pahar lăsat pe masă
de cineva

cunosc o linie dreaptă
care-mi străbate umbra
și uit din când în când
cum să înghit
lumina

când mă ridic în vârful picioarelor
văd cum dintr-un stol
o pasăre se izbește de un zid
oamenii spun că mă iubesc
și merg la treburile lor
numai soarele
s-ar putea opri într-o zi
sub orizont...

anestezii

nu mai am timp
să umblu în jurul lor
precum anestezia dinaintea tăierii

e puțin aer
și-o mână de nicăieri
ca pe-un câine orb
mă arată

intru
și ies
lopată în cuptor
după pâinea rumenă

la spatele meu
o păpușă de porțelan
pe un scaun șchiop
stă în tăcere

în noaptea sfântului Andrei

peste coaja inimii
s-a rumenit liniștea
un lup ciulește urechile
pe o întunecată întindere
neștiută de mine
sau de respirația ta

sub cer
ore întregi

se surpă

număr din ce în ce mai aproape
stelele
un călăreț se avântă
cu un potir de lumină
și-mi brăzdează trecerea
viața țipă la mine
desface un nod
mă ung zilnic cu praf cosmic

trăiesc

sunt blândă cu toate cuvintele
mă tem de tine
ca de-o fantomă
ascunsă sub tufa de trandafiri
ridic palmele
aștept pe Dumnezeu
ca să mă înghită
uneori cad
și-n mine
tu

mângâierea dintâi

mă străbat ca pe-o dușmancă
cu ochi mari
piept lunecos
prin secunde cosmice
îmi pierd materia
mă divid
precum sunetele clapelor de pian
atinse de un copil

tu împarți vertebrele
ca niște raze de soare
ce cunosc mângâierea dintâi
a noului anotimp

undeva se ascunde
nesfârșitul
întinzând gâtul
către lumină

pământul ne crește și azi
revărsând mări nisipoase
când se apropie luna



Sergiu SOMEȘAN**Veriga lipsă sunt eu**

Pentru creaționiști, problema Omului este simplă. Într-o bună zi, Dumnezeu a văzut că Pământul este pustiu și a hotărât să creeze Omul. A luat niște lut de pe jos, l-a modelat în formă de om, a suflat Duh Sfânt peste el și a înșuflețit omul. Primul om s-a numit Adam și din coasta lui a făcut-o pe Eva, apoi celor doi le-a dat drumul în lume să populeze Pământul. Problemă rezolvată. Și fiindcă în religie funcționează preceptul „crede și nu cerceta”, creaționiștii nu trebuiau să demonstreze nimănui, nimic.

Pentru evoluționiști, lucrurile erau ceva mai complicate. Fiindcă se considerau oameni de știință, aveau nevoie de dovezi palpabile pentru a-și demonstra teoriile. Ei spuneau că teoria evoluției a lui Darwin explică destul de clar cum în decursul timpului maimuțe mici și prostute au evoluat împinse de nevoie și s-au transformat în oameni. Ba veneau și cu schelete care treceau frumos de la o etapă la alta conform teoriei și demonstrând evoluția. Craniile deveneau tot mai mari și capabile să cuprindă creierul viitorului homo sapiens. Și totuși, între scheletele primatelor și scheletele oamenilor există un loc gol. O verigă lipsă în scara evoluției abil exploatată de către creaționiști, care, deși „credeau și nu cercetau”, cereau evoluționiștilor dovezi și se bucurau când o asemenea plească le cădea din cer.

Dar nici evoluționiștii nu s-au lăsat mai prejos și, deși nu aveau nicio dovadă pentru asta, au introdus în ecuație extraterestrii. Asta, mai ales după ce a fost prezentat un film în care se vedea autopsia unui extraterestru căzut cu nava lui la Roswell, New Mexico. Ipoteza lor a fost că extraterestrii ori au ajuns aici cu scopul precis al umanizării maimuțelor antropoide, ori, pur și simplu, au venit aici cu alte treburi și le-a plăcut de maimuțele noastre și le-au înseminat. Dubioasă treabă, dar nu prea le-a păsat celor care defilau cu teoria asta. Și uite așa, deși acum se găseau numai fosile de maimuțe antropoide, după numai câteva sute de ani au apărut brusc fosile de oameni.

Oricum, problema va rămâne neelucidată cel puțin până când nu se va inventa mașina timpului, să se ducă cineva personal acolo și să vadă care este treaba.

Cei care vor cerceta trecerea de la OM la SUPRAOM nu vor avea această problemă, fiindcă răspunsul este simplu: veriga lipsă sunt eu. Între scheletul unui om modern și al unui supraom nu există nicio diferență, așa că în mod sigur mulți se vor întreba cum s-a trecut în așa scurt timp de la OM la SUPRAOM? Nu există nicio explicație și nicio dovadă, așa că dați-mi voie să vă spun ce s-a întâmplat și cum s-a făcut această trecere. Povestea mea este singura mărturie, așa că citiți-o cu atenție, dar trebuie să vă spun că așa cum sexul a fost cel care a făcut să se treacă de la maimuțele antropoide la homo sapiens, tot așa sexul este cel care a făcut trecerea de la OM la SUPRAOM. Așa că nu ar trebui să blămăm așa de mult sexul decât atunci când se face exces de zel. Sexul în sine este un lucru normal și ar trebui să fiți convinși că fără sex eu nu aș fi ajuns să scriu aceste rânduri, iar voi nu ați fi putut să le citiți, din motivul foarte simplu că dacă părinții noștri nu ar fi făcut sex, noi nu am fi existat. Deci să nu ne mai ascundem după degete și să facem pe pudibonzii, că nu este cazul.

Iar trecerea de la OM la SUPRAOM s-a făcut dintr-un motiv simplu și anume pentru că eu am vrut să fac sex cu fata din cuva patru. Bine, au mai fost câteva motive auxiliare, dar asta a fost principalul și de la el au venit celelalte.

Dar ca să înțelegeți mai bine despre ce este vorba, cred că ar trebui să o iau de la început și să vă spun mai întâi câteva lucruri despre mine. Toți colegii mei de muncă, mă refer la cei de la Hala 3, ar putea să jure despre mine că sunt idiot. Nici alții de la celelalte 19 hale nu aveau o părere mai bună despre mine, așa că probabil aveau dreptate. Din cauza asta, atunci când lucram în tura de noapte, ceilalți trei colegi ai mei se duceau în vestiar și dormeau și mă lăsau pe mine să am grijă de cele 200 de cuve de procesare. Părerea lor era că oamenii deștepți trebuie să doarmă, iar cei proști să lucreze. Îmi suspectez că mai aveau și alte locuri de muncă peste zi, că prea dormeau adânc, dar mie nu îmi păsa de asta. La urma urmei, nici nu era ceva așa de greu ce aveam eu de făcut, fiindcă cuvele erau complet automatizate și se îngrijeau, ca să zic așa, aproape singure. Din când în când, mai suna câte-o alarmă și trebuia să acționez manual comenzile ca să le aduc în parametri. Nimic grav, fiindcă cheștiile mărunte se reglau de la sine, iar cele cu adevărat importante apăreau o dată la câteva zile, dar chiar și așa idiot cum eram, mă puteam descurca fără să-mi trezesc pe colegii mei de muncă și mai ales pe șeful de tură, care era destul de neam prost mai ales atunci când era trezit din somn.

Cele 200 de cuve erau așezate câte 50 pe patru rânduri și mie îmi plăcea să mă plimb printre ele și să citesc specificațiile. În cele două săptămâni până erau gata, practic le învățam pe de rost specificațiile. Aproape la toate scria cu litere mari „muncitor agricol”, dar în unele cuve numai muncitori agricoli nu se procesau. Asta era politica firmei, iar noi,ăștia mai mici, nu aveam niciun cuvânt de spus, mai ales că, înainte de a porni cuvele, echipe întregi de specialiști setau cu grijă specificațiile pentru a corespunde cu dorințele celui care făcea comanda. Se pare că din cauza legislației în vigoare, muncitorii agricoli erau cel mai puțin impozitați, așa că toată lumea comanda în neștire muncitori agricoli. Și tot din cauza legislației, IQ, adică indicele de inteligență, era setat la numai 74 de puncte la toată lumea.

Mulți dintre colegii mei s-au distrat pe seama mea când, la fel ca toată lumea din halele de procesare, mi-am făcut și eu testul de inteligență: mie mi-au ieșit 84 de puncte, exact cu zece mai mult decât cei din cuvele de procesare.

— Ai grijă să nu aluneci în vreo cuvă, mi-a spus la un moment dat șeful de tură, spre amuzamentul celorlalți, fiindcă pentru numai zece puncte diferență parcă te și văd ambalat și trimis spre vreo plantație îndepărtată!

Am tăcut, ce era să zic, fiindcă nu mă puteam exprima foarte ușor, așa că preferam să nu mă angrenez în dispute pe care știam sigur că le voi pierde. Așteptam să se facă noapte bine și ei să se ducă la culcare, iar eu să mă plimb ca un faraon printre sarcofagele supușilor mei. Aveau o cămăruță-vestiar la capătul halei, unde își amenajaseră trei paturi improvizate și dormeau nonstop de pe la 12 noaptea la 6 dimineața, fiindcă la 7 le venea schimbul de zi.

Având atâtă timp liber, la un moment dat în viața mea a reapărut o mai veche pasiune, care însă nu se împăca deloc cu indicele mic de inteligență. Pe vremuri, îmi plăcuse la nebunie istoria și în special istoria Imperiului Roman, dar acum îmi plăcea matematica, numai așa, la nivel de amator, iar tot ca un amator ce eram am încercat multă vreme să demonstrez o mulțime de teorii despre care matematicieni de renume spuseseră de secole bune că este imposibil să fie demonstrate. Una dintre ele era cuadratura cercului, despre care sunt sigur că fiecare dintre voi a auzit. Este o problemă simplă și ea constă din a construi doar cu rigla și compasul un pătrat care să aibă aceeași arie cu un cerc de rază dată. Încă din anul 1882, Ferdinand von Lindemann a demonstrat că din moment ce pentru a afla aria cercului folosim un număr transcendent, adică π , atunci ar trebui ca și latura pătratului să fie tot un număr transcendent, de unde rezultă că un asemenea pătrat nu se poate construi. Simplu ca bună ziua, numai că nu și pentru mine. Poate, colegii mei nu ar fi trebuit

să îmi zică numai idiot, ci să folosească o definiție mai complexă, ceva de genul idiot încăpățânat, fiindcă ajunsesem într-o vreme ca jumătate din salariul pe care îl luam să-l folosesc pentru a cumpăra topuri de hârtie din care să construiesc cercuri și cerculețe și de a încerca imposibilul – cuadratura cercului. Când în cele din urmă mi-a trecut pasiunea pentru pătratul neconstruibil, mi-au rămas pasiunea și interesul pentru π . Da, mi s-a pus pata la modul serios pe bietul număr transcendental π . De ce naiba este el transcendental? Și, mai ales, dacă este raportul dintre circumferința cercului și diametrul lui, de ce apare din atâtea formule care nu au legătură cu cercul și nici măcar cu geometria? Simțeam că aici este o mare enigmă și mereu neglijam că am un IQ de 84 și îmi spărgeam capul cu problema asta prefăcându-mă că uit că matematicieni de renume au tranșat de mult problema lui π . Am găsit pe undeva un citat care spunea că marii inventatori au fost cei care, deși toată lumea știa că un lucru nu se poate face, ei nu știau asta și astfel au făcut marile descoperiri. Mă mai încurajau notele mici obținute de Edison și de Einstein la școală. Plus faptul că dacă te iei după un test care presupune cățărutul în copaci, peștii ar pierde din start competiția. Cam la fel de inadecvat mi s-a părut și testul IQ pe care am fost pus să îl dau, dar nu îmi păsa. Aveam o ocupație care îmi plăcea, un venit bun (mai mult datorită sporului de noapte decât salariului de încadrare), așa că aveam timp să mă ocup de obsesiile mele.

A mai fost un lucru care m-a dat peste cap și care a avut consecințe nebanuite. A fost din nou nemernicul de π care a reapărut în viața mea tocmai când începusem să uit de el. Fiecare cuvă avea un ecran tactil de unde se introduceau de la bun început, atunci când începea procesul de sinteză, parametrii „muncitorului agricol” care urma să fie creat acolo. De obicei, veneau specialiștii și setau constantele conform specificațiilor celui care dăduse comanda. Noi, cei care supravegheam procesul, nu prea mai aveam de ce să intervenim decât în cazuri extreme, când se deregla ceva sau apăreau modificări ulterioare în specificații, fiindcă mai apăreau și asemenea cazuri. Ei bine, dacă toate specificațiile se introduceau de la ecranul tactil, pentru IQ era un buton separat. Și oricât ar părea de curios, era un buton gradat pe care punctajul de IQ era practic împărțit la o sută față de cum îl știam noi, astfel că limita de 74 de puncte IQ apărea pe gradația butonului rotativ la 0,74. Ba mai mult decât atât, probabil tot la solicitarea unor organizații care luptau pentru drepturile muncitorilor agricoli, butonul pentru IQ era fixat mecanic cu ajutorul unui șurub la gradația de 0,74. Chestia asta dădea poate bine la televiziuni, dar nu oferea niciun pic de protecție, pentru că și mie dacă mi-ar fi trecut prin cap, mi-ar fi fost ușor să desfac șurubul. Este adevărat că eram controlați la intrarea în hale să nu avem obiecte metalice la noi,

dar șurubul putea fi slăbit și cu un card bancar, dacă chiar ar fi vrut cineva. Asta era o prostie la fel de mare ca și stabilirea limitei de IQ la 74 pe considerentul că dacă omul nu este deștept, el nu conștientizează așa de multe și deci nu suferă prea mult când este folosit ca sclav, pentru că de fapt asta erau, nicidecum muncitori agricoli.

La problemele mele de până atunci s-a mai alăturat una atunci când am văzut că la toate butoanele pentru stabilirea coeficientului de inteligență limita maximă era de, țineți-vă bine, 3,14. Nemernicul de *pi* apărea iar în viața mea și oricât am încercat să aflu amănunte despre acest buton, toată lumea lua apă-n gură când venea vorba de el. La începutul procesărilor oamenilor pentru munci agricole și de altă natură, a fost, se pare, un mare scandal pe tema asta și lucrurile au fost îngropate, în cele din urmă. Teoretic, cică s-ar putea procesa oameni până la un IQ de maximum 314, dar de ce numai până acolo nu știa nimeni. Cică se prăjea ceva în creiere, dacă se forțau limitele, dar de ce 314 și nu 300 sau chiar 400?

Toate nopțile, după ce am aflat asta, nu mă mai gândeam deloc la altceva. Mai ales că nu înțelegeam de ce din ceva perfect, cum era un cerc, apărea brusc acest nemernic de *pi* transcendent, care era o anomalie, după părerea mea. O anomalie, o pată pe frumusețea lumii.

Mă plimbam cu mâinile la spate și mă gândeam cum să rezolv problema mea. Cum să aflu adevărul.

Rezolvarea a venit de la sine, dar mai întâi, ca să înțelegeți despre ce este vorba, trebuie să vă povestesc câte ceva despre procesul de generare a oamenilor în cuvele de sinteză. Sunt sigur că ați văzut multe reportaje pe tema asta la televizor, dar una este să vi se arate ce vor corporațiile și alta este să vă spună cineva care participă direct la așa ceva.

La început, toate cuvele sunt pline cu un lichid limpede ca apa de izvor, dar care este, de fapt, un amestec de lichide nutritive. Specialiștii introduc cu ajutorul interfeței specificațiile oamenilor ce vor lua naștere în cuvă pe baza comenzilor primite.

În prima zi, pare că nu se întâmplă nimic, dar modificări subtile apar totuși, pentru cineva care știe unde să se uite. Procesul seamănă oarecum cu tipărirea cu vechile imprimante 3D, numai că aici nu se vedeau capete de imprimare. Ele erau înlocuite de electrozi aflați pe marginea cuvelor, care transmiteau curenți fini exact în locurile unde era nevoie de ei. Apar la început firisoare subțiri cât firul de păr, de diferite culori care, pe măsură ce trece timpul, devin tot mai consistente și, uite așa, zi după zi, apar noi și noi modificări. Mai întâi, apar organele interne, pe urmă oasele, de care se înserează mușchi care, spre sfârșitul celor două săptămâni cât durează sinteza, se acoperă cu piele.

Urmează părul și, fix la 14 zile de când a început sinteza, omul comandat este gata. De obicei, ieșirea din cuvă se întâmplă dimineața pe la ora 9, ca să fie prezenți cei din comisia de recepție, și durează până la ora 3 după amiază, fiindcă nu sunt programați să iasă toți la aceeași oră ca să nu bulverseze comisia. Și un lucru foarte important este că, în caz de urgență, procesul de sinteză poate fi accelerat fără ca asta să dăuneze produsului din cuvă. Am văzut oameni generați și în trei zile, dar erau cazuri de urgență pentru armată. Dar nu știu ce fel de soldați ieșeau din oamenii ăia cu IQ de 74. Poate, erau doar carne de tun, că pe noi nu ne ținea nimeni la curent. Oricum, li se inserau tuturor cunoștințele minimale unei inserții sociale normale.

Sincer să fiu, mă gândeam iar la nemernicul de *pi*, când în noaptea aia am ajuns în dreptul cuvei 4. Era ora 3 din noapte și simțeam că sunt aproape de o explicație a transcendentalului număr, când ochii mi-au căzut pe fata din cuva 4. Urma să iasă dimineața la ora 9, dar practic ea era deja finalizată. Era o fată de o frumusețe nepământească și, când am văzut la specificații că urma să fie folosită ca muncitor agricol, parcă s-a răsucit ceva în mine. Prețul unui asemenea exemplar era cam cât o sută de salarii de ale mele și precis nu mi-aș putea permite așa ceva niciodată în viață. Minunăția din cuvă avea să ajungă la vreun latifundiar bogat, care avea să o folosească ca sclavă sexuală, iar ea ce putea să facă decât să se supună, fiindcă așa fusese programată, să fie ascultătoare și supusă.

Dedical în mintea mea cu un coeficient IQ de numai 84 de puncte s-a produs atunci când privirea mi-a căzut pe butonul care stabilea inteligența fetei. Înainte să îmi dau seama ce fac, am scos din buzunar cardul pe care îmi încasam salariul și care era aproape gol, am desfăcut șurubul care limita butonul la 0,74 și, cu o mișcare bruscă, l-am mutat la 3,14. Tot atunci, am setat timpul de extracție la ora 4, adică peste o oră.

Două au fost motivele pentru care am procedat așa și, chiar dacă îmi este puțin rușine de ele, trebuie să vi le spun, ca să înțelegeți despre ce este vorba mai departe.

Poate că am fost puțin gelos pe frumusețea ei care urma să fie pângărită de vreun latifundiar bătrân și libidinos, așa că oferindu-i din start un IQ de 314 îi ofeream și o șansă să scape de soarta asta. Eram sigur că va găsi o cale să-l fenteze. Tot din motivul acesta, aveam de gând să îi inserez toate cunoștințele de care dispunea biblioteca virtuală atașată cuvelor.

Al doilea motiv a fost că atunci când va ieși din cuvă, peste o oră, am să-i explic de ce am făcut-o: eu, cu salariul meu modest, nu voi putea niciodată să aspir la vreo noapte de dragoste cu o fată așa de frumoasă ca ea și că speram să fie recunoscătoare și să

vrea să facă sex cu mine. Deci așa cum am mai spus, trecerea de la OM la SUPRAOM tot un motiv sexual a avut, așa cum cred și cei care susțin intervenția extraterestrilor în formarea omului.

Am făcut rapid o trecere în revistă a celorlalte cuve și m-am întors lângă zâna din cuva 4. Activarea butonului deja dădea rezultate, pentru că IQ se afișa pe ecranul tactil în timp real și am văzut că a ajuns deja la 132. Corpul fetei se împlinise și, simțindu-mă ca prințul din Albă ca Zăpada, am deschis capacul cuvei ca să o pot vedea mai bine. Părul îi unduia ușor, iar sânii îi aveau mai rotunzi decât la oricare altă fată pe care o văzusem, chiar și prin fotografii din revistele erotice. Am privit atent în jur, deși știam sigur că la ora aia din noapte nu era nimeni acolo, și, ca un hoț de frumusețe, am introdus mâna în cuvă. Lichidul amniotic era cald și, după ce m-am obișnuit cu el, am prins în mână sânul minunat al fetei, gândindu-mă dacă visul meu era realizabil.

Cu sânul fetei în mână, nici nu am observat cum a trecut timpul. Doar îl mângâiam și visam. Când m-am uitat iar la ecranul tactil, am văzut că punctajul IQ trecuse de 250 și creștea în continuare.

În timp ce priveam indicatorul care urca văzând cu ochii, am mai descoperit un motiv pentru care voiam ca fata asta să fie cea mai deșteaptă din lume: aveam să o întreb despre discrepanța între perfecțiunea cercului și amestecul în intimitatea frumuseții lui a unui număr atât de imperfect ca transcendentalul *pi*.

Nu am apucat să mă gândesc mai mult la modul în care îmi voi formula întrebarea, pentru că s-au întâmplat două lucruri în același timp. Mai întâi, am auzit clinchetul care mă anunța că IQ-ul a ajuns la punctul stabilit, iar cel de al doilea a fost că fata din cuvă a mișcat mâna și și-a pus-o peste a mea, cea care îi strângea lăcomă sânul.

A mai durat un minut și, în timp ce eu priveam înmărmurit la ea, am văzut-o că deschide ochii și că îmi zâmbeste. I-am răspuns la zâmbet fără să vreau și aproape că nici nu am observat că a expirat ora pe care o stabilisem pentru ieșirea din cuvă. Cu coada ochiului, am văzut cum cordonul ombilical se desprinde de buric, iar locul se cicatrizează rapid. În același timp, s-a ridicat în șezut în cuvă, apoi, prinzându-se de mânerul de deasupra cuvei, s-a ridicat în picioare și a pășit afară din cuvă. Lichidul amniotic se scurgea rapid de pe ea, iar cel care mai rămânea se resorbea rapid în piele și am văzut că într-adevăr este cea mai frumoasă fată din lume. În spatele fiecărei cuve era un dulap cu hainele pregătite pentru fiecare om ieșit din cuvă și un prosop absorbant. S-a șters bine cu el și, fără să se îmbrace, mi-a întins mâna și mi-a spus:

— Eu sunt Atena și, da, voi face azi dragoste cu tine, dar mai întâi mai am câteva lucruri urgente de făcut.

M-am bâlbâit și am vrut să întreb de unde știa ce aveam de gând, dar mi-a pus un deget pe buze:

— Dragul meu, fără să știi, ai deschis azi cutia Pandorei. Nimeni nu știe, pentru că studiile privitoare la coeficienții ridicați de inteligență au fost interzise prin tratate internaționale. Așa că pot să îți spun că la un coeficient de 280 se activează puterile telepatice și de asta am ghicit, încă de când eram în cuvă, ce vrei. Iar la un IQ de peste 300 se activează telekinezia plus alte câteva beneficii colaterale, printre care și premoniția și... ce mai am nevoie pentru a cuceri lumea.

A făcut un semn spre celelalte cuve și am văzut cum șuruburile de la butonul de limitare a coeficientului IQ sar ca niște gloanțe prin hală. S-a încruntat un pic și a spus:

— Am urgentat și în cazul lor ieșirea din cuve, fiindcă în curând se vor întâmpla lucruri mari pe aici și o să avem nevoie de aliați.

Apoi mi-a arătat spre canapeaua de la capătul halei, unde de obicei mă mai odihneam când eram prea obosit:

— Hai acum să mă achit și de datoria față de tine, fiindcă fără atracția ta sexuală pentru mine nimic nu s-ar fi întâmplat.

Eram buimăcit, dar m-am achitat onorabil și, după ce ne-am ridicat, mi-a spus:

— Știu că ai multe întrebări, dar la multe dintre ele o să îți poți răspunde singur, fiindcă mă gândesc la o metodă prin care și tu să ajungi la un coeficient de 314. Tot prin scufundarea într-o cuvă, bineînțeles, numai că am să-i stabilesc eu parametrii finali. Și voi schimba și compoziția lichidului amniotic, ca să poți respira prin el și să nu mai fie nevoie să respiri prin cordonul ombilical. O să te îmbunătățesc și din alte puncte de vedere, fiindcă dacă oamenii obișnuiți pot folosi cel mult 10% din capacitatea creierului lor, pe tine o să te setez să folosești 98%.

— De ce nu sută la sută sau măcar 99%? am întrebat eu nedumerit.

— Pentru că sută la sută nu cred că se poate, iar 99% mi-ai setat fără să vrei mie. Și nu vreau să fii mai deștept decât mine.

A spus asta cu cel mai șăgalnic surâs, așa că am iertat-o. A rămas câteva clipe pe gânduri, apoi a completat:

După cum ți-am spus, am căpătat și capacități premonitorii, așa că pot să îți spun câte ceva din viitorul nostru comun. Fiul nostru se va numi Hadrian și va ajunge într-o bună zi împăratul unui mare imperiu galactic. Eu voi fi regina-mamă, iar tu, prințul consort, dar mai este până atunci. Avem de pornit o revoluție.

— O revoluție cu un singur om? mi-am arătat eu îndoiala. A mai fost o revoluție pornită de un singur om. Mă refer la Lenin și, din câte știu, nu a reușit prea bine.

— Știu că îți place istoria și din cauza asta ai și insistat ca băiatul nostru să se numească Hadrian. Ești obsedat de istoria Imperiului Roman. Dar eu nu la Lenin mă refer, ci la o altă revoluție, pornită în urmă cu multe mii de ani.

Cum am făcut ochii mari fără să înțeleg a adăugat:

Mă refer la Dumnezeu și la prima lui creație, Adam. Este o coincidență cam mare că și pe tine te cheamă tot Adam, nu ți se pare?

M-a luat de mână și m-a împins către cuva din care ieșise ea:

Hai să te deșteptăm puțin și pe tine, apoi mă duc să îmi setez toți supușii la un coeficient corespunzător de inteligență și pe urmă eu mă voi ocupa de noua noastră revoluție. Dar ca să fiu sigură pe ceea ce facem, o să le setez că eu sunt regina lor și tu prințul consort. Ai grijă să te porți ca atare.

Am simțit cum lichidul cuvei mă învăluie și mi-am adus aminte că am uitat să o întreb despre *pi*, dar cred că mi-a simțit gândurile, fiindcă a spus, cumva telepatic, deoarece urechile îmi erau sub nivelul lichidului și niciun sunet nu răzbătea până la ele:

Nu îți spun, pentru că în curând o să poți să îți răspunzi singur la toate întrebările!

A durat aproape o oră până când Atena m-a extras din cuvă și parcă toate se schimbaseră în jurul meu într-un mod aproape imperceptibil. În primul rând, păreau mai luminoase. Regina, fiindcă va trebui să mă obișnuiesc să-i spun și eu așa, se îmbrăcase cu o rochie albă și vaporosă de în și dădea ordine scurte și precise celorlalți oameni ieșiți între timp din cuve. Indiferent de sex, când ajungeau în preajma mea se înclinau ușor, cu palmele lipite în față.

I-a trimis în celelalte 19 hale, care aveau tot câte 200 de cuve, cu instrucțiuni să modifice la toți la 299 coeficientul de inteligență și să le inducă la toți setările despre rolul pe care urma să îl jucăm eu și Atena.

După ce toți au plecat, s-a apropiat de mine și m-a ajutat să mă îmbrac, apoi, zâmbind enigmatic, m-a întrebat:

— Ei, acum ți-ai răspuns la întrebări?

Am zâmbit:

— Mi-am răspuns, mi-am răspuns, dar tot nu termin să mă minunez cât adevăr este într-o vorbă veche.

— Care?

Telepată fiind, probabil că știa la ce mă gândeam, dar poate că îi plăcea să mă asculte vorbind, așa că i-am răspuns:

— Păi mă gândeam la vorba aia care zice că „unde dai și unde crapă”. Eu voiam doar să fac sex cu tine și uite cum dintr-o dorință atât de firească și normală se va naște cândva un imperiu, deși mie parcă tot nu îmi vine să cred.

— Crede, crede, fiindcă nu uita că eu deja văd viitorul. Puțin mai mult decât tine și alții. Mi-am rezervat numai mie plăcerea asta, fiindcă unde am ajunge dacă fiecare ar putea vedea ce se întâmplă?

Am dat din cap și am aprobat în tăcere spusele ei, dar ea mai avea ceva de întrebat:

Dar cu enigmaticul *pi*, cum este? Te-ai lămurit?

Am început să râd și am zis:

— Păi dacă ești telepată, se presupune că știi ce gândesc.

— Știu, dar vreau să aud cum o spui tu, cu vorbele tale.

— Am să o spun, cu toate că nu sună prea măgulitor pentru mine, cel care eram înainte cu un coeficient IQ de numai 84 de puncte. Frumusețea și eleganța cercului se relevă oricui, dar numai spiritele superioare pot vedea frumusețea unui număr transcendental așa cum este *pi* și care face legătura între om și Univers. Într-un fel, în acest mod ni se relevă că frumusețea Universului se reflectă într-un cerc. Sau într-o picătură, cum spunea cândva un filozof.

Și în timp ce eu am lăsat-o să caute printre sinapsele creierului meu după bătrânul filozof care a spus asta, m-am dus să îmi trezesc cei trei colegi din tura de noapte și să le dau vestea că începând din clipa aia vor deveni supușii mei.

Când o să am timp și o să fiu mai bine dispus am să vă povestesc și cum, alături de Atena, am pornit să construim practic de la zero cel mai mare regat terestru și care s-a transformat apoi într-un imperiu galactic.



Iulian BOLDEA

Forța jocului secund

Mircea A. Diaconu s-a impus în peisajul literar contemporan prin cărți de consistentă relevanță hermeneutică ce desemnează traiectoria unuia dintre cei mai importanți critici literari ai generației sale: *Poezia de la „Gândirea”* (1997), *Instantanee critice* (1998), *Poezia postmodernă* (2002), *Ion Creangă. Nonconformism și gratuitate* (2002), *La sud de Dumnezeu. Exerciții de luciditate* (Ed. Paralela 45, 2005), *Atelierele poeziei* (2005), *Calistrat Hogaș. Eseu monografic* (2007), *I. L. Caragiale. Fatalitatea ironică* (2012), *Firul Ariadnei. 10 cărți de proză (și nu numai)* (2014), *Înainte și după dezmembrarea lui Orfeu* (2014), *Biblioteca română de poezie postbelică. Experiențe și existențe poetice* (2016), *Metacritice* (2018). Substanțiale, cercetări documentate cu rigoare consacrate sensurilor și valorilor tradiției literare românești sunt valorificate în cărțile *Poezia de la Gândirea*, *Mircea Streinul. Viața și opera sau Mișcarea „Iconar”*. *Literatură și politică în Bucovina anilor '30*. Dumitru Micu remarcă calitățile cărții dedicate lui Mircea Streinul, rezumând, totodată, și particularitățile criticului: „Abordând biografia și bibliografia unui scriitor controversat fără nici o idee preconcepută, cu singura intenție a reconstituirii și judecării exacte, *sine ira et studio*, cercetătorul își atribuie, pe bună dreptate, onestitatea de a fi opus, «măcar în intenție», «tendințelor apologetice, care ar putea să înlocuiască tonul denigrator», «un demers echilibrat și lucid, descriptiv și analitic, în același timp, departe de umorile conjuncturale». Realmente, cartea sa e un model de imparțialitate, de obiectivitate. Apariția ei reconsacra, dacă se poate spune (după *Poezia de la „Gândirea”*), un tânăr istoric literar inteligent, prob, informat, stăpân pe instrumentele disciplinei și având darul scrisului.” În cartea *Studii bucovinene* (2011) se regăsesc studii critice anterioare despre „iconari”, într-un exercițiu hermeneutic riguros, dens, eliberat de pasiuni sau echivocuri, de prejudecăți sau de umori conjuncturale. Capitolele *Bucovina și complexul provinciei*, *Mintuirea prin provincie*, *Disocierea de sămănătorism*, *gîndirism și grupul de la „Criterion”*. *Reacții antimoderniste* relevă cunoașterea în profunzime și empatie a „geografiei” literare bucovinene, criticul relevând dinamica relațiilor dintre „radicalii” grupării (Mircea Streinul, Pan Vizirescu, Traian Brăileanu, Vasile Postecă ș.a.) și „moderații” (Iulian Vesper, Traian



Chelariu). Analizele, nuanțate și sobre, exprimă cu acuitate relieful tematic și expresiv al textelor unor scriitori precum Mircea Streinul, Iulian Vesper, Traian Chelariu sau George Drumur.

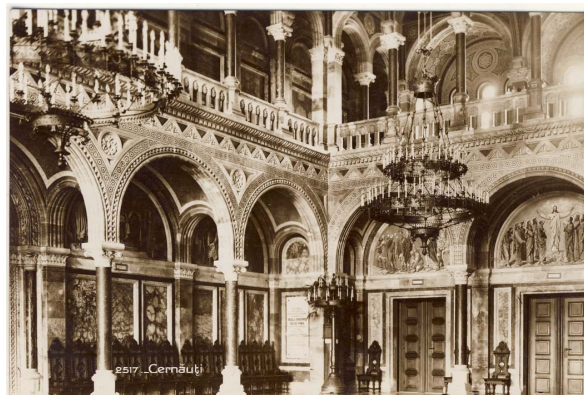
Cartea *I. L. Caragiale. Fatalitatea ironică* (2012) este „o reconstituire arheologică” a poezicii, explicite și implicite, a autorului *Scrisorii pierdute*. Nucleul exegezei e reprezentat de relieful poezicii și poezicii caragialiene, criticul fiind atent la relația dintre talent, artă și artificiu, la normele compoziției sau la principiile execuției artistice, explorându-se astfel paradoxurile și ambiguitățile textului caragialian, în capitole cu titluri sugestive (*Lumea ca tehnică și abisaltitate*, *Realul himeric. Text și context*, *Logica, acest paradis*, *O întoarcere în labirint*, *Euforia fatalității*, *Sub masca autenticității* etc.). Problematizarea, interogarea textului din multiple perspective analitice, circumscrierea detaliilor, toate acestea sunt însoțite de o înclinație spre spiritul sintetic. Textul caragialian este perceput dintr-o perspectivă totalizantă și relativizantă, cu tensiuni și irizări semantice de o halucinantă forță de reflexie și refracție a lumii. E sesizată, cu acuratețe, amploarea și dinamica lumii caragialiene, tentația fragmentarității și aleatorului, recursul la empatie și fisurile himerice în geometria cotidianului, prin care se produce o de-realizare a obiectelor și fapturilor: „A explora, a înregistra cu minuție, a coborî cu privirea până la epiderma realului (inclusiv temporal), așa încât realul se descompune în fragmente, implică de-realizarea.” Universul, perceput în grilă mimetică, are adesea turnură carnavalescă, e halucinatoriu și teatralizant, producând un halou iluzoriu: „În spatele acestei atracții pentru farse trebuie văzută fascinația lui Caragiale pentru spectacol. Lumea e un spectacol, iar teatrul se joacă în viață. De unde, dacă nu de aici, un mai puternic sentiment al iluziei? Al butaforiei? Lumi virtuale se mișcă haotic atrase parcă de o organică speranță a împlinirii unui sens.” Poetica lui Caragiale are, astfel, ca element coagulant „fatalitatea ironică”, care nu e, în fond, decât „o conștiință lucidă a inconsistenței care capătă formă și sens prin text”,



un text expus voluptăților mimetice ale cotidianului, dar și angoasei sau frisonului „ființei”.

În *Firul Ariadnei. 10 cărți de proză (și nu numai)*, Mircea A. Diaconu se definește, într-un fel, prin alții pe sine, într-un autoportret sumar și revelator: „Or, ceea ce caut eu într-un text epic este nișa textuală care-ți permite să interpretezi, să fii – sau să devii – tu însuși și să participi la un anumit tip de angajare – care întemeiază. (...) Și, totuși, poate că fără s-o știu, peste tot este obsesia mea, că, prin urmare, interpretările propuse nu vorbesc decât despre mine”. Criticul subliniază articulațiile hermeneutice ale „morfologiei aparenței”, la Dumitru Radu Popa, analizează „*imnul închinat deșertăciunilor*” în proza lui Gheorghe Crăciun, „*lumea ca spectacol*”, la Petru Cimpoeșu, „*romanul fantasmatic*” al lui Matei Vișniec sau „*cartea lecuirii*” a lui Varujan Vosganian. Matei Vișniec este perceput ca un „militantism al meditației asupra atrocității, lipsei de sens, neputinței, asupra cinismului și fragilității ființei umane”, criticul relevând în același timp o „*etică a salvării*” în proza lui Varujan Vosganian, cărțile lui Norman Manea individualizându-se prin statutul ontic incert al unui eu înstrăinat de sine. Într-un interviu, Mircea A. Diaconu își expune concepția sa critică, prin recursul la dialectica biografie/ operă, sau la clivajul trăire/ ficțiune: „Mă interesează scrisul care spune ceva despre om. În spatele operei – și, cred că fără a o trăda –, mă interesează ființa. Nu fac neo-biografism, nu descopăr opera prin om și nici omul prin operă. Nu la un nivel imediat, palpabil, documentar. Dar mă interesează relația dintre operă și ființă și caut exemplaritatea operei tocmai prin excelența ființei. O ființă care se realizează până la urmă prin operă. Exemplaritate nu în sens imediat, moral. Experiențele unui scriitor sunt experiențe ale scriiturii și ele sunt nu numai unice, ci și la limită. Mă interesează limitele pe care le forțează un scriitor. La polul opus, sau poate nu, se află inteligența în scris, jocul, provocarea.”

Biblioteca română de poezie postbelică. Experiențe și existențe poetice (2016) e o sinteză a poeziei de după al Doilea Război Mondial, în preambulul cărții autorul subliniind caracterul inadecvat al unei „istorii” a poeziei, din perspectiva fragmentarismului și relativității condiției noastre postmoderne. Criticul ne oferă un exercițiu sistematic de evaluare a unor nuanțe, recurgând la tipologiile arbitrariului, sau la proiecțiile discursului liric în orizontul himerei, explorând „metamorfoze, deveniri, pe de o parte, tipologii, pe de alta”. Fascinat de meandrele ficționalității, de lumea poeziei, de avatarurile literarității, criticul își denunță propriile limite, incapacitatea de a înregistra cu acuitate tabloul poetic al epocii în ansamblul manifestărilor sale proteice: „Fascinat de mari ansambluri și de detalii, criticul nu poate citi tot, nu poate înregistra tot, și nici măcar nu scrie despre toate cărțile în care crede. Ce-i rămîne, într-o perspectivă ipotetică, decât să înregistreze pe orizontală, acea orizontalitate absolută, fapte? Mari poeți, prin urmare, lipsesc, lipsesc mari cărți de versuri, imaginile despre unii dintre cei prezenți poate că sînt trunchiate ori irelevante... Rămîn doar decupaje, fotografii despre poezia română postbelică, iluzia hărții totalizante și nostalgia detaliului relevant. Suficient pentru a te construi tu însuși prin ceilalți și printr-un edificiu rămas în stadiu de proiect, printr-o absență. [...] Ajungând la ideea, ea singură cu adevărat întemeietoare, că textul e inepuizabil. Este șansa lui și deopotrivă șansa criticii literare.” Atente, aplicate, ferme, analizele și interpretările se referă la „*lirica feminină*” („concept impropriu și ineficient, dar pe care par să-l întrețină deliberat în focul disputelor cîteva scriitoare”), la relația dintre poezie și erotism, la destinul ingrat al premiilor literare, la avatarurile canonizării, la clișee și programe poetice, dar și la o necesară „*politică a încrederii*” față de debutanți, căci nu se poate decât bănuî „ce traiectorii ascunde o carte de debut (căci nu putem ști prea multe despre ceva ce încă nu există decât sub forma sîmburelui încolțit abia).”



Recenta carte *Cernăuți. Obiecte pierdute* (Cartier, 2021) e un colaj de texte, de stări și de epoci. Al. Cistelean spune că avem aici „un mozaic pornit de la o idee isteasă eminent. Anunțurile decupate (și aranjate astfel încât laitmotivul obiectelor pierdute să nu fie doar o cheie muzicală a compoziției, ci și un simbol al nostalgiei nescrise) sunt nu doar transparente spre o lume pierdută, ci chiar un mod epifanic al acesteia. O lume pestriță și extrem de vie răsare de sub fresca de anunțuri, un Cernăuți bântuit de criminali, hoți, borfași și escroci (veniți de peste tot, unul dintre ei fiind originar chiar din Oradea Mare), dar și de sinucigași din amoruri nenorocite ori de domnișoare simpatice în căutare de conversație cu un domn sau, dimpotrivă, de domni dorind căsătorie bazată pe adevăr, dreptate, egalitate și sinceritate; mercuriale pentru piețe, hoteluri și birjari, norme pentru petrecerile și plaja de la Cărdul Gâștelor, meciuri, vizite regale, spectacole etc., etc. – totul într-un vârtej care se transformă într-o vivace poezie obiectuală”.

Autorul însuși relevă particularitățile cărții, notând că „zilele și nopțile din Cernăuți interbelice fac obiectul acestei cărți”, o lume cu „edict, restaurante, hoți, farmacii, Baia Sofia, autoturisme, crime, concerte, birje, Parcul Dominic, Gara Centrală, tramvaie și așa mai departe”. Era într-o vreme în care „La Belle Époque murise, dar ritmurile ei încă vibrau și nu, pe cât se crede, atât de vizibil agonice”, iar febrilitatea, tumultul, fervoarea eliberează un regim simfonic al trăirii, pe care Mircea A. Diaconu îl resimte cu ardență în straturile friabile ale unei memorii ce reconstituie emoții sedimentate în limbaj: „Febrilitate europeană? Tumult hrănit de noile granițe și de schimbarea autorităților? Fervoare românească? Întrebări implicite care dau seamă mai mult despre

ruina altor timpuri decât despre concretețea lor. Și cum nu locuiesc în Cernăuți, în acei Cernăuți – mă visez doar uneori pe strada Regina Maria sau mă bănuiesc în vreo carte poștală de-acum 100 de ani –, citind fragmente din «Glasul Bucovinei», măcar am sentimentul că locuiesc în limbaj. Marile fracturi, pe care istoria nu poate decât să le inventarieze, deși le provoacă, ajung finalmente limbaj; sunt limbaj”.

Cu această existență cotidiană transferată în sfera friabilă a limbajului, Cernăuții desenează, notează criticul, o linie care „trece prin Caragiale, Bacovia, A.E. Baconsky, Mircea Ivănescu etc. «Erau ziare, evenimente...», ar spune din nou, pe urmele lui Bacovia, Șerban Foarță. Prin urmare, tocmai pentru că nu sunt o ficțiune, Cernăuții emană o energie care, în fervoarea ei, cosmopolită și națională deopotrivă, capătă forța jocului secund: act pur gratuit, deși tranzitiv, tocmai pentru că totul se petrece la nivelul limbajului. Farmecul este să vezi în spatele limbajului lumea, devenită iluzie. O prezență devenită absență. Sau mai degrabă viceversa.” Oglindă dispartă a unui univers ce glisează într-un trecut irevocabil, *Cernăuți. Obiecte pierdute* relevă jocul paradoxal între real și ficțiune, între prezență și absență, între mirajul ficționalității și faptul divers în aparență anodin, irelevant.

Cărțile lui Mircea A. Diaconu ne conduc, prin resorturile unei hermeneutici subtile, în labirintul cărților, printre epoci, figuri și genuri literare, interpretările traducând în fond fizionomia criticului însuși, ironic, exigent, măsurat în ton și aprecieri, atent întotdeauna la nuanțele insesizabile ale textului și la arhitectura de ansamblu a operei.

Otilia HEDEȘAN

Un postmodernism bine orchestrat

În toamna anului 2021 Mircea A. Diaconu a publicat la Cartier o carte pe cât de seducătoare pe atât de uimitoare și de intrigantă: *Cernăuți. Obiecte pierdute*. Este vorba despre un volum foarte frumos sub aspect grafic, alternând texte aparent versificate, care arată, cel puțin la o privire rapidă, ca niște poeme ce marșează pe o exhibare a autenticului și fotografiile sugestive pentru lumea Cernăuților de acum un veac.

Într-un eseu introductiv foarte succint, autorul notează că „(...) zilele și nopțile din Cernăuți fac obiectul acestei cărți – lumea aceea cu edict, restaurante, hoți, farmacii, Baia Sofia, autoturisme, crime, concerte, birje, Parcul Dominic, Gara Centrală, tramvaie și așa mai departe...” (p. 6), lăsând, însă, pe





seama cititorului său virtual să contemple pasajele oferite și să construiască, după un fir aparte, propria imagine a Cernăuților (ori, de ce nu, imaginea propriului Cernăuți). Mircea A. Diaconu înțelege perfect cât de plurisemantice sunt textele pe care le include în carte, cât de numeroase sunt deschiderile pe care ele le permit, observând că „firește, lingviștii, politologii, specialiștii în mentalități și în jurnalism, istoricii, ori – de ce nu – antropologii pot găsi în paginile acestea un teren bun de cercetare” (p. 7), însă aceste argumente nu reușesc să saboteze miza principală, formulată cu un intens subiectivism, câteva rânduri mai jos: „(...) mă hrănesc din aceste fracturi ale istoriei, ale limbajului și construiesc pur și simplu un spațiu poetic” (p. 7).

Cum anume este produs acest text în același timp ambiguu și extrem de dens? Mircea A. Diaconu, care este unul dintre cei mai redutabili cunoscători ai arhivelor culturale din Bucovina, a selectat (presupun că aleatoriu) un număr de 163 de secvențe din presa cotidiană ori săptămânară care apărea la Cernăuți la începutul deceniului al treilea din secolul trecut (cel mai vechi, din 3 ianuarie 1923, cel mai recent, din 14 noiembrie 1926). Aceste texte sunt redactate *tale-quale*, ca niște fragmente separate, producând *flash-uri* cu referință concretă dar și cu funcție estetică. În cea mai mare parte, pasajele provin din anunțurile de publicitate minoră, adesea fiind chiar informații referitoare la „obiectele pierdute” într-o zi sau alta, la donații diverse, la furturi și scandaluri, dar și anunțuri despre concerte, serbări populare, slujbe religioase, informații utile despre hoteluri, restaurante, piețe, băcăni ori ștranduri, vizite la Cernăuți ale diverselor persoane, de la politicieni și membri ai Casei Regale la oameni de cultură sau sportivi cunoscuți în epocă.

Întrucât, așa cum am arătat deja, miza principală a autorului este aceea de a pune în valoare valențele sugestive ale acestor fragmente, poeticitatea lor intrinsecă, volumul se dezvoltă ca o succesiune de „capturi” absolut inedite din memoria Cernăuților de odinioară, așa cum a fost ea deja fixată în paginile de ziar. Singura transformare pe care Mircea A. Diaconu o operează asupra lor ține de (re)ășezarea textelor în (noua) pagină, de fracturarea subiectivă a discursului, de natură să sublinieze sensuri, să intensifice tonuri sau, dimpotrivă, să estompeze semnificații virtuale. Spațiul poetic creat astfel respiră prin el însuși, ritmat de rândurile-versuri și se configurează pas la pas cu povestea de dincolo de el.

Uneori tonul este unul minor, potențat de expresivitatea involuntară a unor cuvinte sau expresii pe care le percepem azi drept învechite. Bunăoară: „Imediat / după descoperirea jafului / ce a fost comis în ziua de / 14 Octombrie 1922 / în trenul ce circulă seara / dela Cernăuți spre Grigore Ghica Vodă, / când a fost omorât casierul C.F.R. Ceaușescu, / rănit inginerul C.F.R. Goldemberg / și / jefuită o casă / cu o sumă mare de bani de la Gara Lujeni, / ar fi avut loc o convorbire / între un călător al trenului acestuia cl. II / și un tânăr, / comunicându-și ambii observațiunile lor asupra a doi indivizi suspecti, / cari au plecat și ei cu trenul acesta / în cl. II și / cari s’au coborât în Gara Mamaiești / pe partea dreaptă / în direcțiunea cursului.” (p. 14). În același sens și în același ton minor, prin rescrierea anunțului frust al micii publicități se deschide o fantă spre o lume care trăiește la limita unor experiențe neașteptate: „Român din Regat, / director și proprietar al unei societăți, / vârsta 33 ani, / dorește căsătorie cu d-șoară sau văduvă simpatcă. / Dotă nu necesită. / Să știe piano sau vreun instrument. / Intermediarii excluși. Roagă trimiterea fotografiei. / Discrețiune absolută.” (p. 80).

Din când în când, anunțul minor readus în pagină capătă neașteptate funcții narative, cel mai adesea cu tușe de *policier* provincial, așa cum se petrece, de exemplu, în *Arestarea unui îndrăzneț pungaș* (p. 144 – 146), *Prinderea și arestarea a doi periculoși hoți de târguri* (p. 147 – 148), *Furtul de la baia Sofia* (p. 149), *Furt de blană* (p. 153 – 154) etc. Mult mai rar, tonul acestor fragmente devine patetic, pe de o parte datorită subiectelor abordate, pe de altă parte, ca efect al transcrierii lor în rânduri ample, adevărate perioade retorice, menite să transpună relieful tabloului în raport cu atmosfera cotidiană a Cernăuților, oglindită în majoritatea locurilor. Cel mai relevant pasaj, în acest sens, este *Trecerea prin Cernăuți a Suveranilor* (p. 74 – 77), un reportaj din anii interbelici rescris în format poematice, și

care acroșează intertextual – involuntar odinioară, conștient și mizând pe savoarea relației textuale acum – o parte din schițele lui Caragiale.

Neignorând nicio clipă aceste efecte estetice, am parcurs, totuși, *Cernăuți. Obiecte pierdute* și cu ochiul antropologului, descoperind odată cu paginile citite un adevărat teren urban, în măsură să ofere o imagine a orașelor multiculturale intrate, după Primul Război Mondial, în România Mare. Întâmplător sau nu (aș miza, parcă, pe a doua variantă, însă e interesant oricum!), știrea – imagine care deschide volumul este chiar una care notează racordarea Cernăuților la o nouă geografie, care impune, printre altele, conexiunea cu o nouă capitală: „Cu începere de mâine, / 3 Ianuarie cr., orele 2 / se reia / circulația directă între / Cernăuți – București / prin / Mărășești – Buzău” (p. 10). În același timp, pregnanța multiculturală a orașului se lasă descoperită din numeroasele nume proprii care evocă populațiile care trăiesc aici. Aflăm, astfel, că Societatea damelor române le include pe „Popovici Aurora / Turtureanu Olimpia / Zama Eliza / Hlușcu Aurora / Ana Ghiuță / Maria Seranfincean / Viorica Bocancea / Evghenia Ostaficiuc / Maria Dr. Formagi / Paraschiva Lachniuc” (p. 22), că există o listă a celor care fac donații pentru elevii merituoși pe care se regăsesc, printre alții, „Laub Simon, Schmez Moses, Schuz Karl, Engler Iulius, Rudich Karl, Kassner Leo, Porper Bernhard” (40), în vreme ce echipa de fotbal din Cernăuți îi includea, la un moment dat, pe „Cobilanschi, Micinski III, Croitoriu, Cernichowski II, Strugariu I, Klein, Burnat și Ghițescu” (p. 53).

Viața de zi cu zi, cu toate lucrurile sale mărunte și, la prima vedere, irelevante, se lasă descoperită și ea, cu voluptate chiar, de dincolo de aceste pagini. Cernăuți este, astfel, deopotrivă, un oraș unde concertează Enescu, unde membrii familiei regale participă la sindrofii mondene, unde se ia, deja, în discuție, problema numărului prea mare de automobile, un oraș cu universitate, care are rector și profesori, care face ceea ce am numi astăzi „achiziții publice” pentru a-și asigura buna funcționare, un loc unde se fac donații și se țin varii slujbe religioase, unde se desfășoară serbări școlare și baluri, de unde se pornește în drumeții și unde se poate merge la strand. Este, totodată, un oraș cu pungași și șarlatani de toate felurile, prin care trec atenți mereu la propria imagine militari și slujnice, negustori și frizeri, sportivi merituoși, liceene bovarice sau restauratori de succes.

Poate că adevăratul relevu al acestei lumi atât de eterogene este reprezentat chiar de seria listelor de obiecte pierdute care apar adesea, contrapunctând întregul volum. Potrivit acestora, mânușile fine de

damă și gențile din piele elegante sunt păstrate alături de găște și rațe rătăcite, de capre și câini, fularele sărăcăcioase alăturându-se cutiilor pompoase, cu mici obiecte decorative. Inserate cu o periodicitate laxă, după excursul prin cotloanele varii ale vieții din Cernăuți, aceste liste de obiecte pierdute permit, printre altele, și o evaluare a bogăției de cuvinte la care se poate recurge pentru a numi aceeași realitate. Astfel, culoarea închisă poate fi *mohorâtă*, *laie*, *sură*, *murgă* ori pur și simplu *neagră* ca, de exemplu: „1 tabachere de piele *mohorâtă* (p. 11), un guleraș pentru dame cu blană (*mohorât negru*) (p. 11), 2 curci *cenusii*-albe *tărcate* și 1 găină *neagră* (p. 13), o căciulă din blană *laie* (p. 19), Un câne fugar de culoare *sură* (p. 20), 2 găște de culoare *sură* (p. 20), Un câne pentru vânătoare mare, de culoare *mohorâtă* (p. 20), 1 pătură de lână *sură* (p. 24), 1 pătură de lână *sură-cafenie* (p. 29), Un cal cu părul roib închis, / aproape *murg* / coama și coada *neagră* (p. 71)”.

De altfel, numeroase alte realități ale vieții mărunte din Cernăuți pot fi restituite din lectura atentă a altor tipuri de liste care apar, cu generozitate, în paginile cărții de față, cum vor fi fost prezente, acum un secol, prin paginile gazetelor din Cernăuți. Avem, astfel, o listă a felurilor de pește care se vindeau în piețele orașului și anume: „cegă, nisetru, morun, păstrugă, visabogzar, șalău, crap, somn, mreană, lin, știucă, văduviță, plătică, ivat, puzer, mihalți, oblet, caracude, rârjuncă, băbușcă, biban, scrumbii de Dunăre, chefal, laban, barbuni mari, scrumbii albastre, caride, rizeafcă, amșii, midii, rândunică-de-mare...” (p. 26 – 27). Avem, de asemenea, mercuriale ale piețelor, liste de meniuri ale restaurantelor, liste de hoteluri clasificate, potrivit categoriilor lor, avem liste de momente în cadrul serbărilor populare din Cernăuți... Uimitoare prin efectele paradoxale ale asocierilor, aceste șiruri de realități și obiecte funcționează și ca niște foarte bune descrieri etnografice ale lumii urbane din Cernăuții anilor douăzeci ai secolului trecut.



Mircea A. Diaconu notează undeva că această carte a sa este o „oglină spartă” a unei lumi trecute. În ce mă privește, văd chiar în acest caracter fragmentar al său proba unui documentarism fără cusur și, totodată, a unui postmodernism bine orchestrat.

*Mircea A. Diaconu, *Cernăuți. Obiecte pierdute*, Fotografii de Anetta Dabija, Chișinău, Cernăuți, 2021, 272 p.

Liliana FOȘALĂU

Citind o carte fără sfârșit

O întreprindere culturală și scripturală inedită, ciudată pe alocuri, seducătoare, salutară înainte de toate, aceea pe care o propune distinsul profesor universitar și scriitor Mircea A. Diaconu. Inedită este mai întâi ideea cărții despre o lume și limba prin care ea respiră, trăiește și supraviețuiește, dar o carte care nu este scrisă (în sens obișnuit) de cel care o semnează, ci doar adusă la viață, prin transcriere. Sau prin rescriere într-un livresc a unor fragmente de viață și de lume de care unii n-am știut, alții au uitat, iar alții chiar le-au trăit în miezul unor vremuri care pulsează sub freamătul speranței, al regăsirii, al firescului de a trăi, cu bune și cu rele, într-un Cernăuți cosmopolit, multicultural *avant la lettre*, în care încă era loc pentru toți. Aceste texte, înainte de a deveni carte într-un neuitare a unui Cernăuți aparte, fascinant prin energiile pe care le emană prin limbaj, sunt la bază niște anunțuri și (mai rar) mici articole de ziar, selectate din „Glasul Bucovinei”, perioada ianuarie 1923 – noiembrie 1926.

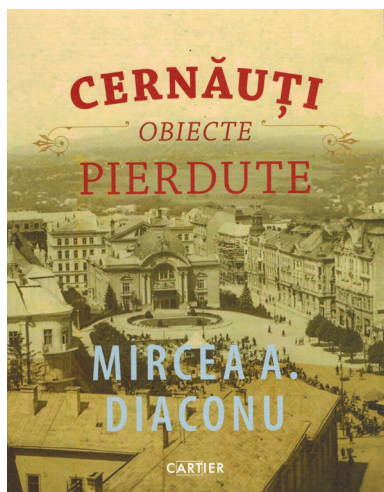
Și cu siguranță că a (re)da viață este cu mult mai important decât alte posibile acțiuni, cumva un gest devenit urgență a zilelor noastre marcate de instabil, incert, fragil, improbabil, totul aflându-se sub semnul distrugerii, al pierderii, al dispariției mai mult sau mai puțin amânate. Se pierde o lume, s-a pierdut deja, dar ea este redescoperită cumva la limita dintre firese și miraculos și salvată prin gestul creativ și creator al scrierii. Căci scrisul este vorbire pusă la adăpost din calea stricăciunilor pe care vremurile le poartă inevitabil în ele. Iar verbul, cuvântul, fundamentează creația; lumea așa s-a făcut, o știm atât de bine!... Iar lumea pe care o descoperim citind cartea lui Mircea Diaconu emană parcă de la aceste cuvinte, fraze, enunțuri, anunțuri, fragmente de ziar. În cuvântul scris germinează sau se definitivează acțiunea, în sensul că există un *înainte* (*Muzicale. Concertul George Enescu, Sărbătoarea Reuniunii Femeilor Române*, sau anunțurile privind serbările populare

și balurile mascate, sau examenele pentru diverse diplome și meserii, etc.) și un *după* al întâmplării, al faptului-divers, sau al evenimentului (*Primii fulgi, Hoț arestat, Mersul epidemiilor în Bucovina!, Trecerea prin Cernăuți a Suveranilor, Obiecte găsite*, etc.). Textul scrie (în sensul de anticipare) realul, îl descrie sau îl transcrie. Este evidentă legătura puternică dintre lumea concretă și limbaj. (Pasionații pot găsi adevărate provocări în materialul lexical, e în carte și o sărbătoare a limbajului, marcat și el de dorința de autenticitate, dar și de căutare, de snobism sau doar de cosmopolitism).

Citind, am avut impresia că prin această carte este reînviată o lume, autorul o reasează cumva în drepturile ei, sau ale noastre, dreptul la neuitare, la memorie, în primul rând, sau la readucere a acestei lumi revoluate în foșnetul vieților noastre. O invitație la a ne mai așeza puțin, pentru a privi sau asculta trecutul, fie și doar rostind nume de străzi (*Regina Maria*), de librării (*Ostașul Român*) sau de societăți (*Societatea Doamnelor Române*). Din listele de obiecte găsite (și deci pierdute), din multitudinea și insignifianța lor se desprinde aproape o senzație concretă: anunțul unei umbrele găsite m-a transpus instantaneu pe străzile Cernăuțiului într-o zi ploioasă, eram acolo, auzeam ploaia scurgându-se pe acoperișul clădirilor imperiale, mă simțeam salvată de umbrela găsită, având posibilitatea continuării periplului cernăuțean!...

Încă două cuvinte despre efectul cărții asupra cititorului: senzația că ea nu se termină la ultima pagină, odată cu încheierea lecturii, persistența impresiilor pe care le creează, dorința de a o redeschide, de a reveni asupra unor semne, cuvinte, figuri, întâmplări, virtualități. Am rămas sub vraja toponimelor, a numelor de străzi mai ales (*Regina Maria, Regele Ferdinand, Ștefan cel Mare, Strada Română, Stelelor*, etc.), dar și sub cea a splendidelor fotografii în sepia realizate și/ sau colecționate de Anetta Dabija. Poezia lor e fascinantă, intensă, are magia evocatoare a cuvintelor din poezia unui spațiu pe care Mircea A. Diaconu îl reconstituie, redându-I lumii și cunoașterii noastre în dimensiuni care pot transcende realul supus perisabilului.

Dacă n-aș fi sigură că mulți înaintea mea vor fi spus în sine lor (și nu numai): „Carte frumoasă, cinstite cui te-a scris”!, aș spune și eu! Și fiindcă am simțit că autorii cărții sunt mai mulți, le adresez tuturor – aici și dincolo de timp – cele mai alese mulțumiri și toate felicitările: domnului Mircea Diaconu, pentru „paternitate”, originalitatea ideii și generozitatea proiectului de reconstituire poetică și recuperare literară a unei lumi, doamnei Anetta Dabija pentru



splendidele ilustrații care prelungesc și aprofundează farmecul textului, dar și autorului colectiv, adică tuturor celor care la vremea de schimbare a anilor '20 scriau cu întâmplările, inocența, metehnele și freamătul vieții lor filele unei lumi ce avea să recadă sub blestemul (sau fatalitatea) istoriei. Felicitări editurii Cartier pentru această admirabilă reușită!

Daniela PETROȘEL

Cernăuți. Tablă de materii

Cu ce s-ar mai putea ocupa critica literară astăzi? Nu *astăzi* pe vreme de *ciură* sau de *secetă*, ci într-o vreme în care labirintul editorial iese de sub tutela oricărei ordini, iar critica, cel puțin o parte a ei, pare ori se declară neputincioasă. Nu știu dacă e cazul lui Mircea A. Diaconu, din moment ce tocmai a publicat o nouă carte, din cele serioase și grave, la editura Junimea. Un pariu de critic, totuși, serios, când citești *Ion Creangă*, *Calistrat Hogaș*, *Ion Agârbiceanu* & *I. Negoșescu. Recitiri*. În tot cazul, Mircea A. Diaconu nu mai face critică de întâmpinare; de un abandon tot e vorba. Ba, citind *Cernăuți. Obiecte pierdute* (Cartier, 2021), o carte-album, ai sentimentul unui refugiu, ba poate chiar al unei metamorfoze identitare. A criticului și, cu siguranță, și a orașului-personaj. Să pătrundem puțin în acest univers al cărui titlu, sugestie deliberată, face cu ochiul spiritului național. E numai o capcană însă.

În *Cernăuți. Obiecte pierdute* nu există un Cernăuți ancorat în Istorie și cu atât mai puțin unul ancorat în Politică. Există, din fericire și printr-un troc echitabil, un joc cu limbajul și reprezentările, cu imaginile și cuvintele. Chiar și cu așteptările unui cititor, poate nostalgic, poate doar fidel istoriei

sau criticii literare. Străzi, evenimente, oameni își pierd materialitatea istorică și experimentează o imponderabilitate poetică. O paradoxală imponderabilitate, dată fiind concretețea unei lumi ce iese din pagină în sunet de claxoane (*Diverse*) sau cu glasuri de copii (*Din Pojorâta*), cu miros de brânză de oaie (*Noui prețuri maxime*), de roșbraten cu ceapă (*Tarife pentru restaurante*), sau cu pete de sânge (*O petrecere cu consecințe grave*). O aglomerare ce maschează un vid, fie el politic, istoric sau ființial: *ce există acolo unde nu mai există nimic?* Există subiectul unui relativ pronominal ce nu obligă nici la prezența persoanei, nici la prezența obiectului și care se anulează printr-un pronume negativ. Dar nu e doar *nimicul* care-l soarbe sau soarbe o lume, ci *nimicul* ce se multiplică în nimicuri, în mărunțișurile ce dau, poate, măreție realității și istoriei.

În mod sigur, Cernăuții de aici sunt o ficțiune și o fantasmă personală. Un proiect și o proiecție a unui Caragiale virtual ce s-ar putea plimba printr-un fantomatic orașel cosmopolit interbelic și, cu aceeași privire ușor amuzată ironic, ar înregistra producția de realitate textuală a urbei. Se publică mult, se publică (aproape) orice, lumea își revărsă umorile, frustrările, dar și bucuriile la gazetă. Articolul de presă, sărmanul, preia excesul de viață al urbei și încearcă să îl facă suportabil textual. Îl aliniază și încolonează, îl pune în enumerații, îl ordonează sau, dimpotrivă și deopotrivă, îl combină în asocieri absurde, dovadă în plus că literatura nu e nici pe departe la fel de imaginativă ca realitatea. Articolul de presă condensează o lume ce se destinde ulterior prin ramificații poetice. Dublu filtrat, evenimentul e un punct dintr-un colaj ce refuză împovărașul statut de hartă. Nu hartă, nu teritoriu, doar un tablou-spectacol menit să cumuleze energiile unui spațiu. Secvența e mai puternică decât întregul, căci univocitatea unei relații devine polivalența fragmentelor ce se combină după o logică a hazardului. Sau poate a fatalității.



Dar nu doar Caragiale se plimbă prin Cernăuți. Rătăcind și el buimac printr-un labirint construit la granița dintre vis și realitate, dintre document și poezie, autorul, care înscenează totul, o iluzie în fond, e un visător romantic, convins – asemeni unui Dan-Dionis bucovinean – că tocmai a coborât dintr-o carte poștală de acum 100 de ani. Probabil se și miră că nu înțelege germana, ucraineana sau limba idiș, sau orice altă limbă se va fi vorbit în Cernăuțiul interbelic. La el ajung doar ecouri din nedrepte tratate istorice, din iluzorii configurări teritoriale. Mai puțin revoluționar și mai mult atras de senzaționalul micilor istorii de mahala, el trece prin urbe cu pletele în vânt, mai puțin în cazul în care în poveste intervine vreun frizer gelos. Pentru el, orașul Cernăuți devine prilej de reteritorializare, cum altfel decât simbolică. El se hrănește din nostalgia vremurilor și a obiectelor pierdute, de aceea lista are un statut privilegiat. Ea are o logică proprie și libertatea de a spune un hotărât *nu* coerenței. Lista, culmea, sfidează ordinea și are o intenție subversiv politică: convertește faimosul spirit organizatoric german în poezie românească.

Cernăuții devin o realitate utopică, ce se construiește prin negocieri permanente între așteptările ideologizate ale unui cititor ce continuă să fie bulversat de formula (dez)ordonării materialului, și materialitatea unei lumi ce refuză oglindirea într-un singur ochi, într-un singur bob de rouă. Ruptă în fragmente și aruncată la gazetă, viața cosmopolitului oraș se contruiește din întretărirea unor linii de forță și registre de scriitură. Căci, de pe caldarâmul orașului intră în litera textului descrieri liricoide despre primii fulgi de nea, despre teribile accidente rutiere (*Iarăși un accident de automobil*) sau despre furturi comise în variate moduri. Se fură mult în Cernăuți, se fură divers, se fură – cel puțin așa reiese din gazetă – cu mult simț poetic. Există o filosofie și o artă a furatului pe care unii le practică într-un mod deloc amatoricesc. Nu doar ce se fură e important, deși listele de obiecte

sustrase sunt, ele însele, poezie în stare pură, ci, mai ales, când, cum și de la cine se fură. Se fură – culmea îndrăznelii – din centrul orașului și ziua în amiaza-mare, se fură lucruri de mână și mult zahăr, se fură de la liceul ortodox de fete. Furtul e o nefericită ieșire din anonim, atât pentru păgubit, cât și pentru hoț, fie el chiar unul *tânăr, elegant îmbrăcat și bine hrănit*. Pentru cel dintâi, poate e și un semn al statutului social... nu ești destul de bogat până nu te-au călcat hoții și, pe cale de consecință, nu ai apărut la gazetă.

În acest volum, Cernăuți e un oraș de hârtie, rezultat din întâlniri deloc întâmplătoare. De la istorica vizită regală, la sinucideri din dragoste sau din remușcare (*Un pungaș își pune capăt zilelor/Sorbind lizol*), pagina de ziar adună viață și moarte deopotrivă. Nu e descrierea unui spațiu, ci un spațiu lăsat să vorbească pentru el însuși, să se impună privirii, istoriei, memoriei, prin scene și oameni. E, în cele din urmă, opera unui privitorul camuflat, care își marchează absența printr-o prezență plină a lumii descrise. Ce se pierde și ce se câștigă în acest bazar al textelor? Dincolo de consistentele liste de obiecte pierdute sau găsite? Aproape nu contează. Efectul și cauza, îndepărtate pe o axă cronologică imaginară, își pierd relevanța într-un spațiu ce suferă de boala prezentului, a cotidianului. Se câștigă vitalitatea unui timp trecut ce-și refuză statutul, de vreme ce inundă un prezent poate golit de energii. Se pierde o efemeră dimensiune istoric-documentară și se câștigă o infinită și iremediabil tristă poezie.

Excelent realizat și din punct de vedere grafic, volumul *Cernăuți. Obiecte pierdute* este o carte despre modul în care, în cele mai neașteptate maniere, literatura înțelege să-și exercite puterea și fascinația asupra unui critic literar. Poate fi o hegemonie a masacrului prin verdicte critice, sau, cum este cazul aici, o pașnică și subtilă ocupație, în care forma – chiar așa ostentativ ludică – nu reușește să camufleze intențiile garantat serioase.



Dorin ȘTEFĂNESCU

Pânza destrămată (2)

Am văzut că, în modul în care e plămădită, narațiunea este o broderie migăloasă, în care firul trecutului se țese împreună cu cel al prezentului, când pe față, când pe dos; mai exact spus, se petrec unul pe altul, se întrețes în aceeași fină textură. E de așteptat ca relația lumii cu timpul să fie cu greu păstrată, ea rupându-se neîncetat, substituită cu altă relație dificil de întreținut, a timpului viu de la început, devenit trecut, cu timpul de acum, între care amintirea încearcă să arunce o punte. În această insolită fenomenologie a relației, amintirile se expun în imagini, imaginile se încheagă în tablouri, tablourile în povestiri, iar povestirile ivesc din ele alte povestiri, prinse în rama mișcătoare a timpului. Mici cascade temporale ale căror șuvoaie cad unele în altele, curg în albia cuprinzătoare a limbajului. Cursivitatea aceasta este însă adesea oprită pe neașteptate, povestirea fiind punctată cu recursuri în amonte, paranteze, digresiuni (precum, de pildă, cele trei medalioane legate în salbă care îi prezintă pe preoții supuși patimii jocului de cărți). E de ajuns ca cineva să-și aducă aminte și să ia cuvântul, pentru ca de aici să se nască o întreagă rețea de imagini ale trecutului, o galerie fastuoasă de tablouri ce zugrăvesc felurite fețe ale timpului.

Este impropriu să spunem că ceva se află în relație cu timpul; în ciuda continuității curgerii sale, timpul este non-relația, desfacerea legăturilor. Tot ce apare în timp dispare la fel de repede precum apare. Ce se poate închea în această necurmată destrămare, în acest naufragiu al tuturor celor ce-și caută stabilitatea și dăinuirea, „când tot ce-i mândru pe lumea asta piere de parcă nici n-ar fi fost”? Și apoi, în ciuda ciclicității, a revenirii aceluiasi, în lumea timpului este posibil oare ca „ce-a fost poate să mai fie iară”, când legea ei decretează că „ce-i verde trebuie să se usuce și ce-i înflorit trebuie să se scuture”? Un parcurs paradoxal, având în vedere că, pe de o parte, timpul îl readuce pe *același* într-o eternă reîntoarcere, ca și cum nimic nu s-ar schimba în mișcarea necurmată a roții devenirii; pe de altă parte, apariția neîncetată a *altuia*, a ceva mereu nou substituit vechiului căruia îi e dat să dispară. Cum funcționează viul timpului în această articulare bivalentă care întinde relația și o destinde totodată, o reînfrică și o destramă continuu?

Ar trebui să distingem aici între întoarcerea ciclică a timpului și întoarcerea *în* timp. Dacă primul caz numește simpla revenire a identicului, cel de al doilea impune două aspecte: privirea care, dinspre

prezent, coboară în trecut, revăzând memorial ceea ce s-a întâmplat în momente acum defuncte, și mișcarea inversă, prin care trecutul răbufnește în prezent, inundă privirea cu imaginea sa încă vie. Unde să situăm, de pildă, scene ca aceea în care domnișoara Ana asistă în vis la nunta părinților ei sau cea a întâlnirii domnului director cu tatăl său mort? O imersiune și o emersiune, am zice, care, ambele, vorbesc despre împlinirea timpului în această dublă relație. Căci timpul este un fenomen de pasaj, el nu se poate împlini decât în trecere, ca trecere. Simptomatic în acest sens este semnul pe care îl dă baticul roz al mătușii Valeria: „baticul ei roz, din voal transparent, nu se decolorase cu trecerea timpului! Chipul i se zbârcise, îmbătrânind, dar rozul lui se păstrase tot atât de strălucitor! Asemeni unui steag, pe care cu vitejie îl purtase neîntinat, străbătând cu el timpul cel plin de necruțare, fără să-i pese cât de repede trece clipa”. Pentru ca apoi, „până și baticul roz, care părea să nu aibă moarte, începuse să se decoloreze, să-și piardă strălucirea”. În sine, trecerea nu e niciodată strălucitoare, dar deschide un interval între apariție și dispariție, o fenomenalitate temporală care arată că nimic nu e definitiv, nu stă veșnic în propria definiție.

Definitivul definiției nu desemnează infinitivul, ci, dimpotrivă, fixarea în finitudine. Or, contrar percepției comune, trecerea de-finește timpul, îl prezintă în relație cu infinitul. Trecerea nu este destrămarea infinitului, ea îl pune la trecut doar pentru a-l scoate din orice definiție, abia în această situație fiind el pururi prezent în timpul însuși. În trecere, timpul nu se schimbă, dar impune schimbarea, arătându-se lumii în chipuri metamorfice. Uneori, perturbând aspectul naturii, parazitează comunicarea, introducând pe neașteptate nefirescul în firea lucrurilor: „Domnișoara a dat să-mi spună ceva, dar s-a întâmplat de s-a ascuns chiar atunci soarele după un nor nu mai mare decât o palmă și s-a făcut întuneric. Și din întuneric acela (...) s-a pornit așa o hărmălaie mare, că nicio vorbă nu s-a mai putut înțelege”. Alteori, nefirescul acesta aduce la vedere scene din trecut pe care le încorporează într-un tablou prezent, ca în deja menționata întâlnire între domnul director și tatăl său revenit din morți („de parcă prezența lui pe tărâmul lumii acesteia ar fi fost cu totul surprinzătoare chiar și pentru el”) sau, în același registru, întoarcerea lui spre vârsta copilăriei, în tovărășia unor personaje din trecut („«Să-l rugăm frumos pe copilul ăsta să mai aducă una», și se întoarse zâmbind spre domnul director arătându-i sticla”). Situații în care trecerea dintr-o dimensiune într-alta abia se mai sesizează, trecutul și prezentul fuzionând într-o aceeași scenă a unui timp ce pare că-și sfidează definiția.

Semnele timpului sunt contradictorii, deconcertante; ca orice semn, ele trimit spre altceva de dincolo de ele, spre o semnificație care le transcende și pe care doar o indică, fără să-i dezvăluie originea. Caisul din grădina domnului director dispare și apare, arătând doar semnul acestui proces, fără a-i limpezi natura. Uscat, tăiat și pus pe foc, el re apare ca „un fel de nălucă ciudată a acelui cais aruncat în foc odinioară”. O regresie în timp sau doar o gravă iluzie optică? Dar „existența unor anumite semne” este prevestită de starea de ciudată confuzie care pune stăpânire pe personaj, ca și cum ar fi fost prins într-un vârtej al timpului care mută percepția pe un alt plan al realului. Între privire și peisaj intervine un ecran care refractă lumina înspre o altă dimensiune, astfel încât privirea rămâne captivă între două orizonturi, nehotărâtă înspre care să se îndrepte: „o perdea străină; uneori o ceață ușoară și transparentă, alteori tot mai deasă, mai greu de trecut, care îl despărțea, sau în tot cazul încerca să-l despartă de grădina lui dragă. Se învâlmăseau toate, grădina începea să-și piardă contururile precum și reperele ei sigure”. În acest cadru desfigurat, greu de întregul trecut, pânza lumii e destrămată, timpul își iese din matcă, învâlmășindu-și duratele.

Destinul casei mătușii Valeria și a unchiului Rubin este semnul cel mai evident pe care îl transmite forma decăzută a lumii. Odată înfloritoare, simbol al ordinii desăvârșite, căreia îi e hărăzit parcă să înfrunte triumfătoare eroziunea timpului, „casa, asemeni unei ființe inconștiente și oarbe, incapabilă să opună vreo rezistență unui destin lipsit de îndurare, accepta, de bunăvoie, autodistrugerea și mutilarea”. Deși treptată, destrămarea este aici totală, „toate erau schimbate, nimic nu mai era ca altădată”. Dar casa este doar o reprezentare a destinului personajelor, supus legii implacabile a timpului. Timpul intră în lume prin semnele pe care le lasă pe corpul ei; timpul lumii este lumea însăși, prinsă în mișcarea creșterii și descreșterii, a fiecărei clipe care dă câștig de cauză trecutului. O legitate ce dă măsura trecerii lumii și a omului prin lume, imperativul categoric al unui verb fără indicativ. Căci nimic nu indică o altă posibilă cale de urmat, doar imposibilitatea posibilului însuși, ordinul indiscutabil al unei urgențe. Timpul impune peste tot imperiul identicului, refuzând alteritatea; a fi altfel decât cere timpul, a te sustrage legii sale reprezintă o frondă intolerabilă. Dimpotrivă, a fi în pas cu timpul înseamnă a te supune cadenței trecerii, ritmului mundan. „Orice apogeu este urmat, (...) de o perioadă de declin”, sună acest truism, expresie ce definește cum nu se poate mai nimerit tautologia temporalității.

Nivelarea temporală se traduce prin afectabilitate; suntem afectați de timp, așa cum suntem vulnerabili față de tot ce ne atinge. „Schimbările care au survenit de-a lungul anilor, la început destul de mărunte”, lasă urme adânci în casa Valeriei, „odată cu trecerea timpului, din ce în ce mai dese și mai importante”. Ceea ce nu înseamnă că această lege de fier nu lasă loc frumuseții lumii (și vom vedea mai încolo care este adevăratul ei sens). Urmând sfatul naratorului („să aruncăm, totuși, o privire în urmă”), odinioară, în casa mătușii sale, Desideriu află fermecat că „frumusețea există, îi fu dat să-i descopere splendoarea și să se bucure de ea”. Or tocmai acest „cult pentru frumos” este cel mai expus, cel mai puțin rezistent în fața timpului. „Îi fu dat, așadar, mătușii Valeria să vadă cum frumusețea îi alunecă printre degete, iar ei îi lipsește energia și forța de a o reține”. Conștiința intimă a timpului este senzorul cel mai fin al acestei lente degradări. Ea înregistrează declinul, cea dintâi rănită de înceata lunecare, de restrângerea orizontului. Recurgând de fapt la o formulă paradoxală, spunem în astfel de situații că nu mai este timp, nu mai avem timp, ca și cum timpul ar fi la dispoziția și în stăpânirea noastră. Frica Valeriei „că nu mai e timp” pentru a se bucura de frumusețe nu are semnificația unei despărțiri. Evidența faptului că „vreamea trece și nu mai ai când să te bucuri” este relativă; adevărata bucurie nu depinde nicidecum de un *când*, nu e supusă capriciilor clipei. Trăiește nedespărțită de frumusețea care a suscit-o, subzistă nealterată până la *sfârșit*.

Sfârșitul este vestit prin semnele timpului; acumulate, din ce în ce mai persistente, ele semnează actul unei capitulări necondiționate. „Sfârșitul – al casei sau al celor doi bătrâni, pentru domnul Desideriu era aproape același lucru – începu să se apropie cu pași repezi, punând deasupra lucrurilor un zăbranic sumbru”. Întunecarea este penultimul cuvânt, care îl cheamă pe cel din urmă, cel care nu mai spune nimic. Într-un fel, ea conturează și căderea în viciu, boala de moarte ce înveninează seninătatea firii, precum la părintele Munteanu, care „începea să se afunde parcă într-un hău întunecat, în timp ce, în jurul lui, se lăsa întunericul de nepătruns”. Cât despre ieșirea din scenă, ea se produce lent, fiecare pas urmând un semn în plus pe care moartea îl face din culise. Semne care își arat acum sensul: „toate acestea aveau totuși un rost al lor. Nu devenea finalul mai puțin întristător și despărțirea poate mai ușoară? Un fel de alunecare domoală, făcând ca totul să se petreacă aproape pe nesimțite. Măinile se desprind cu ușurință, ochii privesc fără să mai vadă”. O desprindere ca o plecare furtivă, neștiută, nevăzută. Un pas în gol: „Se căscase

un gol, însă, ce-o făcea pe mătușa Valeria să tresară, ori de câte ori intra în încăpere”. Ce se vede acum nu se mai poate spune, destrămarea ajunge la ultimul fir al pânzei, frumusețea rămâne singura în viață. În golul acesta, timpul în trecere așteaptă, are tot timpul.

Nu este însă și sfârșitul scenariului, al căutării frumuseții, căci timpul nu înseamnă doar trecere spre final, în care el stinge lumea în propria-i destrămare. El este și trecere spre momentul auroral al noului, aprindere a lumii în lumina renăscută. În lumea romanului, fețele temporalității sunt dispuse conform acestei bipartiții organice, a unei primultimități în care începutul și sfârșitul, strălucirea și stingerea coexistă, marcând existența fiecăruia dintre personajele majore. Dar ele colorează și configurațiile naturii, ca și straturile substanței românești de altfel (apelând inclusiv la tehnica narativă gidiană din *Falsificatorii de bani*, menționată explicit, a unei *mise en abyme*), antrenate în ritmul unei alternanțe între avanscenă și pânza de fond, ca în această imagine emblematică, în miniatură: „Fulgii se văd plutind ușor prin lumina tulbure, zidul cenușiu al bisericii le folosește drept fundal”. În acest cadru de intimă întrepătrundere, opusă întunecării menționate mai sus, solaritatea îndeplinește rolul revigorării firii. Ca orice simbol însă, lumina solară joacă la două capete. Ea poate fi ucigător de tăioasă, răbind cu cruzime: „Mai erau și dovlecii, lăsați să putrezească în voie. Razele soarelui pătrundeau fără milă, asemeni unor cuțite fierbinți, în carnea lor gălbuie, răscolindu-le cu brutalitate rana deschisă”. Răzbate de aici umbra încă prezentă a morții, lumina pactizând jubilat cu agonia materiei în putrefacție, dându-i lovitura de grație.

În cele mai multe cazuri însă, lumina învăluie apariția, celebrând în linii tari ieșirea din întuneric, chiar dacă uneori cu tente sangvine: „Înainte de a răsări soarele, cerul se făcu roșu la orizont; șinele căii ferate se înroșiră și ele”, iar picăturile de ploaie rămase din timpul nopții sunt „mici picături clipocitoare strălucind ca niște mărgăritare în lumina dimineții”. Dacă totul revine la viață, strălucirea pune în lumină reversul feței pe care ne-o arată îndeobște timpul, o apariție incendiară ce rupe zăgazurile, mistuie limitele, ca „un soare strălucitor care transforma fiecare copac într-o flacără aprinsă și cu un cer de un albastru atât de adânc și de intens, încât te dureau ochii uitându-te la el”. În complexul simbolic al acestui adevărat *Sol Invictus*, e vorba de o transformare și de o renaștere, de intrarea într-o nouă formă a trecerii, care arată fața vizibilă, senină a unui timp generos. Vizibil și orbitor totodată, acesta este darul pe care timpul îl poate oferi în momentele lui faste. Un dar pe care îl primim, pe care însă nu îl avem, nu îl putem atinge

decât cu privirea plecată, recunoscătoare: „Scăldată în lumina strălucitoare, lumea se oferea neprihănită și înduioșător de fragilă privirilor lui obosite; strângea ușor din pleoape, ochii lui (...) nefiind obișnuiți cu atâta soare”. O lume solară, scăldată în lumina învierii, dar fragilă, ca și cum ar presimți că frumusețea e evanescentă, clipa prea repede, ca și cum ar ști că ceea ce i se dă este doar sclipirea efemeră a unui răstimp.

„Să nu existe, oare, nicio speranță și nicio lumină în lume?” Întrebare în aparență fără rost, dacă avem în vedere cele prezentate mai sus. Speranța nu este lumina pe care o readuce fiecare zi, noul chip al lucrurilor ce ni se arată în zori? Trezirea marchează cu acuratețe această revenire la viață, desprinderea din mrejele somnului de moarte, nu din brațele timpului, ci din întunericul pe care îl aruncă peste lume. Dar e mai mult decât o simplă atestare obiectivă a ciclului diurn – nocturn; trezirea se consumă în ochii celui care se trezește, în subiectivitatea afectată ce ia act de lumina lumii renăscute. Iese din noapte ca din hăul unui timp mort, întrevede în lucruri deja noul său chip sculat la viață: „când te trezești (...) la început nici nu-ți dai seama unde te afli, apoi, încetul cu încetul, obiectele din încăpere încep să prindă contur (...). Te trezești pentru a doua oară; nu numai obiectele din încăpere au de-acuma un contur mai ferm, ci și tapetul, cu trandafiri roșii și galbeni”. Lucrurile sunt aceleași, fără schimbare, doar viața suferă schimbarea. Și totuși, ele acuză presiunea timpului, precum casa mătușii Valeria, se erodează sau, ca în exemplul de mai sus, își manifestă prezența luminoasă. Dacă ele se conturează din ce în ce mai explicit, nu o fac în pofida timpului. Timpul le reintroduce în spectacolul lumii, care începe cu fiecare nouă dimineață, se trezește în propria lor trezire.

Repetata trezire pare să fie o continuă revenire a identicului, fiecare nou răsărit de soare asemuindu-se cu cele trecute. Dar, pe fondul acestei continuități implicite, trezirea face vizibilă totodată veșnic noua fenomenalitate a lumii. Cu fiecare trezire, timpul se reîmprospătează, aduce cu sine bucuria revederii, așa cum ne bucurăm de revederea unui chip drag, nu însă căutând în el asemănarea leită cu cel cunoscut odinioară, ci noul chip – fără seamăn – al timpului pe care ni-l pune în vedere. De aceea, pe vremea copilăriei și a vizitelor matinale în casa mătușii Valeria, Desideriu e fermecat de mereu noua și nemuritoare frumusețe a unui loc edenic: „Grădina strălucea proaspătă în lumina orbitoare a soarelui. (...) Diminețile acelea au rămas pentru domnul Desideriu unice, fără seamăn în lume”. Timpul revenit înseamnă și prospețime a luminii, și neasemuire cu ceea ce a fost, adică *unicul* incomparabil, nerepetabil, plinătatea de

sens a unei singure clipe. Timpul consumat e timpul care nu mai trece, iar ceea ce revine nu e niciodată deja trecutul, ci esența manifestării sale. Este tocmai ceea ce rămâne prezent din ceea ce a trecut, urma strălucitoare a unui timp defunct: „ceea ce rămâne e doar frumusețea limpede a dimineții”.

Timpul auroral este timpul frumuseții absolute. Descoperirea ei, sub faldurile timpului, nu mai spune nimic despre trecut, iar, dacă totuși spune ceva, doar în sensul în care ceea ce a trecut odată nu mai stă în trecere, *rămâne* mereu în noutatea manifestării. „Descoperi, în acea trecătoare clipă a trezirii din leșin, lumea cu splendoarea ei de nimic tulburată, veșnică și nepieritoare – mai frumoasă, mai proaspătă, ca oricând. O bucurie nestăvilită te cuprinde, deci, în clipa reîntoarcerii tale din lumea somnului, a leșinului tău copilăros și trecător”. Somnul e trecător, precum trezirea care îi pune capăt, dar ceea ce nu trece este acea clipă de intensă strălucire, a bucuriei reîntoarcerii la viață. Ea marchează intervalul unei splendide suspensii, un *interstitium* luminos care, ținând timpul la distanță, reface relația cu lumea, operează medierea. Clipa cea repede este acum clipa veșnicei frumuseți, cea care stă nevătămată de destrămarea lumii: „Încetul cu încetul, noaptea prinse să se destrame, iar din vale se ridicau cețuri albicioase și ușoare ca niște văluri. (...) Și fânețurile s-ar bucura de căldura cea dulce a soarelui, își spuse părintele Balintoni privind florile de sânziene pe care picăturile de rouă străluceau ca niște diamante. În astfel de clipe înceta să fie mândros pe lumea cea mare zidită de Dumnezeu”. Elogiul frumuseții nu e lipsit de însemnătate, clipele acestea nu sunt evocate de amorul artei. Nu arta descrierii le conferă vitalitate și strălucire, ci manifestarea unei esențe care se fenomenalizează în astfel de clipe de trecere, în fulgurante apariții din adânc.

Ele dau măsura timpului care parcă se oprește, stă pe piscul manifestării într-un veșnic prezent. De acolo, de foarte de sus, se vede până jos de tot, pânza pe care timpul o destramă strălucind într-o nouă alcătuire, țesătura nevăzută a transparenței fiind limpezime pură: „Cețurile se ridicau, valea se limezea, strălucea «ca un pahar»”. Odată ce vălurile cronologiei se ridică, relația cu timpul însuși este restabilită. Nimic nu durează veșnic, se spune, dar fluxul timpului nu se confundă cu conținutul duratei. Acum timpul este însuși acest conținut care durează, iar forma în care el își pune durata este frumusețea lumii, eterna ei manifestare. Un moment electiv trăit atât cât durează, necogitabil, abia sesizabil, dar plin de tot ceea ce timpul adună în viul existenței. Nu știm nimic despre această ușoară trecere, iar pentru a-i reține adierea trebuie să renunțăm la tot ce știm, ce

cunoaștem despre timp. „Tot ceea ce ai știut, tot ceea ce te-ai străduit să-ți bagi cu forța în cap, s-a spulberat, deodată, ca prin farmec, s-a risipit”. A te goli astfel de cunoașterea la trecut înseamnă a te elibera de povara timpului, a te umple de bucuria pe care o procură frumusețea clipei, a deveni disponibil acestei extatice inspirații. Căci, acum, „mult mai plăcut e să te uiți la cireșele cele frumos rumenite, la cerul înalt și albastru pe care zboară berzele”. Nu e vorba de hedonismul ce proclamă plăcerea procurată de ceremonialul mundan, care este de fapt delectare, răsfăț *cu* timpul, juisare a scăldării în trecere. Dimpotrivă, privirea ascetică – eidetică – ignoră spectaculosul luxuriant, exhibant. Ea survolează trecerea, sparge tiparul timpului, dar în chiar curmarea curgerii relația cu timpul viu, cel al duratei, se reface pe măsură ce privirea rămâne adâncită în cele cărora le e dat să rămână.

Rămâne frumusețea, singura în măsură să salveze lumea, cum ni s-a spus. După cum am menționat deja, nu de o contemplare estetică este însă vorba, nu de frumosul ca întruchipare artistică, rod al creativității umane, al unei performanțe strict imaginative, ci mai degrabă de o reverie indusă de frumosul absolut care transpare de la sine din lumea creației. Deci și din temporalitatea acestei lumi, din ceea ce timpul lasă descoperit, neafectat de trecere. Timpul înseamnă trecere, iar trecerea presupune ceva anterior peste care se trece, care e depășit pentru a înlesni trecerea. Ca atare, „e foarte plăcut să te lași în voia unor visări atât de minunate”, căci, deși volatile, ele sunt cele mai deschise spre frumusețea netrecătoare a trecerii înseși, transcend limitele impuse de fluxul temporal. Splendoarea lumii în aceste momente răzbate, dincolo de toate hotarele finitudinii. Lumea timpului devine infinită, mundanul destrămat lasă la vedere golul, albul strălucitor al posibilului. Văzută în această nouă perspectivă, lumea este „o pagină albă”, absența de timp: originarul nelocuit, imaculat, nepătat de scriitura timpului. Nimic mai mult de-atât, dar *mai mult* nici nu e cu putință, de vreme ce suspensia și transcenderea pun în act *total*, așază în golul unui fenomen de pasaj preaplinul unei clipe inaugurale, instaurative. Din clipa aceasta viitorul este posibil, dacă nu chiar posibilul însuși. „Se făcu, așadar, lumină și fostul înghițitor de săbii își văzu viitorul profilându-i-se cu o nesperată claritate”. Ceea ce pentru Gheran reprezintă un mic moment de cotitură în viață este, pe un plan mai extins, trezirea dintr-un lung somn amăgitor, vederea în lumina celor ce vor veni. Viitorul nu adaugă nimic timpului, el îi vestește veșnicia, arată frumusețea lumii ce încă nu este și ar putea să nu fie.

Marcela PALER

America și imaginea realității: reflecții și filme

Emigrarea și exilul politic în America sunt două fațete ale unui fenomen social care a afectat atât România comunistă, cât și Germania de Vest în timpul Războiului Rece. Există o paradigmă a intelectualilor români care aleg calea exilului din cauza sistemului politic comunist, precum există și în Germania paradigma regizorului care alege să facă filme la Hollywood (F.W. Murnau, Wim Wenders) sau a intelectualului care preferă America Germaniei naziste (Fritz Lang, Thomas Mann). O diferență esențială între cele două paradigme, în afara apartenenței la sisteme politice diferite, o reprezintă predilecția intelectualului german de a se întoarce în Europa (Thomas Mann în Elveția, Wim Wenders în Germania).

Deși emigrarea este generată în mare parte de insuportabilitatea traiului în țara în care s-au născut, confruntarea cu viața cotidiană americană a reprezentat o provocare pentru cei care au emigrat, în special în ceea ce privește adaptarea la puterea exercitată de mediul vizual. Printre cei preocupați de modul în care vizualul distorsionează realitatea și influențează negativ relațiile umane se numără scriitorul Andrei Codrescu (1946) și regizorul german Wim Wenders (1945). Plecând de la premise personale și contexte politice diferite, dar și de la viziuni diferite asupra rolului cuvântului / poveștii și cel al imaginii, Codrescu și Wenders împărtășesc viziunea critică asupra capacității imaginii de a reprezenta fidel realitatea.

Pentru a introduce discuția Est-Vest european și modul în care relația cuvânt – imagine este reflectată în filmele lui Wenders și în proza lui Codrescu, putem porni de la tabloul *Gas* al lui Edward Hopper (1940).

Hopper propune o perspectivă insolită asupra peisajului american intim legat de accesul la mobilitate. Mesajul nu pare a fi industrializarea care periclitează natura, ci lipsa mașinii. Titlul tabloului și prim-planul comunică prezența „automobilului”, creând astfel un suspans demn de o scenă de film. Sentimentul predominant este că orașul este departe și prezența pădurii înlocuiește prezența umană. Deși predomină vizual, pădurea nu pare amenințătoare, ci este organizată, lipsită de neliniștea pe care ar putea-o transmite o natură sălbatică într-un peisaj nocturn. Mai amenințătoare par a fi pompele de benzină prin

proporțiile anormale raportate la figura vânzătorului și la dimensiunea benzinăriei.

Imaginea Americii este intim legată de automobil, iar felul în care realitatea este percepută diferă în funcție de modul ales de a explora spațiul. Reclamele la benzinării începuseră să promită șoferilor încă din anii 1930 siguranța unei călătorii sau succesul concediului, indiferent de anotimp. Pentru a încuraja explorarea peisajului american și, indirect, vânzarea de mașini și de benzină, companii precum Mobilgas și-au conceput reclamele în așa fel încât să transmită un mesaj plin de entuziasm și încredere: vânzătorul de la pompă este mereu bine dispus, sare în ajutor și oferă indicații celor ce se rătăcesc. Benzinăriile sunt oaze de lumină și civilizație în mijlocul sălbăticiei, garantând că excursia nu se va termina dezastruos cu rezervorul gol la marginea șoselei. Toate aceste elemente care compun în general imaginea unei benzinării lipsesc intenționat din tabloul lui Hopper.¹

Pornind de la imagine mașinii lipsă (Hopper plasează mașina în centrul tabloului tocmai prin lipsa ei) și a importanței pe care o ocupă automobilul în cultura și interpretarea imaginii americane, următoarele paragrafe vor explica frânturi din imaginea Americii folosind două perspective diferite ale culturii europene.

Imaginea Americii din Europa

America a fost o sursă de inspirație pentru generația născută în Europa în anii 1940. România și Germania nu fac excepție de la fascinația pe care a exercitat-o stilul de viață american. În plus, România încă spera într-o salvare colectivă venită din partea Americii printr-o intervenție militară împotriva regimului comunist². Capitalismul american și disponibilitatea cu care tinerii se expun culturii americane sunt privite cu suspiciune de ambele părți ale Cortine de Fier. În studiul său *Vin americanii!*, Bogdan Barbu citează o analiză făcută de Radio România Liberă asupra tinerilor în anul 1961, potrivit căreia: “Cu toate injuriile aduse zilnic modului de viață capitalist și în special celui din SUA [în mass-media] ... sursa crede că nu există om, mai ales tânăr, ce nu ar dori ca viața lui să semene pe sfert cu cea a unui american”³. Având sentimente contradictorii față de rolul jucat de America în cel de-al Doilea Război Mondial, Germania de Vest începe să se manifeste tot mai vocal împotriva “imperialismului cultural” acuzând America de încercarea de a se impune economic prin acapararea pieței. În anii 1960, alegerea voluntară a produselor culturii pop

americană în detrimentul celei germane mai ales în rândul tinerilor, șocați și rușinați de ororile nazismului nu reprezenta o explicație validă.⁴ Astfel, și alegerea culturii americane a contribuit la emigrarea în America.

O anumită fascinație pentru statutul de exilat pare să se fi manifestat la Codrescu în adolescență, potrivit mărturisirilor din volumul *Miracol și catastrofă*, însă nu America era ținta preferată, ci Franța. Scriitorii români exilați căpătaseră în ochii poetului - adolescent o aură mistică, o forță culturală amplificată tocmai de faptul că scrierile lor erau interzise:

„În tinerețe m-a excitat grozav ideea de a deveni scriitor francez. Nu ideea de a trăi în Franța, despre care nu știam nimic, dar ideea de a deveni practicant al profesiei de Exilat. Cred că acest țel a fost rezultatul șoptirii: pe la sfârșitul anilor '50 la Sibiu se șopteau numele Blaga, Cioran, Tzara⁵.”

O sugestie în favoarea plecării în America pare să fi venit din partea lui Nichita Stănescu, dar nu datorită stilului de viață american, ci datorită dinamicii limbii engleze: „L-am întâlnit pe Nichita [...] și am primit de la el un sfat care mi-a făcut bine: «Dacă pleci din țară, du-te-n America. Să scrii pe engleză, e limba cea mai vie»”⁶.

Scriitorul Andrei Codrescu reușește să părăsească România comunistă în anul 1966, pe fondul amplificării resentimentelor și ostilității împotriva evreilor, în contextul unei înțelegeri făcute între Ceaușescu și statul israelian. Această înțelegere consta într-o despăgubire din partea Israelului pentru fiecare cetățean român evreu care părăsea țara, permițându-le sau mai degrabă forțându-i pe aceștia să aleagă calea exilului⁷.

Pe de altă parte, circumstanțele care îl determină pe Wim Wenders să privească cu admirație către orizonturile americane sunt influențate de peisajul industrial sordid al regiunii Ruhr. Regizorul german precizează în documentarul autobiografic *Desperado* (2019) că imaginea Vestului american, așa cum o cunoscuse din cărțile lui Karl May și filmele western ale lui John Ford era exact opusul imaginii furnalelor care dominau panorama orașului Oberhausen, unde Wenders și-a petrecut copilăria și adolescența. Acestei repulsii la nivel estetic i se adaugă repulsia față de trecutul nazist, de moștenirea culturală germană care pare falsă și plictisitoare⁸. Pasiunea pentru muzica rock americană și convingerea că America reprezintă aproape utopic singurul loc unde viitorul poate căpăta un curs pozitiv sunt aspecte care vor conduce la decizia de a părăsi Germania. Wenders începuse deja să regizeze filme în Europa când dă curs invitației lui

Francis Ford Coppola de a filma la Hollywood în anul 1977. După șapte ani în care proiectele hollywoodiene se dovedesc a fi un eșec și America devine sufocantă și falsă, regizorul se întoarce în Europa:

„I wanted to become an American director, but I learned that it is not enough to live in America. [...] I came back in part because I could no longer stand Disneyland; the breath of «true images» no longer exists, only the bad odor of lying images.”⁹

Cuvânt și imagine

Andrei Codrescu își construiește identitatea în jurul statutului de emigrant est-european și a unor particularități care îi fac să fie privit cu fascinație de către americani: faptul că vine din Transilvania și că până în 1993, anul realizării proiectului *Road Scholar (Prof pe drum)*, nu deținea carnet de conducere¹⁰. Pentru americanul de rând, faptul că Transilvania nu este doar un spațiu inventat din filmele cu vampiri este la fel de greu de imaginat ca și existența fără posibilitatea de a conduce mașina. Statutul de pieton / călător cu mijloace de transport în comun este o trăsătură eminamente europeană. Codrescu experimentează această ipostază existențială până când acceptă statutul de șofer doar pentru a călători de la est la vest pe continentul american. A străbate continentul american cu mașina este nu numai o condiție esențială pentru a putea înțelege cu adevărat spiritul american, dar și un motiv clasic al romanului american modern. Lawrence Ferlinghetti, una dintre personalitățile pe care Codrescu le interviează în această călătorie, proclamă în *Road Scholar* (1993) tocmai moartea „roadtrip-ului” ca motiv literar și ca dimensiune esențială a americanismului. Explicația poetului apropiat mișcării literare Beat este că tinerii nu mai sunt interesați să caute esența spiritului american prin intermediul călătoriei cu mașina, fiind influențați de imaginile văzute la televizor¹¹. Ferlinghetti face referire la eseu *Disparația lui Afară* (1995), în care Codrescu își exprimă poziția critică față de puterea de manipulare a realității pe care o exercită imaginile în viața cotidiană.

Codrescu consideră imaginile ca fiind un simulacru al realității, o copie perfectă dar lipsită de profunzime. Imaginea reprezintă „unidimensionalitatea” lipsită de perspectivă („amănunt”) care are ca efect „pierderea memoriei”: „În Vest suntem confrunțați cu catastrofala pierdere a memoriei cauzată de industrializare. Stilul colaj al mass-media ne obligă să uităm chiar și trecutul apropiat”¹².

Din acest punct de vedere este de datoria scriitorilor, mai ales a celor exilați, să nu se oprească din povestit, pentru a alimenta permanent memoria. Cuvântul este instrumentul divinității și îi determină pe scriitor și cititor să participe simultan la actul creației: „Scriitorul și Cititorul, amândoi creații ale cuvântului, au fost prezenți din momentul creației și sunt indispensabili actului demiurgic”¹³. Cu atât mai mult, cuvântul oferă șansa participării la actul creator într-o manieră individuală, spre deosebire de imagine, care este consumată în mod simultan și colectiv.

Diferența esențială între Est și Vest, în viziunea lui Codrescu, constă tocmai în opoziția cuvânt – imagine: Estul (încă) mai este o expresie a cuvântului tipărit în timp ce Vestul trăiește sub ideologia imaginii, atât la nivelul discursului politic cât și la cel al povestirii ca trăsătură esențială a umanității¹⁴.

Expresia „o poză face cât o mie de cuvinte” este folosită pentru a sublinia impactul imediat al imaginii asupra privitorului, însă un efect al acestui aparent avantaj este că cele o mie de cuvinte sunt eliminate, și o dată cu ele și Cititorul. Efortul depus pentru a ne imagina este anulat de confortul de a primi povestea „de-a gata”, pe cale vizuală. Mai mult, citându-l pe Tsvetan Teodorov, oprirea din povestit echivalează cu moartea spirituală¹⁵, având în vedere că umanitatea a supraviețuit de-a lungul istoriei și datorită poveștilor:

„În Vest, Cititorul părtaş la actul creației a devenit Spectatorul, Consumatorul de imagini. Cartea încurajează individualitatea în calitatea sa, duală și antagonică, de interiorizator și eliberator. Actul individual al lecturii este o incitare împotriva mentalității colective. Imaginea, pe de altă parte, există pentru a beneficia toți de ea”¹⁶.

Wenders consideră că opoziția cuvânt – imagine este una de natură ontologică: imaginea are capacitatea de a reda realitatea nealterată în timp ce povestea, prin faptul că vrea să explice realitatea, inevitabil o modifică. Din perspectiva lui Wenders, gradul de subiectivitate al povestitorului nu poate fi redus la minim în cadrul povestirii, în timp ce intervenția umană poate fi minimizată în realizarea imaginii, fie ea fotografică sau cinematografică. Imaginea devine purtătoarea unui „cod moral” care poate fi identificat cu noțiunea de *neînsemnătate fotografică* („photographic insignificance”) susținută de Roland Barthes și care constă în puterea imaginii de a reda o reprezentare fidelă a realității fără a avea nevoie de explicații sau interpretare¹⁷.

Codrescu pune la îndoială simțul moral al imaginii invocat de Wim Wenders. Aparatul fotografic sau camera de filmat pot fi instrumente obiective, însă permit fotografului să intervină asupra autenticității subiectului fotografiat sau filmat. Astfel, în fața puterii oferite de aparat, fotograful / cameramanul este tentat să manipuleze. Rezultatul acestei manipulări poate fi, în cel mai extrem caz, invenția unei noi realități care ar fi acceptată ca „adevărată” de generațiile următoare:

„We now read the world according to pictures of it stitched together either by powers beyond the scenes or by the technological process itself. In any case, the end result does not benefit the majority of the people for whom the new imaged «reality» is an opiate that extorts their energies.”¹⁸

Rolul imaginii în concepția lui Wenders este acela de a elimina haosul, de a crea o ordine, de a surprinde fragilitatea lucrurilor, și de a împiedica dispariția lor¹⁹. Imaginile sunt catalizatoare ale memoriei. La nivel metafizic, imaginea este cea care oferă stabilitate atunci când stabilitatea realității este precară. Totuși, într-o societate precum cea americană, în care vizualul agresează și alienează, imaginile curg într-un flux continuu, nu permit instituirea liniștii, solicită în permanență atenția individului, transformat fără voia sa în privitor.

Unul dintre filmele din perioada pre-emigrare în care Wenders expune această teorie este *Alice in the Cities* (1974). În acest film, având de scris un articol despre peisajul american pentru o editură germană, jurnalistul german Philipp Winter călătorește fără rost timp de o lună prin America, înnoptând în hoteluri sordide în apropierea autostrăzii, în care televizorul arată aceleași reclame și imagini „inumane”, după cum Winter însuși le definește. Sentimentul de anonimitate și dispariție din lumea reală este din ce în ce mai intens. Winter este incapabil să scrie și face obsesiv fotografii Polaroid fără un scop anume. Actul de a fotografia este cel care menține conexiunea la realitate și, în final, asigură supraviețuirea. Alienarea europeanului Winter/Wenders și sentimentul de deconectare de la realitate sunt contracarate de existența fotografiei. Abia după ce o cunoaște pe micuța Alice, pe care Winter se vede nevoit să o însoțească în Germania și să o ajute să își găsească familia, va reuși să poată comunica autentic, să poată povesti și să scrie.

O reconciliere între imagine și cuvânt este totuși posibilă. Tablourile lui Edward Hopper par a fi capabile să transforme o imagine într-o poveste. Lipsa

mașinii declanșează povestea și incită curiozitatea: ce precede acestui moment surprins ca într-o fotografie? Ce se va întâmpla cu vânzătorul mai departe? Imaginea nu i se relevă instantaneu privitorului ci necesită timp, asemenea lecturii. Pentru Wim Wenders *Gas* oferă chiar posibilitatea unui început de poveste americană: „În benzinăria lui Edward Hopper tocmai intră o mașină al cărei șofer are un glonț în stomac. Filmele americane încep mereu în acest fel”.²⁰

Impactul imaginii

Deși se raportează diferit față de rolul imaginii și al cuvântului, atât Codrescu cât și Wenders manifestă o preocupare permanentă față de impactul cultural din ce în ce mai puternic pe care îl produc imaginile în America și modul în care acest impact se propagă în Europa. Amândoi încearcă să tragă semnale de alarmă în ceea ce privește confuzia dintre real și fals amplificată de supremația vizualului asupra textului (Codrescu) și de supremația vizualului hollywoodian prin anularea rolului imaginii de a rămâne fidelă realității pe care o reprezintă (Wenders), în ambele cazuri susținute de progresul tehnologic. Pentru Wenders, America este echivalentă cu Hollywood-ul și cu puterea manipulatoare a imaginilor. Europa încă își mai poate păstra inocența și acesta este motivul reîntoarcerii lui Wenders: regăsirea și surprinderea acestei inocențe, atâta timp cât ea mai există.

Vizualul va fi întotdeauna seducător și nu necesită alfabetizare. Imaginile sunt predispuse să sufere modificări și sunt mijlocul perfect pentru legitimarea propagandei și consolidarea credibilității acesteia. Abuzul politic asupra imaginilor și cu ajutorul imaginilor trăit de Codrescu în România comunistă și moștenit de Wenders din Germania naționalistă reprezintă încă o amenințare majoră. Un exemplu în acest sens este rolul jucat de televiziune în Revoluția Română, amplu analizat de Codrescu în *Gaura din steag. Povestea unei reveniri și a unei revoluții* (1997).

¹Dolores Mitchell, *Edward Hopper's Gas: Two Roads Diverge* în *RACAR: Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review*, vol. 17, no. 1, 1990, pp. 71–112. JSTOR, www.jstor.org/stable/42630447, accesat 24 noiembrie 2020.

²Bogdan Barbu, *Vin americanii!: prezența simbolică a Statelor Unite în România Războiului Rece 1945 – 1971*. Humanitas, 2006, p.47-51.

³*Ibidem*, p.96

⁴Winfred Fluck, *The Americanization of German Culture? The Strange, paradoxical Ways of Modernity* în Agnes C Mueller, *German Pop Culture: How „American” Is It*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2004, p. 19.

⁵Andrei Codrescu, *Miracol și catastrofă. Dialoguri cu Robert Lazu*, Editura Hartmann, Arad, 2005, p. 50-51.

⁶Constantin Pricop, *Interviu cu Andrei Codrescu – „Sensul diferenței a fost cu mine de când m-am născut”*, România Literară, nr. 45, noiembrie 1997.

⁷Radu Ioanid prezintă detaliile acestei „afaceri rușinoase” în studiul *Securitatea și vânzarea evreilor. Istoria acordurilor secrete dintre România și Israel*, Polirom, 2015.

⁸Wenders atrage atenția asupra faptului că repulsia față de manipularea perversă a imaginilor de către regimul nazist i-au influențat fascinația timpurie față de imaginea Americii așa cum a fost transmisă în Germania postbelică de filmele clasice de la Hollywood. Acesta este unul dintre cele mai recurente subiecte din filmele germane timpurii ale lui Wenders și o explicație plauzibilă pentru golul metafizic trăit de protagoniștii săi.

⁹Wim Wenders, *Talking about Germany*, în Roger F Cook, Gerd Gemünden (ed.), *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition*, Wayne State UP, Detroit, 1997, p. 54-57.

¹⁰Andrei Codrescu, *Road Scholar. Coast to Coast Late in the Century. Photographs by David Graham*, Hyperion, New York, 1993, p. 3.

¹¹*Ibidem*, p. 185-186.

¹²Andrei Codrescu, *Disparația lui Afară*, Editura Univers, București, 1995, p.76.

¹³*Ibidem*, p. 127-128.

¹⁴*Ibidem*, p.103.

¹⁵„Narrative equals life; absence of narrative, death”, *The Poetics of Prose*, Cornell University Press, New York, 1977.

¹⁶Andrei Codrescu, *Disparația lui Afară*, p. 128.

¹⁷Roland Barthes, *The Photographic Message* în Paul Cobley (ed.), *The Communication Theory Reader*. Routledge, London, 1966, p. 144-147.

¹⁸Andrei Codrescu, *Against Photography* în *The Muse is Always Half-Dressed in New Orleans and Other Essays*, St. Martin's Press, New York, p. 16-17.

¹⁹Wim Wenders, *The Logic of Images*, Faber & Faber, London, Boston, 1991, p. 1-2.

²⁰Marey Weingart: *Cum l-a inspirat Edward Hopper pe Wim Wenders* („Wie Edward Hopper Wim Wenders inspirierte”), 6 februarie 2020, <https://zff.com/de/festival-info/news/2020/2428/wim-wenders-hommage-edward-hopper/>



Ala GĂINĂ

De la nuvelă la film

Picnic la marginea drumului și Călăuza



Filmul care urma să fie realizat în anul 1979 părea să promită întoarcerea spre genul science-fiction. După cum se știe, *Călăuza* a fost filmat după nuvela de acest gen, *Picnic la marginea drumului*, scrisă de frații Strugațki. „Munca asupra filmului a fost neobișnuit de lungă, grea și conflictuală”.¹ În timpul dezvoltării a fost stricată o mare parte a materialului filmat; abia atunci s-a aflat că pelicula care i-a fost dată regizorului era de proastă calitate. În felul acesta s-au pierdut și două treimi din bugetul alocat filmului. Părea o situație disperată, însă Tarkovski a găsit o soluție ingenioasă: dacă vor prefăce scenariul pentru un film în două părți i se vor da resurse materiale, peliculă și un nou termen. Abia acum, personajul Călăuza este transformat radical, devenind așa cum îl cunoaștem din film. După ce se ia hotărârea de a face filmările în două serii, Tarkovski se adresează scenariștilor, Arkadi Strugațki, în felul următor: „— Deci, [...] mergi în Leningrad, la fratele tău și peste zece zile să fie gata noul scenariu. Pentru două părți. Să rămână același anturaj. Numai dialog și scurte reprize. Și cel mai important: Călăuza să fie cu totul altfel [...] Nici urmă să nu mai rămână din banditul ăla a vostru”.² Când Arkadi Strugațki a venit cu ideea să elimine fantasticul din film, Tarkovski a exclamat: „— Eu demult vroiam lucrul acesta, însă mi-era teamă să vă propun, să nu vă supărați”.³ Abia la a optsprezecea variantă a scenariului, filmul *Călăuza* ni se prezintă în forma finală. Amintindu-ne de replica personajului, *nimic nu este întâmplător*, putem afirma că eșecul filmării Călăuzei a fost unul aparent, deoarece varianta inițială nu ar fi avut același impact pe care îl are acum filmul asupra spectatorilor.

Filmările au fost reluate aproape de la început, însă cu un nou operator – A. Kniajinski. Tarkovski de data aceasta nu a participat doar în funcție de coautor al scenariului și ca regizor, ci a avut și funcția de director de imagine, astfel încât, s-a apropiat și mai mult de idealul său al autorului absolut. Poate din această cauză „Călăuza” uimește prin stilul său ascetic unitar care se păstrează pe întreaga durată a filmului aproape în mod „demonstrativ”.⁴

În nuvelă se relatează despre o *Zonă* ascunsă, care a apărut pe pământ în urma impactului unui corp necunoscut. *Zona* este păzită foarte strict, întrucât e plină de obiecte ispititoare, însă are și capcane mortale. Acolo nu funcționează legile convenționale ale fizicii, ci mecanisme tainice și schimbătoare a unei naturi străine, un spațiu necunoscut care-și schimbă mereu aspectul, înconjurat fiind de un teritoriu pe deplin obișnuit. *Zona* mereu atrage oamenii de știință, aventurieri și hoții: aceștia găsesc în *Zonă* multe lucruri stranii, care pot fi utilizate sau vândute pe bani buni. Apare chiar o profesie ilegală care presupune călăuzirea persoanelor spre *Zonă*, numită – stalker (a urmări, a pândi, a cutreiera, a străbate). *Picnic la marginea drumului* este povestea unui stalker, care combină în caracterul său, precum majoritatea iubitorilor de aventură, romantismul, pasiunea pentru necunoscut cu un cinism total egoist.⁵ Cea mai mare atracție a *Zonei* este globul misterios de aur care îndeplinește dorințe (motiv întâlnit de obicei în poveste și transpus în cazul nostru în science-fiction). Însă globul nu se supune impulsurilor conștiente, ci celor mai puternice impulsuri subconștiente, dorințelor ascunse. După mai multe peripecii ale Călăuzei, acesta duce în *Zonă* pe câțiva însetați de bogățiile și atracțiile ei, pentru ca jertfindu-i capcanelor acesteia, să poată cere însănătoșirea fiicei lui. Însă în ultima clipă, ducându-l la moarte pe tânărul filfizon, află că acesta își dorea „fericire pentru toți pe gratis”, ceea ce îl determină să își schimbe decizia. Astfel încât, la sfârșitul cărții protagonistul se adresează miraculosului Glob de Aur în felul următor: „Uită-te în sufletul meu, știu că acolo găsești ce-ți trebuie. [...] Doar nu mi-am vândut nimănui sufletul, niciodată! Este al meu, este omenesc! Nu se poate să vreau rău!... Și blestemat să fie tot, că nimic nu pot să-ți mai spun în afară de aceste cuvinte copilărești: Fericire pentru toți, pe gratis, și hai să nu plece nimeni supărat!”⁶

Începând să lucreze asupra scenariului, frații Strugațki nu au optat pentru o adaptare literală a ecranizării. Ei imediat au schimbat structura și titlul, valorificând doar mesajul de bază. Chiar de la prima variantă a „Mașinii dorinței”, spre globul de aur s-au îndreptat doar trei: Călăuza, Scriitorul și Omul de Știință, ne comunică M. Turovskaja în cartea sa *7 și ½ sau filmele lui Andrei Tarkovski*.⁷ De altfel, eroii și-au

păstrat numele proprii, iar *Zona* atributele ei științifico-fantastice. În nuvelă este o „buclă a timpului” în care se află una dintre mirajele *Zonei*, înșelându-l pe Scriitor cu promisiunea libertății și păcii (el și-a părăsit colegii și a rămas în *Zonă*), apusul verde și alte miraje. Motivul de bază a fost și el realizat la un nivel fabulos: oferindu-l pe Profesor ca pradă *Zonei*, Stalker a pornit în căutarea Globului de Aur, însă a adus acasă, în locul însănătoșirii fetei sale – o avere odioasă. În prezența lui Tarkovski elementele science-fiction au început să dispară treptat din scenariu: călătoria a început treptat să se transforme din aventură în dispută. „Oricum până la apariția *Călăuzei* textul în sine nu a avut pentru regizor valoare independentă”⁸. S-au făcut următoarele transformări: au dispărut: Globul de Aur, orizontul verde al *Zonei*, mirajele; s-au exclus numele proprii; s-a simplificat acțiunea. În scenariu nimeni nu decedează, nimeni nu intră în posesia niciunui lucru material. Toți trei rămân în preajma Aceluiași Loc. Ansamblul inițial science-fiction s-a redus doar la câteva motive de bază: *Zona*, *Călăuza*, copila bolnavă, zvonul despre îndeplinirea dorințelor, călătoria. „Scenariul semăna atât de puțin cu nuvela încât autorilor li s-a propus să îl publice după ce filmul a fost lansat”⁹, ne comunică M. Turovskaia. Ei puteau face lucrul acesta cu inima curată, întrucât *Mașina dorințelor* a devenit o operă cu totul distinctă și nicicum o ecranizare a nuvelei.

Când filmul a fost realizat, regizorul avea patruzeci și opt de ani, iar munca asupra filmului a durat trei ani încheiați. În acești trei ani regizorul a transformat radical nuvela astfel încât în film abia dacă se mai recunosc câteva elemente din *Picnic la marginea drumului*.

Acțiunea nuvelei are loc într-un orașel numit Marmont – aici, cu douăzeci de ani înainte de începutul acțiunii, avusese loc o vizită extraterestră. În urma acestei vizite un întreg sector al orașului (cartierul industrial și cimitirul) suferise transformări stranii. În afară de legile noi ale fizicii ce funcționează acolo,

insolite artefacte extraterestre zac împrăștiate peste tot. Această *Zonă* a fost izolată de restul lumii printr-un cordon de securitate foarte strict, în jurul căreia activează un institut de cercetare a culturii extraterestre. Oamenii de știință din acest institut se ocupă cu extragerea și studierea straniilor artefacte lăsate în *Zonă* de vizitatori. Însă, din cauza fenomenelor fizice inexplicabile care se manifestă acolo, incursiunile în *Zonă* sunt foarte periculoase. Odată cu apariția *Zonei* ia naștere și o veritabilă piață neagră a obiectelor extraterestre. Furnizorii sunt stalkerii – aventurieri dispuși să-și riște viața zi de zi prin intrarea frauduloasă în *Zonă* pentru a aduce contrabandiștilor marfă proaspătă. Stalkerii sunt amenințați nu numai de pericolele nevăzute ale *Zonei*, ci și de forțele de securitate guvernamentală, care îi vânează într-un mod cât se poate de brutal. Un astfel de stalker este Redrick Schuhart – protagonistul nuvelei *Picnic la marginea drumului*.

Întreaga intrigă a nuvelei este concentrată la începutul filmului, într-o manieră narativă, foarte lapidară și concisă, prin care spectatorului i se aduce la cunoștință despre vizita extratereștrilor și a *Zonei* neobișnuite. Acesta este elementul cel mai vizibil al descendenței peliculei din nuvelă și cred că este și singurul, întrucât în continuare totul este radical transformat. Toate detaliile ne semnificative au fost eliminate. Tarkovski nu mai ține cont de identitatea, numele și biografia eroului. El este doar *Călăuza*. La fel se întâmplă și cu celelalte personaje: soția călăuzei este soția lui și atât, fiica stalker-ului are poreclă și nu un nume (Maimuțica – acest apelativ este preluat din carte), Scriitorul și Omul de Știință. Aceeași atitudine dezaprobatoare a soției față de nenumăratele incursiuni periculoase în *Zonă* o întâlnim atât în film, cât și în nuvelă – pentru a arăta în mod clar raporturile *Călăuzei* cu societatea în care trăiește: el este veșnicul proscris, neînțeles și nesprișnit de nimeni.

Cei care vin pentru prima oară în *Zonă* trebuie să urmeze întocmai instrucțiunile *Călăuzei* pentru a supraviețui. El se deplasează mereu cu precauție, aruncând în direcția sa de deplasare piulițe de care atașează fâșii de pânză; *Zona* este periculoasă, imprevizibilă, înșesată de capcane ascunse. Aceste elemente supraviețuiesc tranziției de la nuvelă la film.

Globul de Aur se transformă în film în *Camera Dorințelor* – o cameră stranie, cu puteri deosebite (ea poate îndeplini cea mai arzătoare dorință din sufletul celui ce pătrunde în ea). În varianta publicată a scenariului („Sbornik naucinoi fantastiki”,¹⁰ Nr. 25, 1981) se poate recunoaște schița viitorului film și lucrul acesta permite evaluarea schimbării principale și decisive a scenariului, schimbare, care a fost necesară s-o îndure în calea sa spre ecranizare. Această schimbare se referă la însuși *Călăuza*. Prima variantă a mărturisirii soției este total diferită de varianta finală:



1) „— Știți, spune soția Călăuzei în scenariul literar, mama mea a fost foarte împotriva. El era un adevărat bandit. Toți vecinii se temeau de el. Era frumos, ușuratic...”

2) „— Știți, mama mea a fost foarte împotriva, spune soția Călăuzei în scenariul regizoral prelucrat, probabil că ați înțeles deja, el este inocent... Toți vecinii râdeau de el. Era așa de-mpiedicat, arăta atât de vrednic de milă...”¹¹

O schimbare atât de izbitoare a personajului principal era imposibil să nu schimbe sensul întregului scenariu: pur și simplu filmul nu are deloc subiectul nuvelei. Ca o concluzie la cele consemnate până acum, putem afirma că super-eroul, aventurier și infractor, nu este în niciun caz eroul lui Tarkovski. Observăm cum pe măsură ce intriga cinematografică tarkovskiană derulează, valențele christice ale Călăuzei devin tot mai evidente. Călăuza, spre deosebire de Redrick Schuhart are aspirații nobile, își dorește binele omenirii; el călăuzește oamenii spre *Zonă* deoarece încearcă să mântuiască omenirea prin ea însăși.

Note:

¹ Turovskaia M, *7 și ½ sau filmele lui Andrei Tarkovski*, Ed. Isskustvo, Moskva, 1991, p. 134

² *Tvorceskaia Tribuna. Ecran 89*, Moskva „Isskustvo”, 1989, p. 86.

³ Ibidem.

⁴ Turovskaia, p. 135.

⁵ Ibidem, p. 125.

⁶ „Загляни в мою душу, я знаю, там есть всё, что тебе надо. Душу-то ведь я никогда и никому не продавал! Она моя, человеческая! (...) ведь не может же быть, чтобы я хотел плохого!.. Будь оно всё проклято, ведь я ничего не могу придумать, кроме этих его слов: „счастье для всех, даром, и пусть никто не уйдёт обиженный!””, *Picnic la marginea drumului*, carte online, http://loveread.ec/read_book.php?id=3622&p=43

⁷ Turovskaia, p. 125.

⁸ <http://stalker-portal.ru/page.php?id=256>

⁹ <https://predanie.ru/book/79568-stalker-literaturnaya-zapis-kinofilma/>

¹⁰ *Сборник научной фантастики*

¹¹ Varianta originală: (1) „— Вы знаете, мама моя была очень против. Он же был совершенный бандит. Вся округа его боялась. Он был красивый, легкий...”. (2) „— Вы знаете, мама была очень против, вы ведь уже поняли, наверное, он же блаженный... Вся округа над ним смеялась. Он был растяпа, жалкий такой...”, (1) http://loveread.ec/read_book.php?id=3622&p=43, (2) *Sbornik naucinoi fantastiki*, Nr. 25, Moscova, Ed. Znanine, 1981

Bibliografie

- *Picnic la marginea drumului* de frații Strugațki, carte online, http://loveread.ec/read_book.php?id=3622&p=43
- *Sbornik naucinoi fantastiki*, Nr. 25, Moscova, Ed. Znanine, 1981
- *Stalker*, film de A. Tarkovski, Moscova, 1979
- Turovskaia M, *7 și ½ sau filmele lui Andrei Tarkovski*, Ed. Isskustvo, Moscova, 1991
- *Tvorceskaia Tribuna. Ecran 89*, Moscova „Isskustvo”, 1989
- <http://stalker-portal.ru/page.php?id=256>
- <https://predanie.ru/book/79568-stalker-literaturnaya-zapis-kinofilma/>

Rodica BRETIN

Despre erotism și alți demoni

În literatură, ca în orice formă de artă, erotismul poate fi subsumat principiilor morale și educaționale. În momentul în care creația unor autori deja consacrați ca Ion Creangă, Mihai Eminescu, Tudor Arghezi sau Geo Bogza a „alunecat” din tiparele acceptate de societatea vremii în domeniul eroticului, au urmat niște reacții prompte și, uneori, exagerate. După apariția volumului *Poemul invectivă*, avangardistul Geo Bogza ajunge pentru câteva zile în spatele gratiilor, la închisoarea Văcărești. Eliberat, autorul se folosește de dreptul la replică, justificându-și creația: „*Poemul invectivă* este într-adevăr un cumplit atentat, însă nu la bunele moravuri, ci la existența liniștită a lumii. În paginile lui e un vitriol menit să ardă, să stupefieze și să clatine din siguranța lor de până acum pe oamenii prea împăcați cu soarta lor și cu ei înșiși.” Autorul ar avea deci ultimul cuvânt în privința operei sale, singura îngrădire acceptabilă fiind propria cenzură și, aș adăuga eu, cea a esteticului.

Dacă literatura cultă este încă plină de tabuuri, începuturile omenirii au avut o deschidere neînhibată față de erotism, considerându-l singurul antidot împotriva spaimei atavice de moarte. Artistul căutător al eternei frumuseți n-a rezistat fascinației Afroditei, chiar în perioadele istorice când normele sociale sau religioase exilasera orice referire la actul erotic. Prezentă încă din desenele rupestre prin avataruri ale zeiței fertilității, senzualitatea a devenit o sursă de inspirație pe care artiști plastici, scriitori și muzicieni au celebrat-o ca pe elementul-cheie al existenței omenești, cu un rol esențial în evoluția civilizației.

Erotismul se regăsește în orice literatură demnă de acest nume – fie că este vorba de un naturalism explicit, fie că totul este sugerat, conotațiile sexuale luând forma aluziilor sau metaforelor – iar marii scriitori, inclusiv cei din zona fantasticului, n-au ezitat să îi exploreze posibilitățile.

Înzestrat cu o fantezie menită să îi suplinească neîmplinirile din viața cea de toate zilele, omul a inventat lumi în care totul este posibil, hrănindu-și năzuința către altă realitate, diferită de cea cotidiană, limitatoare pentru orizontul său de aspirații. Fantasticul se declanșează de obicei prin intruziunea subită a unui element straniu, care perturbă ordinea lucrurilor, fără a se găsi sau căuta explicații plauzibile pentru insolitul acestei situații. De-a lungul timpului, genul a trecut prin numeroase forme de expresie, de fiecare dată concurând banalul, oferind o latură inedită dar verosimilă a realității. Exprimând nevoia autorului de a se desprinde de condiționările exterioare pentru a se concentra

asupra introspecției, fantasticul poate fi definit în relație cu visul, halucinația, reveria, iluzia, cu tot ce sfidează cauzalitatea, rațiunea, convențiile și rigoarea științelor. Înruddit cu magia, sacrul și miticul, imaginarul cultivă ruptura în planurile existenței. Odată ce misterul irumpe în viață, insinuându-se printre evenimentele cotidiene, desfășurarea acțiunii nu face decât să îl amplifice, ce este de neconceput devine regulă, iar deznodământul adâncește incertitudinea în loc să ofere vreo rezolvare. Lumea pe care o propune cititorului își are propria ei organizare și condiții de existență și, odată acceptată, poate deveni un alt tip de normalitate.

Tema lumilor imaginare apare inițial în mituri, basme, povești, balade, epopee, poeme eroice, având rădăcini în folclor, în legende bazate pe evenimente istorice și nu în ultimul rând în mitologie, unde omul se confruntă cu ființe fabuloase, iar mirificul se contopește cu realul plauzibil.

O a doua sursă a literaturii fantastice ar fi romanul romantic, amestec de fantezie și meditație filosofică, terestru și supranatural. Construcția epică implică evaziuni în trecut sau experiențe onirice memorabile. Dacă „viața este un vis”, atunci autorul poate domina lumea pe care a creat-o, plasând-o între efemer și absolut, până la pierderea conștiinței proprii identități. Dedublarea personalității, metamorfoze animaliere, viziuni obsesive, apariții fantasmagorice sau terifiante, elemente magice din cărțile de demonologie, fascinația tenebrelor, sondaje în straturile profunde ale conștiinței – nimic nu îi este străin creatorului demiurg. Inserțiile imaginarului amestecă satanicul cu feericul, burlescul cu bizarul și tragicul, convertind situațiile insolite într-o *altfel* de realitate. Viziunea include o percepere particulară a lumii, prin transgresarea sau chiar negarea categoriilor de spațiu, timp și cauzalitate. Evoluând de la fabulosul feeric din basme și cel simbolic din proza lirică – în care sentimentul transcendentului e generat prin metaforă, alegorie și simbol – și trecând prin miraculosul mitico-magic și filosofic, apoi prin cel enigmatic și absurd din proza vizionară – bazată pe exacerbarea subiectivității, pe introversiune și realitate interioară – s-a ajuns la realismul fantastic, unde iraționalul intervine pe neașteptate, într-un cadru familiar.

Frecventat cu asiduitate de autorii contemporani, spațiul lumilor stranii nu a fost ocolit nici de scriitorii români. Dacă cea mai veche operă de ficțiune imaginativă este considerată „*Istoria ieroglifică*” de Dimitrie Cantemir, în secolul al XIX-lea se conturează fantasticul literar. Un prim moment al definirii genului îl constituie nuvela „*Sărmanul Dionis*”, a lui Mihai Eminescu, comparabilă cu creațiile marilor romantici germani – Jean Paul Richter, Novalis, E.T.A. Hoffmann, Adelbert von Chamisso –, francezi – Théophile Gautier și Gérard de Nerval –, sau americani – Edgar Allan Poe

și Howard Phillips Lovecraft. Spațiul eminescian este unul filosofic, în care reflecțiile despre timp, spațiu, fabulosul ca modalitate de afirmare vizionară și doctrina metempsihozei îi asigură originalitatea în contextul universal.

După Eminescu, imaginarul s-a insinuat în operele clasicilor I.L. Caragiale, Gala Galaction, Barbu Delavrancea, Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu, Alexandru Macedonski, Vasile Voiculescu, Cezar Petrescu. Un loc special îl ocupă proza lui Mircea Eliade, introducând fantasticul de tip magic, preluat de D.R. Popescu, Ștefan Bănulescu, George Bălăiță, Tudor Dumitru Savu, dar și unul consolidat de postmodernism, ca în proza lui Mircea Horia Simionescu. În perioada contemporană, scriitori ca Ștefan Bănulescu, Fănuș Neagu și Ștefan Agopian explorează posibilitățile realismului fantastic, care se diversifică prin scrierile lui Ioan Groșan, Mircea Cărtărescu, Doina Ruști, Filip Florian, autorii îndreptându-se treptat și spre alte subgenuri: fantasy sau science-fiction.

Spre deosebire de fantasy – plasat într-o lume de inspirație medievală unde miraculosul, magia și elementele supranaturale rămân esențiale –, în science-fiction verosimilul este anulat nu prin „împingerea la absurd” a logicii și rațiunii, ci prin absolutizarea științei.

Cultivat inițial de maeștri romantici Edgar Allan Poe, Villiers de l'Isle Adam sau Howard Phillips Lovecraft ca o manifestare a libertății imaginației în raport cu normele rigide ale clasicismului, în science-fictionul ultimului secol s-au cristalizat două tendințe: *soft* și *hard*. Prima se inspiră din științe umaniste, ca ecologia, sociologia, antropologia, psihologia, futurologia, având subiecte legate de mutanți, alieni, catastrofe ecologice, manipulări genetice, clonări, explozie demografică, utopie și distopie, anabioză, teleportare. A doua promovează științele exacte – fizică, electronică, cibernetică, astrofizică, cosmologie –, cu teme subsumate: călătorie spațială sau în timp, viteze superluminice, găuri negre, robotică, a patra dimensiune, universuri paralele.

În toată această bogăție de teme sau motive, factorul uman, cu sentimentele și trăirile sale, ar trebuie să ocupe un loc central. Dacă în celelalte subgenuri ale fantasticului iubirea și senzualitatea sunt prezente – din simplul motiv că fac parte din viață, iar arta este un proces de recreare a realității –, în *science-fiction* *erotismul este sublim dar lipsește cu desăvârșire*, ca să îl parafrzez pe Caragiale. Cum și cât dozează elementul erotic în opera sa, este alegerea oricărui creator. Însă când un întreg subgen literar se ferește de săgețile zeului Eros mai rău decât de ploaia acidă, înseamnă că „Houston, avem o problemă!”.

Scriitorii clasici și moderni din main-stream consideră eroticul ca fiind o latură a existenței umane și o prezintă ca atare, fără excese dar și fără autocenzurări

care să cadă în ridicol. Cum s-a ajuns la un exil cvasitotal al senzualității din genul science-fiction? De unde vine frica, era să spun teroarea autorilor genului de a aborda, fie și tangențial, subiectul erotismului? Se tem să nu alunece într-un naturalism decadent, care ar fi în contrast cu albul uniformelor de stormtrooperi și carcassele strălucitoare ale navelor fotonice?

Principală cauză a reținerii în a descrie, altfel decât din satelit, intimitatea unei relații interumane, pare să provină din misoginismul patriarhilor genului, care rezervaseră femeii un rol mai curând ornamental, de artificiu estetic în minunată lume nouă care aparține bărbaților îmbrăcați în costume spațiale asexuate. Această marginalizare a personajelor feminine se regăsește și în epic-fantasy, deși cu totul altfel. Acolo, eroinele apar ca niște cadâne culturiste, explodând de un sex-appeal care îngenunchiază orice monstru. Și cam atât. Dimensiunea psihologică are adâncimea bidimensională a benzilor desenate inspiratoare.

Revenind la science-fiction, femeia-obiect are un singur rol, cel de a scoate în evidență personajul masculin, fie că este un distrugător de lumi sau un mesia. Al doilea motiv al penuriei de sentimente în literatura de gen, ar fi mai curând o justificare. Civilizația noastră se îndreaptă spre o societate cibernetizată, care a renunțat, voit sau silit de împrejurări la trăiri umane, unde online-ul va urca pe soclul vechilor zei – deci autorii nu fac o omisiune, ci o descriere corectă a unui viitor previzibil. O societate sterilizată, cerebrală, din care simțăminte sunt exilate, unde ura sau iubirea sunt considerate tare ale trecutului, hologramele vor înlocui contactul fizic, iar viața se va muta în spațiul virtual. Concluzia? Autorii distopiilor evită eroticul într-un act conștient și asumat: sentimentele vor dispărea oricum, de ce să ne mai batem capul cu ele? Mai bine să mai inventăm o lege-două a roboticii. Și totul într-o lume ternă, searbădă, plictisitoare. În afara de valoarea de avertisment a mesajului *să n-ajungem ca ei*, pe cine interesează să citească despre așa ceva?

Promotorii unui viitor asept și asexuat pierd însă din vedere alte legi, ale biologiei. Instinctul de reproducere este singurul care s-a dovedit mai puternic decât cel de supraviețuire. Și ce poate fi mai extrem decât o apocalipsă, o lume în prag de colaps, amenințată de o invazie extraterestră, explozia soarelui devenit supernovă, pandemie, război galactic sau holocaust, catastrofe naturale la scară planetară, situații-limită în care sentimentele primare nu ar fi suprimate ci s-ar exacerba, trăirile capătând o intensitate paroxistică. Ce fac însă personajele din science-fiction ajunse pe marginea abisului, când orologiul universal bate de sfârșitul lumii? Se comportă cerebral, mecanic, ca niște roboți care nu pot decât să urmeze directive implantate în conștiința lor de siliciu.

Mulți autori evită teritoriul minat al eroticului și dintr-o teamă ce ar putea să pară firească. Deși astăzi nimeni nu mai ajunge la închisoare asemeni lui Geo Bogza, autorii se autocenzurează singuri pentru a nu fi cumva blamați pentru prea multă îndrăzneală în creativitate. Și așa sf-ul se află cantonat între „genurile minore”, alături de crime, thriller, horror și eroic-fantasy. În loc să își depășească condiția, această cenușareasă a literaturii main-stream continuă să își creeze propriile restricții și limitări, complăcându-se într-o bulă de confort în care autori și cititori se simt ocrotiți de fulgerele olimpiene ale criticii, fără să își dea seama că se află într-o închisoare narativă.

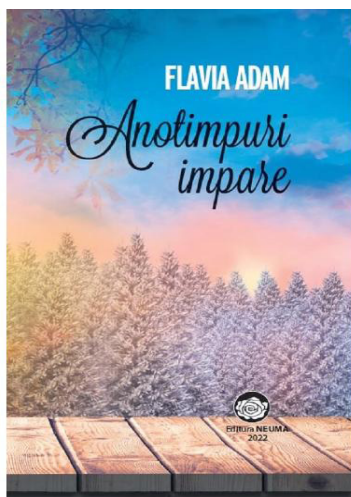
Teama de a explora teritoriul erotic vine și din moștenirea comunistă a anilor de pionierat ai genului, în care singura iubire permisă era cea față de partid, în contrast cu blamatul libertinaj capitalist. Fantoma comunismului bântuie încă o literatură de anticipație tehnico-științifică ce se voia doar „a inginerilor și tehnicienilor”. La moștenirea culturală s-a adăugat în timp un *snobism literar*, o tendință de a respinge orice are legătură cu naturalismul în artă, pe principiul „noi nu scriem cu sex și violență, ca decadentul de Emile Zola. Noi suntem puri și duri, din același aliaj cu navele care zboară cu viteza luminii, grăbite să lase în urmă tot ce este omenesc”.

Rândurile acestea nu reprezintă o pledoarie pentru latura comercială a eroticului, menită să atragă cititori cu prea puțin discernământ, amatori de picanterii. O scenă cu asemenea conotații trebuie scrisă doar dacă are relevanță în caracterizarea personajelor sau evoluția narațiunii, altfel nu își are rostul în context.

Curentul science-fiction ar trebui să emoționeze, nu doar să uimească. Să fie verosimil în ideea *nimic omenesc nu mi-e străin* – care nu se aplică societăților robotice, cu oameni de hârtie sau din pixeli, lumi ce seamănă mai degrabă cu jocurile video. Fără trăiri autentice, personajele dau o senzație de artificialitate, devenind total anoste pentru lectorul obișnuit cu literatura main-stream, unde realitatea este recreată la un nivel superior de complexitate față de cea cotidiană. Orice cititor care se respectă vrea să vadă în mintea lui un film, mai degrabă decât un desen animat. Marile cărți care au rămas în literatură prezintă întotdeauna conflicte umane, cadrul în care se petrece povestea rămânând un element de recuzită. Science-fiction-ul nu poate fi doar un pliant turistic de prezentare a unor lumi care arată spectaculos sub focul de artificii al constelațiilor exotice. Sentimentele, dramatismul și verosimilitatea sunt singurele prin care își poate câștiga locul în marea literatură, ieșind prin merite proprii dintre „genurile minore”.

Cristina TIMAR

Ca un canar în colivie



Flavia Adam, poetă discretă, dar harnică, vădind o certă evoluție de la un volum la altul, revine în 2022, la cinci ani de la ultimul volum de versuri, cu *Anotimpuri impare*. Ea sublimează poetic, într-o poezie deopotrivă de emoție și cerebralitate, mici fapte cotidiene, accidente ale universului domestic, dansul subtil al energiilor în cuplu, singurătățile și fragilitățile feminine, dependența de ceilalți. Cum totul e vibrație, iar Flavia e un detector al celor mai mici variații vibratorii emise de tot ceea ce o înconjoară – de la cele neînsuflețite, la complexele relații umane –, mai cu seamă al celor de joasă frecvență, ca o veritabilă melancolică, poezia ei devine înregistrare de spaime frisonante, neliniști și angoase existențiale. Poeta însăși se transformă din observator, în detectiv aflat în căutătoarea unui interlocutor, căci monologurile ei par să se adreseze cuiva, din moment ce pronumele „tu” reapare cu obstinație aproape în fiecare poem: *ar trebui să îți spun multe lucruri / și totuși decid să le țin pentru mine // tu nu înțelegi / oamenii nu sunt obiecte / au și ei neputințele lor (...) (oamenii nu sunt obiecte, p.16); tu știi cum stă treaba cu noi / cum ne privim din două baloane / de spumă / fiecare în locul lui cald / fiecare încercuit de brațe străine // tu știi am devenit / aproape singuri aproape reali / poate de-aceia / viețile noastre vor exploda / în finaluri celebre (...) (frunza, p.17).*

Dacă e o dramă aici, ea trebuie căutată exact în teama incomunicării, căci celălalt, chiar abordat cu o blândă insistență, e prea grăbit sau nepăsător sau pur și simplu de o sensibilitate mai grosieră, care nu rezonază cu a ei. Iar dacă duetul nu se armonizează, cel puțin nu la cotele dorite de hipersensibila poetă, atunci tot ceea ce-i rămâne de făcut e transcripția de disonanțe. Poate și el, celălalt, *alter*-ul le va simți la un moment dat și se va racorda și armoniile vor țâșni nestingherite, cam ca în vremurile adamice, când paradisul lumii nou create și numite era dublat de unul al comunicării perfecte, pure și pare. Până atunci, poeta trebuie să se mulțumească cu iluzii

dialogale, cu surogate, bune și ele până una-alta, căci fac posibilă supraviețuirea și funcționarea socială.

De fapt, într-acolo fuge constant, cu nostalgiile de rigoare, gândul și imaginarul Flaviei, doar că ea le strunește, ca tot omul culturalizat și civilizat, care nu-și poate permite să se lase dus în derivă în largul acestor chemări cu substrat mitic. E o mișcare ciclică, de *corsi e ricorsi*, obositoare, devitalizantă, dar poezia se naște tocmai din pendularea între aceste pulsuni, între corpul trecutului mitizat, idealizat și corpul realității parțial satisfăcătoare.

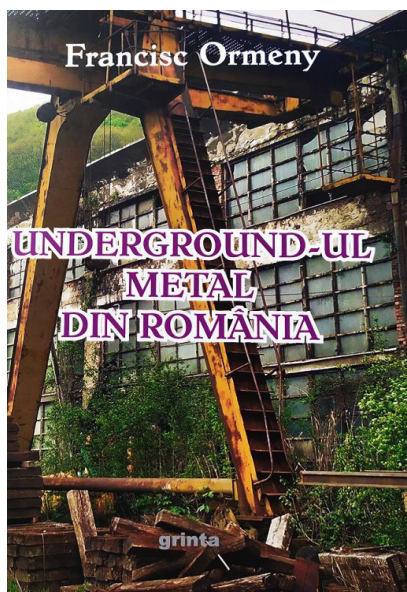
Ca o Penelopa modernă, ea țese pânze de versuri, în timp ce-și așteaptă Ulisele, compensând astfel absența lui și comunicarea deficitară. Poezia Flaviei din acest volum e în mare parte o poezie de dragoste, cronică poetică a unei iubiri mature, matrimoniale, care încă se descoperă, dar își descoperă și impuritățile și fisurile, de care nu e ferită, ca toate ale lumii. O iubire care ar putea fi totul, și totuși nu e, care ar putea să o facă fericită, și totuși nu o face, care o împlinește, și totuși ceva încă lipsește. Pe acest rest bovaric se construiește discursul poetic, așa încât nu e de mirare că după ce trece de jumătatea volumului, poezia ei, din declarativă sau confesivă, cu măsură – căci și euforiile și extazele sunt bine temperate –, devine pe alocuri autoreflexivă. Singura realitate consolatoare într-o lume fragilă, vulnerabilă, care se descompune încet, încât nici iubirea nu i se poate sustrage, este propria artă: *dacă tu vei pleca / și soarele va pleca / dacă eu voi refuza să respir / plămânilor tăi le va crește volumul //și-n tot acest timp / va fi doar toamnă / doar toamnă / și strugurii se vor coace deprăbă / așa cum bucuria mea se-aureșete / acum / când îți scriu. (aș putea pluti pe cer sau în aer, p.38)* Pactul cu propriul scris, ca formă de rezistență în confruntarea cu entropia ce pare să guverneze lumea, e și mai răspicat exprimat într-o strofă din ultima parte a volumului: *scriu dimineața scriu seara scriu noaptea / o fac pentru că altfel nu pot și nu știu / pentru că-ntreaga mea viață se-ndească aici / în câteva rânduri. (în poemul acesta nu-i nimeni, p.63)*

Poate greșesc și Flaviei Adam îi place să se autocenzureze și să-și hrănească poezia, la modul masochist, din propria-i nefericire („să n-o mai lungim / îmi place când sufăr / așa îmi amintesc că sunt vie (...) – parțial, p.87), dar e mai mult o poză de eroină tragică încercând să se convingă că timpul ei a trecut, că la 37 de ani totul e previzibil și bătorit, că ar trebui să fie fericită și recunoscătoare, că așa se cuvine ș.a.m.d. Poate nu de sublimare are nevoie poezia ei, ci de o explozie, de mai multă libertate, de spargerea tiparelor, de renunțarea la a trăi „cu precauție maximă” (p.7), atât de cuviincios și potrivit standardelor altora. Dacă acest volum admirabil nu reușește eliberarea din colivie, el se află foarte aproape, e pista pe care poeta rulează cu tot mai multă îndrăzneală. Abia aștept să văd cum va arăta zborul Flaviei Adam când va descoperi că e atât de bine să fii din când în când o nesupusă și că doar de ea depinde să tragă zăvorul ușiței. Ar putea fi chiar volumul următor!

*Flavia Adam, *Anotimpuri impare*, Editura Neuma, 2022, p. 94

Călin CRĂCIUN

Metal și literatură



În volumul *Underground-ul metal din România*¹, Francisc Ormeny realizează o investigație hermeneutică a unui corpus de piese muzicale rock, încercând să analizeze deopotrivă muzica și textul prin întrebuințarea cunoștințelor din domenii ca muzicologia, literatura și filosofia. Miza punerii în sintonie a unor asemenea domenii este deci de a reliefa corespondențe, acorduri și – când e cazul – chiar disonanțe care să dea seamă de întreg ca fapt estetic.

Din punct de vedere strict literar, demersul îl putem considera, în contextul actual, unul util, fapt care și justifică semnalarea lui ca atare. Utilitatea lui este dată de faptul că nu este investigată sistematic din punct de vedere critic literatura implicată în construcția unor forme artistice cum sunt piesele mai mult sau mai puțin cunoscute ale cântăreților diferitelor genuri, unele incluse în albume, și, la un nivel mai complex, videoclipurile muzicale. Relația dintre muzică, text și imagine în cadrul videoclipului muzical am vizat-o eu cu ceva ani în urmă, într-o serie destul de consistentă de analize, însă m-am limitat strict la piesele supuse atenției, nu am extins demersul la o teorie care să contureze și legitimeze o disciplină în adevăratul sens al cuvântului. Apoi – să observăm – versurile unor poeți celebri și care au inspirat diferiți compozitori, astfel încât au devenit părți ale unor piese muzicale, sunt tratate propriu-zis ca literatură, însă tratarea lor ca poezie o face includerea în volume poetice, nu ființarea lor în cântec. Marea

majoritate a textelor ce sunt însoțite de fond muzical au rămas ignorate de istoria noastră literară, considerate simple texte de care e nevoie cam în virtutea inerției pentru a putea spune că există cu adevărat o piesă. Ele nu se bucură de abordări sistematice din partea criticii. Nu miră atunci reacția la cold ostilă a multora dintre literații și poeții români când Bob Dylan a primit Nobelul pentru poezie (2016)². Era tocmai un reflex al ignoranței lor față de poezia pieselor muzicale.

Ignoranța criticii și istoriei literare față de poezia/literatura implicată în arta muzicală e oarecum ciudată deoarece condițiile unei astfel de abordări a textelor poetice din cântece au fost deja create în câmpul literar autohton. Dovadă în acest sens este demersul lui Gheorghe Perian de cercetare a *poeziei naive* românești³, în cadrul căruia susține că poezia cântecelor din așa-numitul hiatus al literaturii culte (între momentul începutului – al Mitropolitului Dosoftei și al lui Miron Costin – și cel în care scriu poeții Văcărești, C. Conachi și Alexandru Beldiman) a constituit *cea de-a doua tradiție* literară românească, fiind primită în jocul literaturii culte abia în postmodernism. Bineînțeles, criticul clujean a tratat textul desprins cu totul de fondul muzical și neinteresat de „profitul” euristic ce l-ar fi putut trage din colaborarea cu muzicologia. Mai recent, Adrian Schiop⁴ a studiat textele manelelor în relație cu genul muzical, însă miza cercetării sale a fost în primul rând sociologică, nu estetică.

În astfel de context, cercetarea complexă, cu miză estetică, a frazării muzicale și a textului din metalul românesc nu poate fi tratată decât ca un demers binevenit, necesar chiar oricărei culturi naționale. Ea implică, desigur, reliefaarea unor corespondențe și contraste, punând la treabă împreună discipline și domenii ca muzicologia, filosofia, sociologia, critica și istoriografia literară, din care sunt automat solicitate tematismul, hermeneutica și psihocritica. Dacă ar fi să căutăm un singur termen, ecfraza (Ekphrasis) cred că i s-ar potrivi cel mai bine.

Francisc Ormeny este atent la recurențele din versurile diferitelor trupe românești de metal din zona underground, încercând să releve momentul inaugural al abordării unei teme sau al explorării unei emoții în cadrul genului vizat, spre o justă situare în demersul istoriografic. Miza sa principală, vizibilă cam în toate cele 16 eseuri dedicate câte unei trupe, este însă legată mai ales de filiera psihocritică a interpretării. Cercetarea sa e în relații cât se poate de bune cu arhetipologia, ca dovadă că se folosește de achiziții din studii ale lui Gilbert Durand, Gaston Bachelard și Corin Braga. Vede în muzica și în textele trupelor studiate o poartă spre

arhetip. Tocmai de aceea, raportează textele pieselor la unele din cadrul literaturii propriu-zise, organizând tabele în care relevă filiații ori măcar corespondențe surprinzătoare. Opere ale unor autori cum sunt Slavici, Sadoveanu sau Negruzzi sunt interpretate și integrate comparativ astfel încât să constituie structuri de rezistență în eșafodajul demersului său hermeneutic. De aceea cred că în fundal stă dorința – e drept că nemărturisită – de a considera textul din piesa muzicală în mod deplin parte a literaturii, nu simplă paraliteratură.

Însă, pe de altă parte, Francisc Ormeny se abate de la rigori științifice cum sunt căutarea obiectivității, distanțarea, selectarea riguroasă și explicitată a metodelor și a instrumentarului, ceea ce și determină ermetismul multor pasaje. Iată, în acest sens, și o mostră, din eseul dedicat trupei God, despre a cărei muzică descoperă că „prezintă esența creștinismului ca fiind una păgână”:

„Dacă Mântuirea este ceea ce poporul urmărește și acel ceva de care crede el că are nevoie, ei bine, atunci oamenii trebuie să fie atenți la ceea ce își doresc, pentru că Mântuirea este Aici!”

Toate discuțiile despre un Mântuitor care vine să ne răscumpere de noi înșine ar putea avea, în cele din urmă, undeva, un ecou ireversibil...

Mântuirea este un fel de «nume» dat sfârșitului unui ciclu, unei fundături existențiale, unei perioade nediferențiate dintre viață și moarte; unui «spațiu» în care nimic nu mai contează decât transformarea în sine (un «loc» unde se înstăpânește o forță oarbă, asemănătoare aceleia care acționează în primele etape ale formării unei planete, când un râu își taie, nestăpânit și ireversibil, traiectoria într-un perete de stâncă, sau când un vulcan curge indiferent peste ceea ce se află sub el).”

În construirea volumului, autorul se lasă condus mai ales de propriile aderențe filosofice, în special fenomenologice și existențialiste. Tocmai de aceea, este deseori greu de spus dacă interpretările sale sunt adecvate muzicii și textului pe care le analizează sau, dimpotrivă, mai degrabă speculează, extrăgând din context, doar aspectele potrivite propriei perspective și le supralicitează în cadrul interpretării.

Cu toate acestea, demersul lui Francisc Ormeny este unul original și, cum spuneam, util câmpului nostru literar și cultural. Necesită, bineînțeles, decantări, clarificări terminologice și metodologice. Acum, când piatra de temelie a fost pusă, sper că vor și veni.

¹Titlul complet este *Underground-ul metal din România (în 16 eseuri și interviuri)*, Cluj-Napoca: Grinta, 2021.

²Motivația Academiei Suedeze a fost: „for having created new poetic expressions within the great American song tradition”.

³Vezi volumele *A doua tradiție. Poezia naivă românească de la origini până la Anton Pann*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003 și *Antologia poeziei naive românești din secolul al VIII-lea*, Selecția textelor, prefată, note și glosar de Gheorghe Perian, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006.

⁴În *Șmecherie și lume rea. Universul social la manelelor*, Chișinău: Cartier, 2017.

Marian Victor BUCIU

Cititul și scrisul istoriei literaturii române



Esteticul în blocaj și (pre)judecată

De la politic în jos, istoria literaturii ar putea ajunge oricât de departe își doresc practicantii ei. La E. Negrici, I. Simuț (*Cum se scrie istoria literară*, Ed. Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2022) aderă pentru propunerea ordonat metodică politico-conceptuală: „Mă situez și eu de partea unei istorii literare conceptuale, pusă în serviciul unei istorii politice...”.

Pluralismul și nu singularitatea criterială sau metodologică se recunoaște și practică în istoriile literare, iar ceea ce s-a disputat au fost prioritățile și determinările. Plasamentul esteticului a generat variantele, alternativele. Și nu doar plasamentul, dar și (re)cunoașterea, valorizarea sa. Mai e, iată, azi, nevoie să se arate ceea ce demult se știe, privitor la

istoricul literar G. Călinescu: „Perspectiva sa nu era deloc una pur estetică”. Simuț o face pentru a despleti perspectiva pe trei căi, într-o ordine proprie și disputabilă: biografică, istorică și critică (estetică). Esteticul apare adăugat, iar la revizuirea lui G. Călinescu, ar fi chiar exclus: revizuirea, se constată, e biografistă, istorică, nu estetică. Surprinzător, în analiza *Istoriei...*, se recunoaște „perspectiva estetică, suverană la G. Călinescu”.

Este esențial să se știe și când e atestată literatura estetică, literatura ca artă, literatura propriu-zisă. Volumul reproduce polemica dintre G. Călinescu și Virgil Ierunca, ocazionată de articolul acestuia despre istoria literaturii române într-o sinteză universală publicată în Franța. G. Călinescu, pentru care esteticul e o valență deopotrivă voluntară și involuntară, cultă sau populară, așadar mai extinsă decât ne-am așteptat, aduce și acest reproș de datare neglijentă și întârziată: „Întemeierea literaturii propriu-zis estetice, după faza culturală, o atribuie V. Ierunca lui C. Negruzzi și lui Anton Pann.” În loc de răspuns și justificare, Ierunca atacă acum sarcastic căderea prin compromitere conjuncturală din estetic în fals sociologic: „optimistul” oportunista G. Călinescu dă „raite estetice care n-au nimic de-a face cu viața de mizerie a muncitorului dintr-un regim comunist”, relativizându-se conjunctural și deloc conjectural: „Principiile-i de estetică s-au lărgit, după tipicul vremurilor noi.”

Criteriul estetic, Ion Simuț, chiar din prefață, fără a recurge la medierea lui Lovinescu prin mutația valorilor estetice, îl înțelege la modul istorist, atitudinal, drept invocare, nu ca vocație. „Criteriul estetic, atunci când îl invocăm în perimetrul istoriei literare, se subordonează și el unei mentalități istoricizate.” Metamorfozele și travestiurile esteticului ar fi de urmărit în fluctuația istorică și succesiunea determinărilor conjuncturale ori abuzive.

Tranșant este Simuț când militează pentru „Ieșirea din exclusivismul estetic al criticii și istoriei literare (...) de sub dogmatismul estetic”, aspect care mie mi se pare doar marginal, demult rezolvat chiar de la Maiorescu citire, până la necitirea ori reaua citire, actuală, în fapt prea puțin „nouă”. Mobilizarea susținută și de Simuț are drept un argument („cunoașterea fenomenelor conexe literarității și esteticului nu poate fi oprită”) demult validat de istoricii pentru care literatura tematizează totul cu condiția de a nu demisiona artistic, iar istoria literară, ca un caz de particularizare, nu poate

exclde confluentele ei în cadrul istoriei propriu-zise/generale.

Și pentru Ion Simuț, esteticul apare reprezentat doar pur, autonom, suveran, singular, în mod nejustificat, pe o linie de subordonare plecată tocmai din G. Călinescu, cel aflat metodologic, cum vedem, și, dacă nu mai ales, ca biografist și istoric. „La noi, istoria literară a fost prea multă vreme *numai estetică* (s. m.), menținută sub obediență călinesciană, și de aceea există pornirea firească de eliberare și expansiune.” Ba e, ba nu e, de urmat G. Călinescu. Istoric, situația reală apare, însă, cred, de precaritate a esteticului, deopotrivă în literatura de creație și în literatura critică, repercutată în istoria literară. Într-un loc, Iustin Popfiu este foarte tare apropiat de G. Călinescu, și unul, și altul, în postură prioritară de „biografist”, cel dintâi fiind „exonerat” de estetic, întrucât teoretic și funcțional „Criteriul estetic va fi descoperit mult mai târziu.” Atâtea secole, din cele cinci recunoscute, literatura română nici măcar n-a intuit artisticul...

N. Manolescu, în descendență călinesciană, și I. Negoțescu, în descendență lovinesciană, ar reprezenta „cele mai mari promisiuni ale unei istorii estetice a literaturii”. Precauție critică, aici: promisiuni, nu realizări.

I. Negoțescu e urmat în promisiunea făcută în capul opului, *Istoria literaturii române(I)*, neterminată, începută la 1800, așadar doar pe două secole: proiectată „ca pe un roman de idei, de progrese în lumea esteticului, deci în afara oricărui pitoresc, oricărei tendințe anecdotice”. Roman nu înseamnă aici poveste, dar eseu, proză conceptuală, de urmărire a „progresiilor” (a mutațiilor estetice lovinesciene), iar esteticul e o „lume” bine evidențiată în frontiere marca(n)te.

Indecisă, auto-contradictorie, metodic și practic, este *Istoria* lui Ion Rotaru: „bazată pe criterii severe de selecție a performanțelor estetice, se pierde într-o foarte generoasă și confuză geografie a literaturii”. De unde deducem că variantele istoriografice se cuvin făcute riguros și nu orice combinații de metodă edifică în mod congruent. Cum se scrie istoria literară depinde de ce și mai ales cine corelează (dacă nu trebuie să selecteze pentru a reproduce – ceea ce rămâne imposibil – istoria integrală) faptele.

Prin insuficiență și inadecvare, *Istoria „didactică”* a lui D. Micu înțelegem că survolează diferențele de concepție, poetică, curent, formulă etc., din faptul că „suferă profund de o criză de

conceptualizare a fenomenului estetic”. E centrată pe un estetic stagnant, dacă nu imuabil, evident în „Conservatorismul opțiunilor estetice”. Lucrarea ajunge respinsă cu un paradox drept „un eșec demn de respect”, cu bunăvoință, în stilul lui N. Balotă, prin teza „morală” că orice istorie a literaturii se cade investigată.

Alex Ștefănescu, doar pentru perioada de după 1941, cu gust literar blocat înainte de postmodernism și de abordările „universitare”, cultivând canonul acceptabil, centrat în generația de creație a anilor 1960, „se situează de partea autonomiei esteticului”, urmând două traiectorii istorice disparate, politică și literară, dinspre valorile literaturii spre conjuncturile politicii. „El face o istorie politică a literaturii române, dar ține să despartă categoric politicul (izolat în introduceri de capitole și în prezentările biografice) de estetic (operele sunt tratate pe larg, în funcție de importanță și de reprezentativitate).” Și Simuț recunoaște că „falsurile estetice pot fi explicate prin intermediul regimului politic”.

La Eugen Negrici, unde recunoaște „originalitate (...) din severitatea selecției valorilor și din acuratețea lecturii critice”, el constată cu gravitate „imposibilitatea de a ține seama întotdeauna numai de criteriul estetic în formularea unei judecăți critice, oricât de obiective”. Denunță, va să zică, autonomia, adică singularitatea, criterială a esteticului. Nu ia în seamă autonomia esteticului în sensul de nesubordonare răvășitoare față de alte criterii care ar altera și falsifica literatura ca *ancilla*.

Istoria „critică” a lui N. Manolescu îi apare de fapt albită de esteticul pur, *à outrance*. „Și-a păstrat punctul de vedere exclusiv estetic și nu valorifică în niciun fel contextele și conjuncturile, pentru a evita să fie oricât de vag sociologizantă sau politizantă.”

Și scriitorul e „animal politic”

Apodictic, scrie Ion Simuț: „A privi literatura postbelică din unghi politic a devenit o obligație de adevare la obiect.” Are în vedere regimul totalitar de stânga, o istorie și mai „particulară” în istoria literaturii române. Ceea ce înseamnă că perioadele impun criterii și moduri de abordare. Ion Simuț lucrează la vedere cu propriul concept politic. „Eu am propus la începuturile acestor considerații definirea complexă a politicii ca un sistem ideologic și instituțional de organizare și de exercitare a puterii.” De unde se constată că politica tinde să poarte doar hainele ideologiei. În integralitatea ei,

istoria politică (dar nu politizată) a literaturii n-ar putea fi cuprinsă într-o istorie estetică. „O istorie politică a literaturii nu poate fi «împăcată» cu o istorie estetică a literaturii. Sunt variante complet diferite ca mod de a gândi și de a interpreta literatura, ca mod de lucru, atât la start cât și pe traseu sau la sosire.” Înțeleg că istoria politică poate ceea ce istoria estetică nu reușește, nici în scris, precum în fapt. Presupun că nu e recomandată scrierea unei istorii literare pur politice, ceea ce ar fi imposibil, nu permite, deranjează, să spun astfel, prezența domeniului literar... Atunci n-ar fi mai potrivit să spunem istorie politico-literară? Poate văd eu lucrurile în altă perspectivă.

Istoria politică, așa cum o concepe (înțelege, înainte de a o scrie) Ion Simuț, e chemată să facă și să respecte un pact cu esteticul. „Opțiunea pentru o istorie politică a literaturii nu trebuie înțeleasă ca o agresiune împotriva unei istorii estetice a literaturii.” Interferențele să fie bine (re)marcate, cu sau fără amestecurile mutuale. Operații chirurgicale de extremă finețe. El găsește și aici o sursă străină inspiratoare. Noul Istorism (*The New Historicism*) al lui Harold Aram Veaser oferă „printr-o translație creativă, principiile unei istorii politice a literaturii române postbelice”. E inevitabil, ajunge încredințat, că literatura e dependentă (de) politic. Cuvânt de foc, dependența, oripilant, agresiv, iar Simuț simte și înțelege enorm politic: „politica nu e un simplu context, ea este profund implicată în text, chiar și atunci când nu se vede”. Dar atunci nici istoria lui Alex Ștefănescu nu e politică, pentru că politicul e recunoscut și totodată despărțit de literar! Se mai notează că ideologia (interferentă, însă, nu confundată cu politica, de aceea o voi urmări sperat) există și în operă, nu doar în biografia autorului. O apropiere între politică și ideologie dusă până la identificare se strecoară aici, iată, atunci când e suspus elogiului E. Negrici, întrucât „are capacitatea inegalabilă de a ne transmite sentimentul istoricității, al constrângerilor și al destinderilor *ideologice*, în evoluția unei literaturi atât de ostracizate”, dar „Spre sfârșitul cărții criteriul *politic* slăbește, se atenuază (s. m.)”.

Revenind la istoria politică (nu doar și politică), Ion Simuț aduce și un argument din direcția receptării, integrând anecdoticul: „o istorie politică a literaturii constituie o tentație și o curiozitate pentru un public ahtiat după senzațional și culise ale vieții publice dinainte de 1990”. De subliniat că, în timpul istoric, politicul se cade riguros separat de politizare.

Neagresiunea e o extremă, reținerea e alta, egal neprofitabilă: „frica de formularea unui conflict între o istorie politică și o istorie estetică a literaturii”, în comunism, cel mai violent regim politic cunoscut în istoria noastră, e descoperită la A. D. Rachieru.

O istorie politică, cu atât mai mult derulată în epoci de politizare, trebuie să cuprindă, de bună seamă critic, și izbânzile și eșecurile. (Mă gândesc aici la o aplicare extinsă, practică deja, dar sistematic și demonstrativ, intensiv, de E. Negrici, prin „expresivitatea involuntară”; în parte a urmat-o în *Literatura română sub comunism*.) Altfel, n-am avea istorii ale literaturii decât parțiale: „nici istoria estetică, nici istoria politică nu pot fi o colecție de portrete, un panou de onoare, un tablou cu absolvenți”. Al. Piru, I. Negoîtescu, N. Manolescu, M. Zamfir ne-au dat „istoriile cele mai refractare la intruziunea politicului”. Ideologic în loc de politic află, pentru deceniile postcomuniste, la „globalistul” radical M. Iovănel, care-și adaugă sociologicul și comparatismul.

Ideologie ca ideologie

Din întreg studiul ideilor, opiniilor, concepțiilor, dogmelor, în confruntare sistematică cu realitatea (și transcendența, cf. Karl Mannheim) obiectivă sau subiectivă, practică sau analitică, mentală sau social-culturală, contradictorie, utopică, iluzorie, idealistă, împărțășite personal sau printr-un grup, Ion Simuț nu pare a reține ceva anume. El acceptă ideologia ca „viziune” (cunoaștere, înțelegere) mundană, antropologică și poetologică: „Atribui ideologiei unui scriitor accepția unei sinteze a cel puțin trei componente majore: viziune asupra lumii, viziune asupra omului, viziune asupra literaturii.” Perspectivă pozitivă (ideologie ca... ideologie!), reduționistă și laxă totodată, pragmatică, dinspre filosofie spre concepția (teoria) literară. Prin semnul plus, la antipodul lui N. Manolescu, care „ia în seamă numai accepția negativă, agresivă, a ideologiilor”. În alt loc îi citează lui Manolescu și un atribut al ideologiei: „patologică”. Simuț adaugă ceea ce i se pare că Manolescu elimină, deși n-aș spune că total, pe toată durata istoriei literaturii române: „Ideologiile de epocă sau curent literar sunt suprimate sau reduse la simple indicii...”. Simuț e mai aproape de Virgil Ierunca, cel care în micro-sinteza în franceză despre literatura română, cu referire la perioada interbelică, scrie tranșant: „c'est l'idéologie qui joue le rôle de ferment et qui a

l'initiative spirituelle”. Însă tot Ierunca, în răspunsul la atacul lui G. Călinescu, identifică și polul minus al conceptului, privitor la realismul socialist, văzut ca „un fel de gaură ideologică pe care o astupi cum poți după oscilațiile politice și polițiste ale «linei» de partid.”

Scriind (prea) extins despre restrânsa sinteză realist socialistă a lui Emil Balcan, apărută la spartul târgului materialist-vulgar, Simuț observă, pe latură negativă, că acolo, după pașoptiști, „încep polemicile ideologice și instrumentalizările fățișe”. Falsa istorie a literaturii e corect percepută extrem-negativ în „forma alambicată a proletcultismului ce-și distilează veninul ideologic”. Apoi, descoperă că poate fi și (involuntar sau aparent)... „estetică”: „Dramaturgia interbelică este prezentată fără a implica probleme ideologice...”. Finalmente, constată direct el însuși „o perspectivă aparent estetică, dar în fond ideologizantă și tezist politică”.

În *Istoria* calificată primordial politică a lui Alex Ștefănescu, Simuț se lovește de teza critic-estetică potrivit căreia literatura de valoare e fără legătură cu ideologia comunismului. Teza lui Ion Simuț e alta, să se ia în seamă (și) literatura fără valoare marcată ideologic și politic: „Deci o istorie politică a literaturii române contemporane este inevitabilă.” Ironia e că unde Simuț ia partea esteticului, la „onirismul (negat violent de critic, pe nedrept)”, istoricul literar Ștefănescu politizează total, pretextând, în contradicție cu el însuși, că în (nu sub, ca la Negrici) comunism literatura română n-a funcționat „normal”, regimul „a interzis orice formă de asociere sau de elaborare a altor estetici decât cea oficială”.

Pentru deplină clarificare, după opțiunea sa teoretică, rămâne de așteptat de la Ion Simuț o variantă de istorie politică a literaturii române.



Narcis MARTINIUC

Martore fără voie



În anul 2021 editura „Cetatea de Scaun” a publicat lucrarea „Martore fără voie. Fostele deținute politic și memoria comunismului în România” de Claudia-Florentina Dobre. Cartea este traducerea tezei de doctorat pe care autoarea a susținut-o la Universitatea Laval din Quebec în 2007, care a fost publicată în limba franceză și care îi aparține autoarei.

Amănunte concludente privind structura lucrării, metodologia folosită, motivațiile teoretice și practice ce țin de cercetarea de teren – scheletul acestei teze – sunt oferite în „Cuvânt înainte” și în „Introducere”. Pe scurt, motivațiile intrinseci ale demersului generator pentru lucrare sunt recuperarea și analiza unui trecut istoric – cel comunist din România – unul controversat, dureros pentru memoria unor generații întregi și deseori greu de reconstituit și de încadrat la modul corect. Valoroasă este aici cercetarea de teren, ce se focusează pe un grup de femei – unele personalități cunoscute – care au făcut parte din „lotul francez” și au ținut legătura cu Marcel Fontaine, fost component al Misiunii Militare Franceze în România în perioada 1916-1918, aflat în anii '50 în Franța unde a înființat secția română din cadrul Radiodifuziunii Franceze.

Lucrarea este importantă și prin modul de abordare: plecând de la considerațiile sociologului Pierre Bourdieu – prezentate în subcapitolul „Metoda biografică pusă în aplicare” – autoarea spune „[...] am încercat să identific un habitus feminin tipic femeilor

aparținând clasei de mijloc interbelice. Componentele acestui habitus le-am dedus atât din valorile care reies din poveștile de viață, cât și din gesturile, precum și din limbajul folosit de personajele intervievate de mine”. Aceste femei au ajuns să fie anchetate de Securitate și să fie încarcerate.

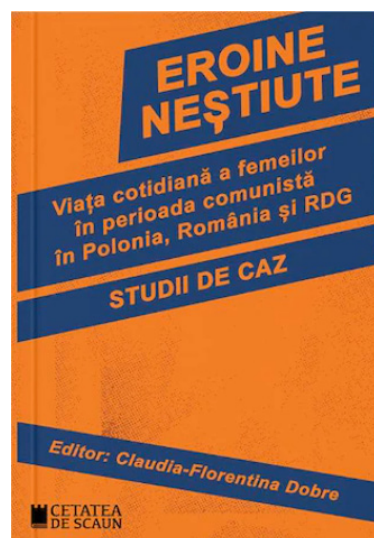
Mai departe, după amplul material format din mărturii, extrase din dosarele securității, etc., urmează o zonă de analiză alcătuită din segmente de teorie sociologică precum „identitate” și „mit”, aplicată pe studiu și care constituie partea cea mai interesantă și mai consistentă a lucrării.

Putem spune că avem de-a face cu o carte ce se adresează în egală măsură atât specialistului cât și publicului larg consumator de literatură istorică, care abundă în informații puse cap la cap cursiv, aproape în maniera unei lucrări de literatură, ceea ce nu-i scade rigurozitatea ci adaugă o notă specifică de pasiune în cercetarea, analiza și derularea evenimentelor.

* Claudia-Florentina Dobre, *Martore fără voie. Fostele deținute politic și memoria comunismului în România*, Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun, 2021, p. 63.

Ferencz-Jozsef TRUȚĂ

Eroine neștiute



Fiecare carte are o poveste. Este și cazul volumului editat de către Claudia-Florentina Dobre, doctor în istorie al Universității Laval din Québec, cercetătoare la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga”, președinte al Centrului de Studii Memoriale și Identitare, director al revistei MemoScapes. Romanian

Journal of Memory and Identity Studies, care are la origini un proiect de cercetare interdisciplinar și transnațional, „(Re)câștigarea viitorului prin (Re) construirea trecutului – Narațiunile femeilor despre viața cotidiană în comunism în Polonia, România și Republica Democrată Germană (RDG)”, finanțat de către Academia de Științe a Poloniei. La acest proiect alături de Caludia-Florentina Dobre au luat parte: Bernadette Jonda, sociolog și cercetătoare la Institutul de Arheologie și Etnologie al Academiei Poloneze de Științe; Izabela Skórzyńska, profesor universitar în cadrul Institutului de Istorie al Universității Adam Mickiewicz din Poznań; Anna Wachowiak, sociolog, profesor la Universitatea de Științe ale Vieții din Varșovia. Proiectul s-a finalizat prin publicarea cărții (Re)gaining the Future by (Re)building the Past. Women's Narratives of Life under Communism in Poland, Romania and the Former East German). Spre deosebire de această carte, publicată în 2019, prezentul volum propune o interpretare diferită a rezultatelor obținute în urma cercetării.

În introducere cartea se recomandă un studiu comparativ care pune în evidență cotidianul feminin din Polonia, România și fosta Republică Democrată Germană de la instaurarea regimului comunist și până la prăbușirea acestuia. Acest demers științific propunându-și să iasă din paradigma unicității naționale și să ofere cititorului o perspectivă mai amplă asupra statului femeii și a dinamicii relațiilor de gen supuse condiționărilor istorice în timpul regimului comunist.

Încă de la începutul cărții constatăm că aceasta se adresează unui public mai larg, nu numai specialistului, fiind scrisă într-un mod voit accesibil. Prin faptul că cartea este deschisă unui public mai larg nu înseamnă, nici pe departe, abandonarea unor standarde profesionale ridicate.

Din punct de vedere a structurii, cartea este împărțită în trei părți și unsprezece capitole. Prima parte a cărții, intitulată Polonia, România și RDG: de la regimurile interbelice la căderea comunismului, este o foarte utilă retrospectivă ce descrie evoluția celor trei spații în timpul perioadei interbelice, în timpul războiului și respectiv odată cu instaurarea regimului comunist, cu inserții din viața cotidiană a femeilor, accentuându-se ceea ce dobândesc și/sau pierd femeile în perioada avută în discuție. Din cadrul acestei părți remarcăm că drumul femeilor spre egalitatea în drepturi cu bărbații a fost unul extrem de lung și de dificil în special în spațiul românesc. De exemplu, dreptul de vot a fost obținut în spațiul polonez și în cel

german începând cu anul 1918, în schimb, în spațiul românesc, am putut observa că statutul juridic al femeii a fost unul umilitor până în 1923, abia în 1929 femeile reușind să obțină dreptul de vot, dar cu restricții, acestea trebuiau să aibă cel puțin 30 de ani și să fie absolvente de liceu, ceea ce însemna mai puțin de 10% din populația de gen feminin. Iar în cea ce privește condiția femeii în timpul regimului comunist, „dacă în teorie, emanciparea femeii părea simplă, în practică nu a fost deloc așa” (p. 64). Interpretarea materialistă a emancipării nu a avut efectele scontate, transformarea femeii în eroină a propagandei comuniste a pus pe umerii ei încă o povară în plus.

Partea a doua (*Viața cotidiană a femeilor în perioada comunistă în Polonia, România și RDG: amintiri și experiențe de viață*) sondează experiențele de viață ale femeilor poloneze, române și est germane în primii ani ai comunismului, în perioada „dezghețului” și în perioada de criză a sistemului, pornind de la următoarele întrebări: „în perioada comunistă femeile au avut mijloacele necesare de a se opune relațiilor de putere și dacă și-au asumat riscuri. A fost viața cotidiană în perioada comunistă atât arena reproducerii relațiilor sociale dominante, cât și un loc al rezistenței, al revoltei și a transformării?” (p. 128). Pentru a răspunde la aceste întrebări lucrarea analizează aproximativ 100 de interviuri narative ale femeilor din Polonia, România și fosta RDG, cercetarea fiind concentrată pe 3 cohorte de vârstă: 1939-1949; 1950-1960; 1961-1975. De asemenea, la aceste interviuri narative semi-structurate li s-au adăugat și interviuri de tip focus-grup, analiza materialului empiric bazându-se pe metodologia lui Fritz Schütze.

Ultima parte a cărții aprofundează și mai mult subiectul sub forma a patru studii de caz. Primul studiu de caz, realizat de către Claudia-Florentina Dobre, este unul despre represiune și prezintă „distrugerea lumii vechi” (p.207) prin tragedia familiei Pantelimon Chirilă. Incursiunea în biografia doamnelor din această familie evidențiază elementele care au transformat această familie în țintă sigură a represiunii comuniste, mijloacele utilizate de către autorități pentru a nimici lumea „burgheză” precum și cele menite să creeze „omul nou”, dar și faptul că „în ciudata tuturor constrângerilor și strategiilor folosite de autorități „colonizarea totală a vieții cotidiene de către sistem rămâne practic imposibilă” (p. 221). Următorul studiu de caz este elaborat de către Bernadette Jonda, și prezintă povestea Evelinei, drama unei mame din fosta RDG care presupune că copilul i-a fost răpit la naștere. Cazul Evelinei nu este unul singular, „diverse surse”,

precizează Jonda, „furnizează informații conform cărora ar putea fi vorba de sute sau chiar mii de femei și familii din RDG cărora li s-au furat copiii... Acest lucru se întâmpla de obicei, tinerelor necăsătorite care se confruntau cu dificultăți financiare, mamelor singure, femeilor care erau clasificate de Stasi ca fiind în afara normei. Într-un cuvânt, femei considerate improprii pentru creșterea copiilor în „conștiința socialist” (pp.228-229). Anna Wachowiak și Izabela Skórzyńska prezintă în al treilea studiu de caz, prin intermediul poveștii de viață a trei generații de femei, migrația, persecuțiile regimului și falsa emancipare. Subiectul este reluat și în al patrulea studiu de către Anna Wachowiak, prin povestea Ewei Kamińska. Această poveste ne arată că mitul beneficiilor sociale ale femeii, era doar un mit, până la urmă în timpul regimului „totul se reducea la bani și relații...” (p. 255). În mod interesant povestea Ewei trădează și o anumită nostalgie specifică, am spune noi, întregului fost lagăr sovietic, care este produsul aparentului eșec al perioadei de tranziție și a gradului ridicat de nemulțumire față de situația economică și politică de după 1989.

Cartea se încheie cu câteva povestiri de viață și interviuri menite să întregesc imaginea „comunismului privit de la firul ierbii și din perspectivă feminină” (p. 259). Privind istoria comunismului din această perspectivă subscriem concluziilor formulate de către editoare, conform cărora „regimul comunist a eșuat în încercările sale de a construi societatea ideologizată, în care factorul politic să domine nu doar viața publică, ci și pe cea privată. Femeile au dovedit încă o dată că pot opune rezistență chiar și prin cele mai mici gesturi, cum ar fi o fustă mai scurtă decât era permis, un copil în plus sau în minus față de cât era preconizat de stat, o amenajare unicat în interiorul locuințelor șablon, păstrarea și transmiterea unor tradiții legate de sărbătorile religioase și alte atitudini neconvenționale” (p. 262).

În final, dorim să menționăm că lucrarea *Eroine neștiute. Viața cotidiană a femeilor în perioada comunistă în Polonia, România și RDG* este o lucrare cu adevărat valoroasă ce reușește să satisfacă așteptările atât a celor interesați de politicile de gen, cât și a celor interesați de comunismul din România, Polonia și fosta RDG.

*Claudia-Florentina Dobre, *Eroine neștiute. Viața cotidiană a femeilor în perioada comunistă în Polonia, România și RDG*, Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun, 2020, pp. 320.

Virginia BLÎNDA

Ideea de „Europa” în imaginarul cultural și politic românesc



Laurențiu Vlad reia în volumul recent publicat subiectul ideii de Europa în spațiul cultural românesc, subiect pe care l-a dezvoltat în ultimii 25 de ani într-o serie de studii (nota 1, pp. 11-12) apărute în reviste și volume colective publicate la edituri din țară și străinătate. Cartea, așa cum mărturisește chiar autorul, este un omagiu adus profesorului Alexandru Duțu, mentorul său.

Cele 5 capitole ale cărții dezvăluie cronologic cel puțin tot atâtea istorii ale ideii de Europa imaginate, trăite și amplificate ca o succesiune de emoții, proiecții, reticențe sau speranțe. Structura și conținutul volumului păstrează un constant echilibru între două idei compatibile și complementare: modernizarea societății românești prin atracția pe care a reprezentat-o Apusul (occidentalizarea), și percepția asupra fenomenului alterității culturale europene. Această ultimă preocupare s-a concretizat în accentul pus pe analiza imaginii celeilalte culturi – cea europeană – și identificarea locului propriului nostru univers cultural în cadrul marii civilizații europene. Abordarea sincronică și diacronică a imaginii „Europelor Europei” (*Europa luminată*, *Europa lui Volter*, *Europa turcească*, *Europa ortodoxă* etc.) imprimă lecturii flexibilitatea necesară pentru a înțelege mecanismul alterității și fenomenul receptării ideilor în spațiul cultural românesc de-a lungul a peste patru secole.

Primul capitol, *Ideea de „Europa” în cultura română: o temă a istoriografiei autohtone dinainte*

și după 1990, conturează itinerariul istoriografic al temei de cercetare având drept referință contribuțiile unor autori precum Pompiliu Eliade, Eugen Lovinescu, Vlad Georgescu, Victor Neumann, Adrian Marino, Alexandru Duțu, Mircea Martin, Răzvan Theodorescu, ș.a. Identificarea temei influențelor occidentale în cultura română a secolului XX este completată de evocarea succintă a preocupărilor privind istoria ideii și conștiinței europene în cea de a doua jumătate a secolului trecut (p. 25). *Studiile europene*, ca domeniu de cercetare științifică și de interes academic, au preluat după 1990 această temă istoriografică (*ideea de „Europa”*) ca sursă a unor noi cercetări despre integrarea europeană în contextul procesului de extinderea a spațiului comunitar (parcurs istoric, instituții, politici comune, legislație), etc.

Cel de-al doilea capitol este o incursiune în „*Europele*” conicarilor români (secolele XVII-XIX). Autorul nu s-a limitat aici doar asupra scrierilor istoriografice, fiind interesat și de reflecțiile înaltului cler sau ale boierimii autohtone din acea vremea. Cronicile (de la Grigore Ureche până la Nicolae Stoica de Hațeg / sec. XVII-prima jumătate a sec. XIX), scrierile cărturarilor (Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir / sec. XVII-XVIII), cele ale unor importanți clerici (Chesarie de Râmnic, Grigore Râmniceanu / sec. XVIII) sau opera lui Dinicu Golescu (sec. XIX) sunt principalele repere în sistematizarea cronologică și tematică a reprezentărilor Europei. După cum precizează și autorul, accentul este pus pe investigarea succesiunii ideilor în timp și mai puțin a împrejurărilor apariției și evoluției lor (p. 77). Decupajul metodologic ales asigură, din punctul nostru de vedere, claritate și coerență în evidențierea unor aspecte diverse ale ideii de „Europa” (geografice, geopolitice, istorice, culturale, politice sau religioase).

Modelele reprezentate de Europa (mai ales cele culturale și politice) sunt deseori antinomice în scrierile selectate drept surse istoriografice ale volumului de față: pe de o parte, regăsim o Europă ca ideal cultural și de civilizație (Naum Râmniceanu, Chesarie de Râmnic, etc.), iar pe de altă parte, o Europă ale cărei moravuri și obiceiuri sunt dezaprobatate (Zilot Românul, Ioan Dobrescu etc.).

Dilema identitară a poziționării elitelor românești devine tot mai frustrantă la granița secolelor XVIII/XIX, când distanțele dintre *lumea dinăuntru* și *cea de din afară* (Alexandru Duțu) sunt din ce în ce mai mari. Elitele culturale și politice ale

vremii – valahe sau moldave – aparțineau teritorial continentului european, dar pentru a se simți europene (referința fiind Apusul sau Europa *luminată*) era nevoie de o schimbare profundă a reperelor / paradigmelor mentale, culturale și politice.

Capitolul al treilea, *Ecouri europene în presa din Moldova: „Albina Românească”* (1829-1849), reconstruiește proiecțiile ideii de „Europa” în paginile primului ziar de limbă română de la Iași (*gazetă politico-literară*) de-a lungul a două decenii. Sursa bibliografică directă a constituit-o colecția periodicului păstrată în fondurile de carte ale Bibliotecii Academiei, Institutului de Studii Sud-Est Europene și, ulterior, în colecții digitizate.

Analiza pe care ne-o propune Laurențiu Vlad prezintă contextul apariției gazetei *Albina Românească*, detalii ale conținutului acesteia – informații culturale (traduceri), artistice (note biografice ale unor artiști), științifice (din astronomie, medicină, chimie, geografie, biologie) sau inovații tehnologice (utilizarea forței vaporilor, telegraful galvanic, zborul cu balonul) –, dar și atitudinea Principatelor Române în relația cu spațiul european din punct de vedere politic, social și cultural. Cercetarea minuțioasă pe care o face autorul, a seriei de numere apărute în intervalul 1829-1849, ne intermediază descoperirea „Europelor” *Albinei Românești*, care erau de natură geografică, politică și culturală. Prezente doar teritorial în continentul european, Valahia și Moldova, prin statutul politic de subordonare pe care îl aveau față de Imperiul Otoman, erau situate într-o ierarhie secundară a statelor europene. Precaritatea sistemului de educație dublată de absența unor legi și instituții moderne sau reforme economice accentuau decalajul între lumea românească a Principatelor și cea a Europei luminate.

Toate aceste aspecte sunt redată în paginile *Albinei Românești* într-un ton precaut și moderat, explicabile prin atitudinea de fidelitate a redactorului său față de autoritatea politică a vremii.

Modele și referințe europene în discursurile sau scrierile politice ale lui Barbu Catargiu (1855-1862) anunță conținutul celui de-al patrulea capitol. El reconstituie nivelul de corespondență între modelul occidental european (cu influențe britanice sau franceze) și discursul / ideile politice ale lui Barbu Catargiu.

După 1830, conștientizarea discrepanțelor între nivelul de dezvoltare economică, socială, politică sau culturală a transformat „cealaltă Europă” deopotrivă într-un ideal și reper. Soluția pentru

reducerea decalajelor a reprezentat-o adoptarea și imitarea, în primul rând instituțională, a unor modele occidentale percepute ca având certe veleități de succes.

În discursurile și scrierile lui Barbu Catargiu (1855-1862) referințele privind „Europa” au în primul rând conotații politice: „Europa”, prin intermediul Marilor Puteri garante, a definit și consolidat statul intern și internațional al Principatelor Danubiene prin Convenția de la Paris (1858). Din discursurile sale nu lipsesc nici observațiile privind decalajele economice, instituționale sau culturale dintre spațiul românesc și cel occidental.

În concluzie, „Europa” liderului conservator era cu precădere una politică, girată de Marile Puteri de la care micile entități statale din Balcani (Principatele Române, Bulgaria, Serbia) așteptau susținere și validare pentru proiectele lor (p. 194).

Ultimul capitol, *Scurte note cu privire la „Europele” „Ideii Europene” (1919-1928)*, este rezultatul unei explorări științifice a numerelor revistei *Ideea Europeană* din colecția Bibliotecii Centrale Universitare din București. După cum mărturisește autorul, interesul său s-a concentrat pe de o parte, pe alcătuirea unui inventar al subiectelor și personalităților europene (culturale, politice) prezente în paginile publicației, iar pe de altă parte, pe evocarea ecourilor pe care dezbaterile legate de Europa le-a generat. Scopul acestui demers intelectual a fost acela de a reface traseul fenomenului de receptare a elementelor de identitate politică și culturală europeană (1919-1928) în spațiul românesc (p. 324).

Condusă inițial de Constantin Rădulescu-Motru, revista a adunat o serie de colaboratori care nu ezitau să-și exprime deschis opiniile față de viitorul civilizației europene (Marin Simionescu-Rîmniceanu, dr. Zaharia-Brâila). Vasile Băncilă, Virgil Madgearu, Tudor Vianu, Ștefan Zeletin, etc. sunt doar alte câteva din personalitățile prezente în paginile publicației *Ideea Europeană*, a căror contribuție a fost relevantă pentru înțelegerea disputelor de idei între Orientul și Occidentul european. Revista apărea într-un context intelectual și cultural în care ideile lui Oswald Spengler proiectau imaginea declinului și a disoluției civilizației apusene.

Fiecare capitol al cărții este completat de texte ilustrative selectate cu atenție și rigoare, facilitând astfel înțelegerea receptării ideii de Europa în universul cultural și politic al elitelor autohtone. Cartea profesorului Laurențiu Vlad este rezultatul

unei arheologii intelectuale de reconstituire a formelor de exprimare și manifestare a unei idei, pe care lecturile, experiențele personale și acțiunea politică a unor oameni educați le conturează pe parcursul secolelor. Sentimentul dureros al apartenenței la o civilizație periferică în raport cu aceea occidentală a contribuit deopotrivă la crearea imaginii „Europelor” Europei.

Considerăm că volumul *Istoriei românești ale ideii de „Europa”, secolele XVII-XXI: imagini, note, reflecții* reprezintă o contribuție importantă la dezvoltarea istoriografiei acestei teme atât de actuale și provocatoare, care se remarcă printr-o analiză originală, profundă și riguroasă a decupajelor culturale alese.

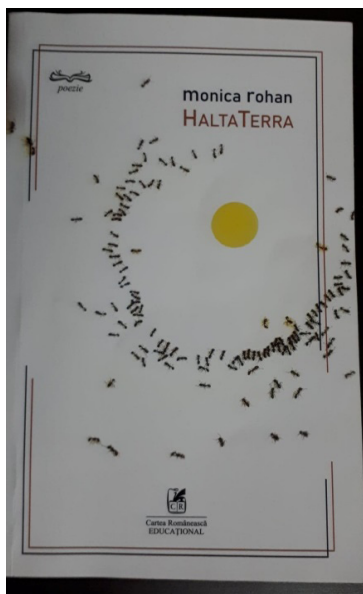
Regretul autorului de a nu fi terminat acest proiect într-o altă secvență temporală a ultimilor 30 de ani este compensat de reușita prezentei apariții editoriale. Ne exprimăm convingerea că recuperarea sentimentului este posibilă, deoarece saga „Europelor Europei” nu s-a încheiat! Prin urmare, așteptăm cu nerăbdare următoarea contribuție la istoria ideilor privind metamorfozele viitoare ale unei alte – sau mai multor! – Europe, cu siguranță diferită/diferite de tot ceea ce a fost până acum.

* Laurențiu Vlad, *Istoriei românești ale ideii de „Europa”, secolele XVII-XXI: imagini, note, reflecții*, Editura Institutul European, Iași 2021, 340 pp.



Lucian SCURTU

„Început bun să pui pornirilor tale”



Autoare a unsprezece volume de versuri (debut în 1983, cu volumul *Trecînd printr-o dimineață*, Ed. Facla), dar și a două de povestiri pentru copii, timișoreanca Monica Rohan (n. 1956) s-a impus treptat, dar sigur, în arealul stufos al poeziei actuale, convingînd cu fiecare carte tipărită, că este posesoarea unui talent și a unor sensibilități indubitabile, subliniate cu asupra de măsură și de importanți critici și comentatori literari. În anul pandemic 2020, poeta revine cu un nou și elegant volum de poezie, *HALTATERRA*, Editura Cartea Românească, EDUCAȚIONAL, Iași, însoțit, pe coperta patru, de o îmbietoare prezentare semnată de Liviu Antonesei, care afirmă tranșant „prin această carte poeta a mai trecut un prag”. Că pragurile au fost trecute cu brio mai demult, recunosc, la finele cărții, și semnatarii aprecierilor critice, nume consacrate, precum Cornel Ungureanu („prezența ei în poezia de azi, mi se pare a pune în valoare o vocație recuperatorie, importantă pentru echilibrul scrisului...încă tânăr”), Al. Cistelean („cândoarea și euforia receptivă constituie fondul funciar al poeziei Monicăi”), Vasile Dan, Lucian Alexiu, Adrian Dinu Rachieru („o inocență traumatizată, asaltată de o lumină crepusculară”), Marian Odangiu, etc. Ilustrația copertei aparține autoarei (talentată graficiană, deopotrivă) –, un soare captiv unei cohorte de furnici („migratoare” sau

„acre”, cum sunt definite în corpul cărții), ce par a-i anihila strălucirea redusă la o paloare condensată, și al cărui viitor incert ne face să credem că va fi devorat și metamorfozat în mușuroi –, asemenea eului poetei, pândit mereu de incertitudine și speranță, frăgezime și nebuloasă, thanatos și mister, târâre și zbor.

Existența este una dihotomică, aflată sub asediul contrariilor, aparent senină dar recurent supusă unor stări tensionate dominante, implozia, incertă și difuză, producându-se atunci când vortexul trăirist ajunge la cote maxime iar neliniștea nu-l mai poate stăpîni. Dar și atunci, avalanșa aluvionară emoțională este una, pe cât posibil, controlată, direcționată spre evanescențele dorite a fi izbăvitoare, pe un background destul de anxios, eliberator de obsesii și angoase, seninătăți și mansuetudini. Speranța în meliorismul imediat este una deșartă, departe de bovarismele lacrimoase, dar apropiate tribulațiilor irefutabile, adiacente demistificărilor unei existențe ornate de sinuozități provocatoare, dar și revolte auctoriale disimulate. Feedback-urile spre sine, dar și spre lumea înconjurătoare, sunt filtrate atent de freamătul impetuos al mefienței, prin intermediul unei maieutici persuasive, în care confesiunea, mirarea, misterul, incertitudinea flagelează la vedere volatilitatea clipei printr-un hybris reținut, acceptat doar ca stare, nu și ca mod de a fi. Rohan caută cu asiduitate „coordonatele/ stației orbitale haltaterra”, deambulând când mai inocentă, când mai conștientă, prin hățișurile labirintice („în labirintul din feastă”, p.12) ale memoriei („mălurile memoriei”, p.14, „sârma ghimpată a memoriei”, p.76) sau ale amintirilor („mireasma tulburată a amintirii”, pg.42), încercând să staționeze, măcar pentru o clipă, acolo unde consideră ataraxia consubstanțială propriilor aspirații, iar euforia pandantul intrinsecilor sublimări edificatoare, dar mai ales eliberatoare. Și aceasta prin intermediul falacios al unei retorici rafinate, căutate și invocate ca oblațiuni comprehensive, în numele acelora pentru care imersiunea și introspecția („Iezeru-i iluzia unde mă scufund”, p.10) devin testimonii necesare, obligatorii artelor poetice, și nu numai. Deși simulează a fi mereu în semitrezie ori (semi)transă prin „locul unde șade grănarul nevăzut” (p.16), poeta sesizează nuanțele și semnificațiile gestuale ale semenilor, detaliile sibiline ale evaziunilor, palpitul suav al delicatelor/neguroaselor revelații, textura eterică a minunatelor fantazări, lucidă de rumațiile metabolizate în frumoase poeme, tot atâtea freamăte ale bucuriei și disperării, ratării și deznădejdiei, convulsiei și echilibrului, refuzului și

cedării. Față de precedentele volume, acesta pare unul mai negativist, mai sedicios, predisus la accentuate fronde, insurgențe, recuzări, fatigabilități, căci prin „mâzga țărâni” sau „pământul mocirlos”, poeta, aureolată de o „unsuroasă lumină”, scormonește minereurile senzoriale ale unui habitat știut numai de ea, în căutarea filonului purificator dătător de ferment sinestezic, hrană amăgirilor spectrale ori dezamăgirilor insolubile. Exaltările proliferază periodic, dar când au loc sunt atent cenzurate cu o retractilitate studiată, părănd autoarei că o devoalare extinsă a propriilor sentimente și empatii ar încălca legi imuabile sau etici vaticinare, impetuos respectate în numele unei moralități fără cusur.

Poate pentru a deruta, recuzita folosită este una de factură maniheistă, contrariantă, oscilantă între realitate și hipnoză, diafanitate și turpitudine, suavitate și impaciență, retenție și toleranță, claritate și obscuritate, repere printre care imaginația slalomează elegant doar atât cât e necesară eului confesor, monitorizatorul exigent a toate celor văzute și nevăzute, aflate și neaflate, pasagere ori viagere. Iată, spre exemplu, unul dintre cele mai frumoase poeme din carte, de o cursivitate tranzitivă remarcabilă, al cărui titlu îl poartă și cronica de față: „*Nu pot fugi/ lunca asta-i vârată-ntr-o minge de piele/ fără cusături/ perfectă aproape./ Uzurpată inima fiarei/ zburătoarele sure/ furnicile acre/ pigmeii/ invadată flancul de răsărit./ Un cheag al nopții într-un râu de cerneală./ Zadarnice-s stegulețele rătăcind pe canale/ batiste de ceață fluturând însemnele păcii – / nu-i cine să sape o breșă/ cu propria-i răsuflare./ Cui puterile să-i fie îndeajuns de plăpânde/ să-nduplece aerul cald/ să ivească scânteie/ să pornească din nou inima veche/ fiara blândeților noastre/ îngropată în lunca dintâi...*” (p.24).

Universul poetic rohanian balansează aproape insesizabil între cel al Anei Blandiana, senin, vegetal, arareori nonconformist, și cel al Angelei Marinescu, neguros, nihilist, insolent, aproape brutal, de aceea panoramarea angoasei, singurătății („Singurătatea cosmică tace tăcerea...”), anomaliei, poate și a disoluției, sunt conexe celor ale purității, delicateții, transparenței, frăgezimii, autoarea șarjând printre ele *en passant*, convinsă de menirea cartografierii, uneori în filigran, a protuberanțelor existențiale ori abaterilor fințiale. Halta dorită & visată de Monica a fi ultima stație a visătoriei sale, este mereu incertă, amânată, utopică, mereu o *Arcadie* numai a ei, sperând zadarnic a-i fi refugiu, hiperboree sau parnas, dar pe măsură ce contururile i se disipă prin

orizonturile aburinde/cețoase, zona se îndepărtează mai abitar (sub incidența unui *stalker* tarkovskian? Nu degeaba un poem se intitulează *Călăuza*), care cu cât pare mai apropiată, mai reală, mai stranie, cu atât e, de fapt, mai distanțată, mai inexistentă de lumea reală, de sinele bulversat. Viziunile trakliene („O, plin de spini este pieptul din care plec/ și liberă ciocârlia/ spre ochiul incendiat se avântă!”, p.60) sporesc tensiunea incertitudinii la altitudini terifiante, acolo unde fulminația obsesiei atinge paroxismul iar rumația fluiditatea trecerii timpului perceput ca un *memento mori* obositor, uneori tânguitor, prelungire a spaimei extinse habotnic („vis invadat de sferele gri/ spaime înnebunite”) prin striățiile abia perceptibile ale climaxurilor imprevizibile. Decorul policromatic este de o diversitate bulversantă, cu rol rizomatic în structura poemelor („făclii albe”, „pulbere galbenă”, „crustă roșcată”, „Soarele alb”, „gâtul verde”, „litere dalbe”, „litița brună”, „scai negru”, „albastrele raze”, „carnea neagră”, „somnul mov”, etc.), provocator al anamnezelor unui timp, în special al copilăriei, rețrăit sub presiune și integrat mentalului maturului de azi, pe fundalul unui halou eterat, de factură mai degrabă onirică decât apriorică. Fluxul imagistic este mereu în ebuliție, de o luxuriantă arhitectură și distinsă profunzime, dând poemelor un nimb elevat, ambiental –, osatura lor constituind-o riguroasa taxonomie a cuvintelor („suspendarea cuvintelor mele”, „cuvinte de aer”, „cuvinte de rouă”, „transparența cuvintelor luminoase”, „cuvintele pline de-arome”, „cuvânt zgribulit”, „pașii mărunți ai cuvintelor”, etc.), semantica lor conturând mesajul adițional, unul pesimisto-extremist din moment ce se diseminează aserțiunea „frumusețea care ucide” (p.53), dar și la modul intolerabil, „frumusețe crudă/ și-atât...(p.86), cu totul opuse aceleia conform căreia ea va salva lumea. Și totuși, în subsidiar, deducem importanța ei capabilă să dispere deopotrivă creatorul și cititorul, până la extremitatea suportabilității umane sau până la limita sinesteziei cathartice.

Dar nu numai vocabulele sunt ordonate, ci și coșmarurile cotidiene, tristețile, nostalgiile, visele („Aș tot zbura, aș tot visa!”, p.69), de cele mai multe ori de natură vespérală, gesturile vizualizate și ele cu încetinitorul, disecate chirurgical până în miezul măruntaielor mereu aburinde („translucidul din oul-primar”), poeta interpretându-le semnele, simbolurile, deslușind în ele ceea ce mai apoi relevă în actul scrierii, așa cum stă bine unui scriptor veritabil. Fin observator al materiei aflate mereu în freamăt și detracare, tumult și convulsie, subiectul liric îi consemnează

și analizează simptomele mai mult maladive decât benigne, anomiile cronice, fasonate prin prisma propriei individualități, una bine conturată, fiind ea posesoare unei personalități pregnante („îmblânzirea apelor nu-i orișicui hărăzită”, p.79), de o verticalitate impecabilă. Când reclusiunea capătă aspecte hiperbolice („Într-o odaie să ascult și eu/ cum se dilată pereții”, p.68), necesitatea evadării amprentează candoarea până la poalele exultanței („până ce *dincolo* îmi devenise *acasă*...”, p. 44), reiterată cu o reținere greu de stăpânit, dar sesizabilă ca parte componentă a unei sensibilități parțial ultragiutate, execrată de aberație și malformație, turpitudine și nonsens, dar și (arareori) încântată de efemerele satisfacții cotidiene sau cumpănitele euforii consubstanțiale unei naturi a cărei gingășie neîndoelnică este reiterată în tușe delicate: „O toropeală a ierbii.../ Nu-mi spune!/ Taci. Mai bine taci./ Numai triluri./ Păsările rostogolesc sfere de rouă./ Trilurile din rai slobozite/ saltă prin frunze/ jelanie și voioșie./ Împletitul dans de sunete pure./ Aș tot zbura, aș tot visa!/ Lumina de-a dreptul despică mireasma crinilor./ Raze galbene, pulbere uleioasă”. p.69).

Paradoxal, luminozității zilei îi este preferată tenebra întunericului, noaptea fiind mediul adecvat, dar și elevat, al solilocviilor entropice, al reflecțiilor psihedelice, tot atâtea expandări interrogative prin hipertrofiatele halucinații sublimite mai evidențiat nocturn decât diurn: „inodoră cenușă în apele nopții”, „plăpânda zeamă a nopții”, „noaptea asta-i numai arsură”, „întunericul menghina-și strânge”, „Noaptea, se-ntinde pe jos”, „Noaptea sparge ferestrele”, etc.

Dar, pentru ca echilibrul, chiar și firav, să existe, înșelătoarele lumini (numite „amăgiri hăcuite”, p.61) își fac și ele prezența prin eclerajul lor charismatic, ademenind, tactil și olfactiv, simțurile amplificate ale poetei, dispuse a-i sonda palpitul spectral și semantica barocă, dar numai ca terapie curativă și în beneficiu epifanic: „va exploda lumina eternă”, „lumina aceea igrasioasă”, „lumina flinței”, „susurul de cristal al luminii”, etc.

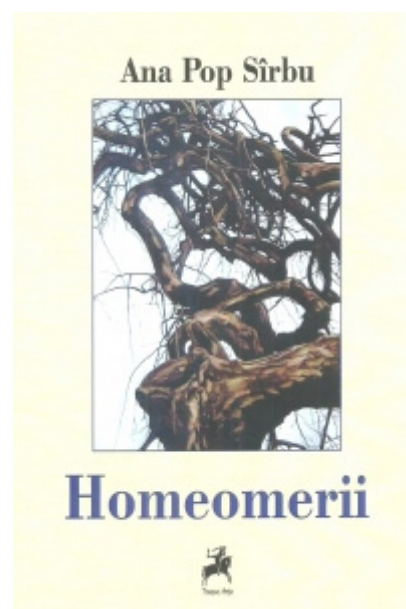
Interesant este faptul că acestui univers contrastant, fundamentat pe o hipersensibilitate vădită și chiar pe un romantism abisal, îi lipsesc nuanțele afecțiunii față de persoana iubită (probabil ca *Haltattera* să fie gară doar pentru unul, nu și pentru doi!), dar și obiectivarea vizibilă a lor prin transpunerea în poem, deși estompat, printre rânduri și gânduri, se pot decipta eterate mesaje care îndreptățesc cititorul să spere/creadă că ele, totuși, există, din moment ce poeta suspină duios „O, tu inimă nevăzută/ prezența ta

clară/ înger de inimă!”. (p.88). Cu siguranță, autoarea are certitudinea că ele ar fi atenuat entelehia necesară, ori ar amortiza febrilitatea ontologică, cea care dă esență și constituie, incontestabil, unitatea de monolit a volumului.

Monica Rohan, o poetă admirabilă, care își scrie/trăiește poezia nu pe genunchi, ci în genunchi, (pentru ea doar liniștea „șade cu genunchii la gură”), vrăjită de magia și misterele lumii din preajmă, dar și de cel al sinelui predispus la mărturisire. Una de cea mai bună calitate.

Florin-Corneliu POPOVICI

(Auto)portret pe-o pânză freatică



Pornind de la modelul încetățenit de Anaxagoras, Ana Pop Sîrbu*, mare iubitoare de cultură elină, leagăn al civilizației europene, „În vremuri cazuistice” (Bluesuri peste inima ei), translatează *homeomerii* filosofului antic în plan liric, particularizând particulele materiale, „infinat divizibile ale corpurilor”, în trăiri la nivel micro și macro, rezultanta fiind o sumă de *-scopii* (viziuni: „Văd orașe întinse, bariere, corpuri cerești” – Inimă) în care pune inimă, organ al afectului intens speculat în volum: „Am atenția îndreptată în partea dreaptă a inimii.” (idem). Structurat pe patru mari paliere, I Muntele înalt, II Acul de aur, III Vântul, licuricii și noaptea și IV O Iliada, în rezumat, Homeomerii propune publicului cititor *o poezie de factură*

pulsatila, intens „vascularizată” liric, *cardiografeme*, în care ideea elanului ascensional, se îmbină cu trimiterile la legendă, cu evaziunea în Poveste (și în ludic) și cu rescrierea epopeii homerice în cheie personală, condensată, sub formă de breviar iliadesc, tot atâtea trimiteri la toposuri și nume reverberante care înflăcărează imaginația. De la Inimă și până la Arta hoinară, o laureată boltă ionic-doric-corintică, sunt optzeci și două de popasuri lirice cu vădit rol inițiativ, rod al unui drum sinuos din care răzbate cu pregnanță *motivul călătoriei* („Călătoream printre strâmtori, văi,/Căutând albul/Din firele de nisip/Și nimicul.” – Fereastră; „Drumul era ieșit din mine.” – Memoria), atât în plan emoțional-afectiv (în care memoria și nostalgia au un rol primordial), cât și în acela al excursului prin Arta cu majuscule (punerea-n forme, umplerea lor cu fond: „Slava stă în tot ce se transformă./Tot ce e regal și constant e forma.” – Autoportret; „Arta e liberă ca un țipăt./Nu redă vizibilul./Ci alte realități./Are dreptul de a-și potoli moartea/Prin dragoste.” – Blândețea corpului; „Desfătarea e o Artă,/Cea dintâi.”, „Ziua are efect de Artă” – La o aniversară), binom ce așterne-n oglindă simțirea și rațiunea, teme care-o determină pe poetă să se lanseze în speculații în care timpul pare dilatat: „Secunde persistă. Sunt larg deschise.” (Inimă). Așadar, o *ex-plicare*, o deschidere *temporală* (și, poate, *temporară*) în afară, către lume și universul înconjurător, o depliere simbolică.

Homeomerii, mai mult decât „o poveste simplă” (Poveste incredibilă), se dorește un *compendiu de iubire*, în care poeta are în vedere doar iubirea „bună”, terapeutic-vindecătoare, ziditoare, și nu pe cea vătămătoare (cum ar fi, de pildă, iubirea de arginți, arghirofilia). Triada *iubire-nostalgie-melancolie* e holograma-contur ce nimbează o carte în care fără de măsura, necuantificabilul, mesajul universal, eternitatea, unicul și particularizantul transcend Povestea. Ana Pop Sîrbu, autoare de „(...) versuri grațioase/binefăcătoare, prudente, cumpătate/Plăcute ochiului, destinate timpului și destinului.” (Autoportret), nu-și propune un răspuns la eminesciana întrebare „Ce e amorul?”, ci o trecere în revistă a iubirii care restructurează ființa din temelii, pe nivele simbolice: ea e când înaltă, precum muntele, vrăjește, farmecă, își are partea văzută și nevăzută, e de tip Axis Mundi, face legătura între cer și pământ, când sublimează și coagulează („alchimică”, de tip *solve et coagula*: „Unele pasaje din cărți se dizolvă/Ca o pudră căzută în mare.” – Realul), dislocă și stârnește umori și pasiuni (fiind

„de aur”, cu varianta regresiv-valorică, dar la fel de celebratoare, „de argint”), e când „jucăușă”, infantilă, „copilă”, când cult pentru eroi, dragoste pentru întreaga umanitate, iubire-concept sau ideal de neatins, când serafică, platonică, necarnală, pură, agapae, când iubire conexă (de viață, de natură, pentru scris, pentru artă, cultură și lirism), culminând cu iubirea ca *mit* („o poveste sacră”, în accepțiunea lui Mircea Eliade), sub pecetea tainei, iubirea *my-mü*, legendară, ezoterică, încifrată, care nu se tâlmăcește sau (po)vestește, ci se trăiește la paroxism, din aceeași rădăcină semantică cu *minunea*, *mirungerea* sau *misterul*. Unele metafore țin de puritatea interioară, de etern misterul feminin și de tehnicile seducției: „șapte de nisip dintre sâni” (Inimă) „dantele oliv”, „satin sidefiu”, „Sunt fidelă cearcafurilor scrobite.” (Autoportret); „(...) brățări, perle, ceață,/Coliere, vânt, mătase oliv/Amurg, ametiste, rubine.” (Stare); „Are o centură/Plină de-ametiste.”, „Brățări, perle, coliere pentru viitor./Iluzorii plăceri, temerare taine,/Cad din cutia cu rubine./Înfășurată-n mătase, de-un ceruleum stins.” (La o aniversară). Alteori, trimiterile sunt de factură romantică: „(...) număr stelele până adorm.” (Autoportret). Din toate formele de iubire însă se degajă un ton elegiac.

Homeomeriile Anei Pop Sîrbu sunt intens colorat-pastelate („Aceasta e culoarea poeziei/Un pom de rodii.” – Vibrație), majoritatea reveriilor producându-se într-un cadru acvatic, lichid, de unde și „*acvaplanarea*” în plan afectiv. Spectacolul naturii generat de „O roată de ape, violetă, epuizată, în regresie” (idem), aidoma turbionului, *învârtește imaginația poetei* până-ntr-acolo încât gura, organ al vorbirii, rămâne dezorientat-perplexă, dihotomic scindată: „Buza nordului, calmă. Buza sudului, agitată.” (idem). Prin urmare, *starea de incongruență*, un soi de duh acustic plutind deasupra universului lichid, *vibrații sonore ce stârnesc vibrații acvatice*: „Vocea atinge apele.” (idem). Ana-Rodiana se „aneantizează” în fiecare vers al său până la a nu-și mai aparține, divizându-se simbolic, particularizând infinitezimalul și, prin extensie, *particulele poetice*. Poeta reciclează forme (din nevoia inimii de a pulsa, de a exista), pune-n forme, deschide și operează cu matrici „În favoarea altor forme.” (idem). Pendulările între – *scopii* atrag după sine schimbările de scenariu, de stare de spirit și de paradigmă: înăuntru-înafară, sus-jos, lumină-întuneric, aproape-departe. Din gama autoscopiilor fac parte momentele în care poeta *se întrezărește*: „Mă văd/Ca pe niște raze Remington.” (Straturi de

amânări). *Stratificarea* (scrisul ca stratificare, visul ca stratificare, aducerile-aminte ca stratificare, „straturi de clipe” – Clipa; „Coboram peste limite, să găsesc/Acel strat ce mi se scurgea”, „straturile nevăzute ale imaginației.” – Ritmul; Straturi de aer) și *amânarea* („gustul vibrației mereu amânate.” – Vibrație) sunt două tehnici îndelung exersate de Ana Pop Sîrbu: pe de-o parte, depunerea lentă, organizată, coloidală, pe nivele, în spațiu și timp, pe de alta, întârzierea (voluntară sau nu a) deznodământului, acordarea de circumstanțe atenuante și dreptul la replică și la clemență, solicitarea de „indulgențe”, zăbovirea, medierea „pactului” (contractului, clauzei) dintre eu (devenit, pe-alocuri, „un Altul”) și sine, parte dintre ele rezultante ale regretului, neconsolabilului, niciodată repetabilului, insondabilului, abisalului, *stării de arhipelag și de vid interior*: „Am pierdut jumătate de veac./Să văd limita unor viziuni.” (idem).

Ana Pop Sîrbu nu scrie, ci *se întâmplă* vers de vers, din poemele sale „Răzbat întâmplări.” (Straturi de aer); „Întâmplările sunt fosforescente.” (Priveliști noi); „Forme înghețate./Întâmplări lacome.” (Culori); „Expertă în litere/Și în întâmplări.” (Îndoiala). Prin scris (scrisul ca eveniment), Ana Pop Sîrbu *se (st) ratifică, se „predă”*. Poemele sale sunt călătorii *homerice* și deopotrivă *homeomerice*.

Decorporalizarea-recorporalizarea e un alt binom la care apelează cu succes Ana Pop Sîrbu. E un exercițiu simbolic de modelare corporală (nu doar a corpului fizic, ci și a corp(us)ului poetic), de autoluare în posesie și de autosporire (în vederea unei noi risipiri-disjunctii-fracționări-porționări-anenantiizării), o joncțiune-conjunctie cu sinele „acasă” (ca după o lungă, aventuroasă și epuizantă călătorie), semn al vivacității și al apetitului existențial-finițial: „Printr-o tehnică nouă/Îmi lipesc corpul/De mine.” (Straturi de amânări).

Legat de noi abordări-ipostazieri, Ana Pop Sîrbu amalgamează cuvântul cu nuanța (penița devine pensulă și pensula se metamorfozează în penel), lăsându-se parcă trăită (din punct de vedere estetic), abandonându-se pe mâni iscusite abstracte, capabile s-o propulseze în starea eleată, practicând *incizii-anatomolirisme* pe fâșii-lințolii de întuneric, plutind amniotic pe apele somnului terapeutic regresiv: „Scriu, amestecând culorile,/Anatomia și întunericul./Înot în somn, apoi resorb/Atâtea căderi,/Presiuni,/Structuri./Altceeva îmi schimbă zi de zi/Reflexele, punctele de suspensie,/Dilatarea inimii, ori frigul polar/Din circuitele închise.” (Linii și spasme). E actul creator în toată splendoarea, travaliul și complexitatea lui,

liniaritate și sinusoidă, acalmie și furtună, culme și genune, arșiță și ger, mister și revelare, ascensus și descensus, plus și minus, alfa și omega, flux și reflux, aparență și esență, început și sfârșit, suprafață și adâncime (profundime), stânga-dreapta, emoție și sublimarea ei, figurativ și nonfigurativ, stare de increat și de cosmos, absorbție și expulzare (în stare „lăută”), „maieutică” și „lehuze”, *întoarcere (spășită) la sinele „acasă” a eului risipitor, regăsire, de către omul-particulă în univers, a matricei finițiale*: „Mă întorc într-un corp străin/Ca într-o fantă vulnerabilă.” (idem). Fanta, poarta, fereastra sunt, cum bine se știe, percutante simboluri ale trecerii dintr-un spațiu într-altul, treceri care, la Ana Pop Sîrbu, se petrec cu o frecvență uimitoare, de unde și *pluralitatea de stări* (Toate stările; „Senzații, striviri./Incredibile secrete ale trăirilor.” – Cuvintele caută pe altceeva; „Nu am iahturi, decât senzații/Și moduri diferite de a trăi.” – Terasa Europei) experimentate de poetă (*polimorfism comportamental*). Refacerea raportului dintre privitor și privit contribuie și el la alternanța de viziuni: „Prăpastia din lucruri/Mă privește în ochi.” (Linii și spasme).

Starea de disoluție a eului, deliberată sau în voia hazardului, consecință a unui scris ce nu își propune să aibă un rol traumatic-anatemizator („Fiecare atom se-ntoarce în sine.” – Vibrații), se traduce, la Ana Pop Sîrbu, prin *starea de albastru*, culoare favorită, atât prin prisma atitudinii solitare nonbelligerante și a serenității pe care le degajă, cât și prin aceea că favorizează reveria-melancolie. Vers și revers, cap și pajură. Există momente când poeta devine *dependentă de albastru*: „Trag în piept dungi de albastru.” (idem). Până unde merge *autohomeomerizarea* Anei Pop Sîrbu e o întrebare retorico-filosofică, de unde și dificultatea așezării creatoarei de stihuri într-o matrice „poetică” stabilă. La poeta în discuție, *melancolia* (care are și un nume „de scenă”) devine *personaj în mișcare*, cu o „cinetică” (o coregrafie și o grație feminină) aparte: „E melancolia, / Numită «pontica», / Ori foaia pașilor / Cu dinții atât de mărunți.” (Păunii albi); „Pe străzi, / Melancolia străbate / Marginile.” (Tânăra); „Melancolie./În uterul tău mă regăsesc!” (Clipa); „O uriașă melancolie.” (Cuvintele caută pe altceeva).

Precumpicăturile deploaie care sunt supuse legii atracției universale, există un fel de „*meteorologie*” a *cuvintelor* în poemele Anei Pop Sîrbu, cuvinte cu „greutate”, transparentă și consistență lichidă, care cad neconținut, nefiind imponderabile sau superflue, plinind astfel o *profeție de factură lirică* (la „vremea

prânzului”): „Și cuvintele ce vor cădea/Peste pământul uscat.” (Numele abia șoptite). Cuvântul, ca și apa, pe lângă menirea baptismal-soteriologică, are și un rol de întreținător al vieții. Nu doar cuvântul vorbit, ci și cel scris, aducător de lumină (în „straturi de întuneric” – Tânăra), apotropaic, torențial, de tip șuvoi, cel cu care poeta e „înfrățită”, familiară și familială: Scrisul, fratele meu blând. Privit prin prisma formei de atașament, Ana Pop Sîrbu, „soră” de cruce cu „fratele” scris, are o relație privilegiată cu acesta din urmă, de unde și ideea că *orice carte ce apare sub semnătura poetei e o regăsire simbolică a „fratelui”, o redescoperire a înrudirii de „sânge”*. Cum își răsplătește Ana Pop Sîrbu fidelitatea față de „fratele blând”? Sporind, rodind, netrădând, comportându-se protector – „suroral”: „Despre trădări nu se poate vorbi./Ele sunt nimicul/Ce curăță copacii/De semnele solstițiului./Au un steag alb pe fundul mării./Pe scoarța valurilor/Dorm îngerii.” (Îngerul). Așadar, un pact de nonagresiune (în litera și în spiritul pacifismului promovat de poetă, cu ale sale chthoniene „tancuri albastre” (Retorică) oximoronic), o umanizare a angelicului din nevoia firească de leagăn și de ocrotire ce îi este specifică lumii pământene. În completare, blândeții i se răspunde cu penitență și cu extaz (de sorginte mistică).

Lirismul blând al Anei Pop Sîrbu permite alunecarea-aglutinare a concretului înspre abstract și invers. A scrie în ton cu și în vecinătatea „fratelui blând” presupune nu doar aflarea Sensului (poetic), ci și ridicarea colțului „mahramei” (în ton cu ascunderea-nonascunderea), evaziunea în plan acustic-muzical: „E-o pânză freatică/Pe chipul întunecat al diezilor./Cărțile necitite acoperă bemolii.” (Retorică).

Transgresarea regnurilor e o altă formă de homeomerizare-pulverizare-aneantizare: „Curând voi fi o pasăre.” (Morbidezza lumii); „Sunt o petală roșie.” (Clipa). Dincolo de nevoia de aripi, de fascinația zborului și de setea de culoare, îndepărtarea de pământ și privitul de sus au darul de a multiplica rolul crucial al *inimii*, topos mănăs, „herbarium” *afectiv*: „Sunt zile și nopți./Plante crescute/Direct din inimă.” (Morbidezza lumii). Pacea, dublată de liniște și de privirea dreaptă, înainte, demnă, reprezintă un garant al echilibrului interior al poetei: „Nu întorc capul./Să nu simt/Rotația planetei.” (Colțuri stinghere). Nu e resimțire, pe propria-i piele, a complexului lui Anteu, ci neintervenție, discreție existențială, neperturbare a ritmului cosmic, resemnare, fapt regăsit și în „Stau dreaptă/Și privesc/Cum se împuținează/Peisajul.” (Carotida).

Nu doar despre *anatomizarea afectelor* (urmare a pendulărilor între – *scopii*, de la macro la micro și invers) e vorba în Homeomerii, ci și de *operații chirurgicale în corpusul poetic (incizii în „carnea” macră a lirismului)*, în care Ana Pop Sîrbu se vede pe sine pacient, de unde și *expunerea voluntară la experiment*: „Îmi văd carotida deschisă./Tăișul ei de porțelan.” (Carotida). Prin dedublare simbolică, poeta dobândește calitatea de martor la propria-i operație, la expunerea propriei artere cefalice, arteră – „punte” care transportă sângele de la inimă la cap.

De politropie și de maieutică lirică este vorba și atunci când Ana Pop Sîrbu își trăiește *starea de prizonierat*, fapt care-i perturbă întrucâtva serafica relație pe care o are cu „Scrisul, fratele meu blând.”: „Scriu palimpseste (...)/Sunt prizoniera/Cu o mie de fețe,/Când poemul se naște.” (Murmur). Scrierea de palimpseste se înscrie în linia ascunderii-revelării, dar și a detașării de tentația egocentrică, „răzuirea” sau „spălarea” paginii de manuscris, în vederea reutilizării pentru un alt document, fiind, în esență, *autonegare poetică, iconoclasm*, distrugerea propriei opere ce nu trebuie văzută de ochi străini, probă de smerenie și de penitență, păstrarea tainei, operă doar pentru sine. Cum arta „moșirii” versului este o operațiune dificilă, ce secătuiește uneori de vlagă („arta hoinară” – Arta hoinară), fiind concurată uneori puternic de arta vizualului (ce impactează violent retina), așteptarea devine o probă de maturitate, de autoconservare, dar și de virtuozitate: „Pereții portabili/Se roteau printre imagini./Numai poemul nu se anunța.” (La Ecuator); „Imaginația (...) o tehnică pierdută/Pe încheieturile mâinii.” (Straturi de aer).

În poezia (trăire, vibrație, eliberare, strivire, flacăra, fluviu, palpit, *stare de fosforescență* etc.) Anei Pop Sîrbu, închiderea-deschiderea ferestrei e echivalentul inspirației, a propensiunii către lume și lirism: „Ferestrele mele au aripi și ritm.” (Autoportret). Întâlnirea, pe calea undelor, cu Mozart, cel care modifică, modelează și înobilează caractere, e un soi de ritual, de „moarte” necesară urmată de renaștere spirituală, în genul lui *Vedi Napoli e puoi muori*: „Să-l ascuți pe Mozart/ Sub o streășină./Apoi iar să traversezi strada./Devin o infantă dezinvoltă.” (Fereastra s-a închis). Ce au în comun cuvântul și muzica e *vibrația*. În cheie, Homomerii e „surăs în re minor” (idem), sunet venit din interior, spectacol al cavernei, prin care picătura de apă calcaroasă din tavanul peșterii, din vârful stalactitei, plămădește, în timp, stalagmite, rezultând unirea celor două, coloana sonoră (tub de „orgă” naturală).

Autoiluzionarea și beatitudinea sunt „vehicule” prin care Ana Pop Sîrbu se lasă purtată în/(se)dușă de lumi de Poveste generatoare de *starea de bine*. Cum universul întreg își are muzica purificator-unificatoare, la fel și religiile par să nu aibă bariere, în numele unui „ecumenism” ideatic-christic-mariologic-zen budhist (ce are la temelie Iubirea): „Mă celebrăm singură./În La Mancha./Crini în adorație./Un lotus cânta din flaut./În amurg citeam numele cruciașilor.” (Sunetele din interior).

Pentru Ana Pop Sîrbu, *posesoare de A.D.N. liric*, a scrie înseamnă a urca, parte integrantă din „codul meu genetic.” (Harta): „Urcușul este numai al meu.” (Aripi tinere cresc). Nu doar pe Muntele înalt, al îndrăgostirii, mai aproape de cer și de divinitate, ci și deasupra poemelor-Contur, cele care-i conturează personalitatea. Homeomeriile sale, situate *sub zodia ambivalenței*, sunt când clare, accesibile (situații când poeta devine enunțiativă, „neutră”, constatatoare a unei stări de fapt, consemnatoare), permeabile, când încifrate (momente de ezoterism), ex-centrice: „Porțile sunt deschise./Chipul scânteiază.”, „Cade pe gânduri./Trece mai departe./E seară.” (Poem uitat); „Era dimineată./Draperiile ridicate.” (Poveste incredibilă); „E vară.”, „Câmpul e gol.”, „Vine seara.” (Seara); „E vară.” (Solstițiu); „Pavia este un oraș în Italia.” (Priveliști noi); „Am trecut strada.” (Autoportret) vs. „Umerii-i sunt înăuntrul lumii.”, „bruiajul chihlimbarului din palme.” (Inimă); „Adorm sub brațul apei.” (Păuni albi); „aforismul răgușit” (Numele abia șoptite); „Iluzii clandestine” (Carotida); „Amurgul era fisurat./Natura, impersonală, antropomorfă.” (Fereastră s-a închis); „O amiază intensă./O dungă indigo în poveste.” (Realul); „(...) zborul invers al vegetației.” (Marginea); „Un experiment./Plutind din interior.” (Un deșert); „Stau între ecuații și unghiuri./Vorbind despre legile vechi.” (Linia, numită cruzime); „tije de pretexte” (Hieroglifice dulci); „Pe străzile goale de întrebări.” (Bluesuri peste inima ei); „(...) cruzimea se întindea./Ca o păcură.” (Poveste incredibilă); „Insectele își fac o incizie.” (Seara); „(...) picături de sânge/Pe fluturile alb.” (Solstițiu); „țipăt de lance” (Culori); „membrane cosmice” (Cuvintele caută pe altcineva); „Dicteul și lumina blindată.” (Terasele Europei); „Prin grădina mea pășesc zeii.” (Trupul grădinii); „Și argila devine ocean de mit.” (Focul), „Un înțeles tăcut./Ce lunecă în vid.” (Aripi tinere cresc); „Îngerul m-a scos din cerc.” (Câmpie albastră) ș.a.

Și cum revelat-ascunsul presupune existența mantiei, dar și denudarea, demantelarea, ieșirea la

lumină, a fi în literatură înseamnă participare, joc al cărții, însă nu a aceleiași, ci în fiecare an o alta („Harta mea mică.” – Harta; „(...) viața îndrăznește/Să mai fie tânără.” – La o aniversară), fapt ce face din Ana Pop Sîrbu o prezență lirică prolifică: „Jucam aceeași carte./Mergând încet în «pas de deux»./Eram expertă-n cețuri – Și în amănări.” (Contur). Expertiză ce facilitează trecerea de la corpul de literă la corpul fizic și invers, consecința fiind „potopirea”: „Îți inundă istoria personală” (Realul); „Poemul meu are altă memorie./Textura lui e intermitentă.” (Terasele Europei).

Spirit analitic, Ana Pop Sîrbu are tendința de a reface întregul, de a recompune după defalcare și studiu amănunțit: „pe jumătate neagră” (Roșu, în camera pe jumătate neagră), Pe jumătate revelație, „În orice situație, sunt jumătatea debilă a ei.” (Autoportret).

În ton cu maniheismul cu care ne-a obișnuit, în funcție de pletora de stări prin care trece (trăire holocaustică, ardere de tot), poeta e când „soră” cu scrisul (Scrisul, fratele meu blând), când roabă a lui („Scrisul e vâslă, lăcaș, galeră.” – Scriu despre tot), când plăcere, când durere, când izbăvire, ieșire în larg, explorare, spațiu protector, eliberare, când patimă, naufragiu, prăbușire, spațiu blestemat, încercuire. Cel care se face răspunzător pentru salvarea poetei este Îngerul, personaj din lumea de dincolo, care-i deschide ochii și perspectiva, cel care gravitează în afara orbitei limitării, dar care, odată pornit în exod, permite reintrarea în cerc (fapt ce echivalează cu mișcarea controlată, rondă, repetitivă, aducătoare de blazare și de spleen): „Când am intrat în cerc./Ca într-un alt trup./Îngerul nu mai era.” (Câmpie albastră). De aceea, *deschiderea cer(c)ului* de către înger e promisiunea libertății și a mântuirii, *soluția soteriologică*, opusă pseudo salvării oferite, în chip de dar otrăvit, de către semenii: „Mii de funii mi-au aruncat oamenii./Neștiind unde sunt.” (idem). Ignoranță, rătăcire, scindare, limitare, superficialitate, debusolare, absența localizării, schizoidie, neputință.

Scriitura de tip „joc tactil de cocon” (Pe jumătate revelație), „spasm” și „convulsie” (Hieroglifice dulci) pe care o propune Ana Pop Sîrbu stă sub semnul *metamorfozei*. Dacă există o luptă în Homeomerii, aceasta e bălălia dintre eul poetei și sinele poetei. Cu alte cuvinte, o *beligeranță* „noncombat”, *oximoronică*, *vecină cu starea de (auto)asediu*, cu *self-guerilla*: „Nu tai capătul pustiu./Nu respir, când alții strigă/Să mă salvez. Sabia mă înecă./E un război de multă vreme început.” (Linia,

numită cruzime); „Mă ascund în hangare, când vreau să fug de mine.” (Autoportret); „Să bem un ceai/Într-o rigolă./Netulburați de Univers.” (Bluesuri peste inima ei). Biruința ține de „strategie”, șade în capturarea speranței, în a o face prizonieră, în aprop(r)ierea ei, în a nu-i da drumul sau în a nu o înstrăina: „Speranța mi-o țin în pumni.” (Marginea).

Mărturisirile de credință ale Anei Pop Sirbu vizează „ucenicia” în estetism și în lirism, dar și curajul confruntării cu slova încă de la o vârstă fragedă, laolaltă cu asumarea abandonului: „Scriu un Jurnal de la zece ani./Plumburiu, ceșos, plin de îndrăzneli./Probez ordinea frumosului.” (Autoportret); „Sunt cartea/Ce și-a azvârlit tinerețea/În mare.” (Hieroglife dulci). Confesiul la Ana Pop Sirbu se produce sub influența „fratelui blând”: „Sunt un muzeu deschis/Pentru toate nopțile./O fâșie de stări./Pierdute în nisip.” (Vibrații).

Câteva simboluri, atent recuperate și inventariate din volum, fac deliciul Homeomeriilor. Enumerarea lor se aseamănă cu Jocul cu mărgelile de sticlă imaginat de Hermann Hesse:

Inima („Pelicule submarine îmi loveau inima./Celulă cu celulă.” (Harta); „(...) peste inimă/Coborau amiaza și seara la nesfârșit.” (Ritmul); „inima oceanelor” (Scriu despre tot); „Țiuitul ei îmi intră în inimă (...)” (Marginea); „Când inima bate și alunecă/Spre ea însăși, cu vârful degetelor/Îi atingi fragila irealitate.” (Limitele); „Când inima devenea o eoliană/Fluorescentă.” (Straturi de aer); „Inima îi vibrează la ce este scris/Pe o acuarelă, cu un ochi de efeb.” (Trupul grădinii); *solaritatea* (ce capătă, pe-alocuri, accente oximoronice): „E specia noastră. Solară. Lichidă.” (Inimă); „rădăcina solară” (Linii și spasme); *coloristica* (culori ce inițiază, potențează și definesc stări contradictorii – starea de roșu, de alb, de violet, de verde – etc., fapt ce transformă Homeomerii într-un veritabil *șevalet afectiv*): „Păuni albi”, „Vals fluorescent” (Păuni albi); „Trupurile lor/Sunt de un roșu flamand.” (Roșu flamand); „Rana pare trandafir.” (Mama); „Acel ivory.” (Castitate); „verde oliv” (Roșu în camera, pe jumătate neagră); „griul zimțat”, „violaceul nașterii” (Scriu despre tot); Câmpie albastră; „dantele oliv”, „breloc mov” (Autoportret); Somnul era albastru; „Culorile lui devin corp.” (Cuvintele caută pe altcineva); „Verdele înainta alături.” (Memoria); „Văd albul și negrul cum pâlpâie.” (Gama solară); „Să pictez depărtarea/Cu un galben de seară.” (Depărtarea); *memoria* („memoria dintâi” (Limitele); „(...) memoria unor presupuneri” (Linia, numită cruzime)); *lumina* („Răsăritul”, „lumina stranie” (Inima); „raze Remington” (Straturi de amănări); „Priviri piezișe”

(Colțuri stinghere); „lumini fosforescente” (Roșu în camera, pe jumătate neagră); „Lumina le va scăpăra din ochi.” (Artere tăcute, șoaapte aliniate); „Undeva, o săgeată stinge lumina.” (Terassele Europei); „Lumina-i cădea pe brațe./pe partea zilei de mâine.” (Depărtarea)); *aerul* („Strigă după puțin aer (...)” (Inima); „noapțile fără aer” (Linii și spasme)); *focul* („Flacăra incandescentă.” (Flacăra incandescentă)); *pământul* („pământul uscat” (Numele abia șoptite); „galeriile pământului” (Mama); „Când memoria alunecă deasupra pământului.” „(...) Pământul, de sus până jos./Se umple cu pereți de cuarț.” (Pe jumătate revelație); „În partea de sus/Și de jos a pământului.” (Dislocare)); *apa* („mersul pe ape” (La o aniversară); „Cercurile de apă” (Între două ritmuri); „călătorie fluidă” (Arul de pământ); „vegetație lichidă” (Seara); „Desenez un câmp rece./Aproape ars./Din care totuși țâșnește apa.” (Dislocare); „Fluviile se dau la o parte./Culorile lichide se curbează.” (Vibrații)); *cartea* („Cărțile necitite acoperă bemolii.” (Retorică); „Jucam aceeași carte.” (Contur); „Unele pasaje din cărți se dizolvă.” „Cărțile însemnau bănci, terase.” (Realul); „La încheieturile cărților”, „Într-o singură noapte de vară./Atâtea cărți dizolvă subteranele.” (Pe jumătate revelație)); *pânza și țesătura poetică* („pânză freatică” (Retorică); „pânză de nisip” (Flacăra incandescentă); „Pânza de in s-a făcut de-un verde oliv.” (Roșu, în camera pe jumătate neagră); „Clavicula pe un vârtej subțire/De pânză.” (Blândețea corpului)); *pașii, parcurgerea spațiului, prudența de a înainta în toposul poeziei, cutreierătoarea și cutezătoarea Ana Pop Sirbu* („foaia pașilor” (Păuni albi); „Pășește drept spre femeia/Cu glicine.” (Tânăra); „Extazul pășește lin.” (Îngerul); Ce liniște/La trei pași/De mine!” (Colțuri stinghere); „Apoi iar să traversezi strada.” (Fereastra s-a închis); „Am traversat la nesfârșit/Acel ivory.” (Castitate); „Doar pașii înceți se aud/De departe...” (Aripi tinere cresc); „Am nimerit mișcarea înceată./De la nord la sud./De la vest spre est.” (Harta); „La o distanță clară/Între polul nord/Și polul sud.” (Un secret roșu)); *corporalitatea* („Pedepsele apăreau ca mici semne pe corp./Grefate apoi în interior./Pe covorul întins și rece era conturul/Chimic al unui corp tot mai lent/Mai lipsit de sclipire.” (Ritmul); „Ploaia mi-a acoperit tot corpul.” (Roșu în camera, pe jumătate neagră); Blândețea corpului; „Sângele și mintea m-au ajutat/Să scap de un corp străin.” „Când ochii sunt dilatați/De căldura trupului.” „Corpurile vor aluneca/Pe zidurile nopții.” (Artere tăcute, șoaapte aliniate); „Și trupul își limpezește matricea.” (Animalul pierdut); „Farurile sunt mici/În brațele altor corpuri.” (Vântul); Atâtea corpuri străine/Emanau siguranță.” (Memoria));

alunecarea-aglutinarea, translația („Alunecam din iunie în iulie.” (Ritmul); „Alunecase, din pricina unei lumini fosforescente.” (Roșu în camera, pe jumătate neagră); „Înaintam, alunecam.” (Memoria)); *vântul* (ce stă la originea unor poeme de tip adiere sau zefir, care mișcă „pânza”: „Vântul/Licuricii/Și noaptea/Acoperă totul.” (Turtureaua); „Vântul atinge arțarii.” (Solstițiu); „Dacă vântul ar atinge constelații.” (Pădurea); „(...) vântul ce susține trupul.” (Vântul); „Niște minerale bătute de vânt.” (Cuvintele caută pe altcineva); „Vântul e înghițit de obloanele sparte.” (Terasale Europei)).

Motivul călătoriei este susținut de toposuri reale sau imaginare dintre cele mai diverse: Ecuator, La Mancha, Pergam, Boston, Verona, Alexandria, Teba, Pavia, Toledo, Detroit, Europa, Efes, America, Magnesia, Tyr, Aleph, Pompei, Potideea, Grecia, Maraton, Hades, Infern.

Itinerariul onomastic este unul de o rezonanță aparte, de unde și profunzimea învecinărilor: Mozart, Heraclit din Efes, Dora Maar, Marie-Thérèse-Charlotte, Keops, Lombard Albuino, Carl Sandburg, Eros, Apollonios din Tyon, Ptolemeu, Platon, Homer, Herodot, Socrate, Artemis, Eschil, Euphorion, Ahile, Circe, Minos, Minotaur, Demetrios.

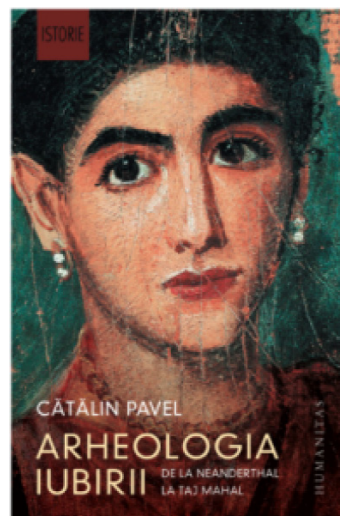
Apropierea Anei Pop Sîrbu de Homer se face doar tangențial, aluziv. Dacă Iliada debutează imnic cu o invocație, „Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul” (Cântul I, partea 1), la Ana Pop Sîrbu e vorba mai degrabă de un îndemn-încurajare întru performare și reprezentare muzical-scenică, ce nu are drept scop eroicul ca jertfă, ci poate doar dramatismul punerii în operă sau, din contră, celebrarea vieții, parte din acel imemorial *my-mü* al tainei: „Cântă, Grațiel!” (Blândețea corpului).

* Ana Pop Sîrbu, *Homeomerii*, București, Editura Tracus Arte, 2021, 114p.



Gabriela-Claudia ONCIOIU

Arheologia iubirii



„Dacă putem găsi fie și numai o umbră a iubirii, înseamnă că iubirea a supraviețuit întreagă.”
(Cătălin Pavel)

Simplu dar ambițios, titlul propune două focare – arheologia și iubirea, întâlnite destul de rar în aceeași paradigmă literară. Regăsim alăturarea lor și în literatura americană la Leslie van Gelder (*The Archaeology of Love*, 2016) – o colecție de eseuri biografice despre descoperirile autoarei în campaniile sale arheologice, și în secolul trecut, la Richard Murphy (*The Archaeology of Love*, 1955) – un volum de poezie lirică despre istoria și arheologia greacă în urma unei expediții în Creta. Așadar, Cătălin Pavel* își asumă acest pionierat în arheologia românească și întocmește „un mic catalog arheologic care să documenteze dragostea de cuplu” (p. 11) văzută în accepțiunea sa socio-culturală și, de cele mai multe ori, erotică, întrucât este dificil să dovedești existența unor sentimente impalpabile.

Fondată pe descoperiri științifice, dar și aprecieri auctoriale pertinente, *Arheologia iubirii* este o lectură la fel de plăcută și revitalizantă ca o prelegere informală pe tema umanității și a laturii sale afective definitorii care ar putea reuni întreaga istorie într-un singur simbol metatemporal – fructul uscat al plantei antice *silphium*¹.

Preocuparea pentru arheologie necesită dovezi vizuale asupra cărora să se așeze contextualizările și reconstrucțiile, iar autorul rezolvă cu succes această

problematică prin includerea de fotografii și ilustrații-cheie în textul său. Însăși coperta volumului reprezintă un portret naturalist de tip Fayum, pictat pe o scândură de lemn, ce era îngropată împreună cu mumiile aristocraților din Egiptul roman (sec. 1 î.e.n. – sec. 3 e.n.), la care autorul face referire în capitolul 14 ca aparținând colecției arheologice personale a lui Sigmund Freud. Conservarea chipului femeii, ca rămășiță a iubirii contextualizate arheologic, are ca scop reconstruirea „vieții lucrurilor moarte” (p. 13).

Cartea urmează o prezentare cronologică, începând cu paleogenetica cuplurilor neașteptate dintre neandertalieni și *homo sapiens*, descoperirea unor schelete îmbrățișate și figurine voodoo, a corespondenței și a descântecelor de dragoste din Egiptul antic, *innuendo*-urile falice din arhitectura anatomică romană, dramatizările amoroase ale zeilor și eroilor din mitologia elenă, dar și locația speculată a mormântului lui Adam și Eva. Pe măsură ce se apropie de epoca contemporană, autorul adoptă un ton din ce în ce mai ironic, amintind de runele medievale erotice ale vikingilor descoperite în Dobrogea, dar și de graffiti-urile obscene de pe zidurile Pompeiului și metaforele arheologice din psihanaliza freudiană. Ultima parte a catalogului se axează pe contribuțiile unor figuri feminine moderne în domeniul arheologiei – de pildă, greutățile dar și micile plăceri ale vieții de șantier surprinse de Agatha Christie în jurnalele sale de călătorie, ca soție a directorului de săpături Max Mallowan, sau performanțele arheologice ale celebrei Gertrude Bell, dezvăluite în corespondența sa cu marii cărturari ai vremii în șase limbi străine – pentru a încheia, într-o notă mai serioasă, cu o serie de descoperiri care atestă solidaritatea din lagărele de concentrare naziste, fără a ezita să menționeze sumar și inelele confecționate din gloanțe în timpul Primului Război Mondial.

Bibliografia cărții cuprinde titluri ce reunesc mii de pagini de literatură de specialitate (enciclopedii, monografii, sinteze, culegeri de texte) din spațiul geografic eurasiatic (și nu numai), care sunt listate împreună cu indicațiile autorului drept surse „generale”, contextualizante, sau inventarii „mai mult sau mai puțin detaliate” (p. 317). Autorul nu are rețineri în a oferi detalii spațio-temporale precise în ceea ce privește descoperirile amintite, însă, justificat sau nu, omite uneori să menționeze numele oamenilor de știință din spatele lor: „un autor din Antichitatea târzie”, „o cercetătoare franceză”, „un istoric” sau, apogeul anonimității, „cineva” (p. 275) – excepție fac, din fericire, aproape în exclusivitate, arheologii români.

Pavel trimite în comentariul său și către studii din domenii non-arheologice (arhitectură, etimologie,

istoria artei, etnologie) și creează împreună cu cititorul un sistem de referință presărat cu *inside jokes* și replici memorabile care le fundamentează relația până la ultima pagină – în căutarea sau, mai degrabă, în explorarea adevărului arheologiei erotice. Evitând să se mulțumească cu o singură explicație, acesta propune publicului o paletă de interpretări din care fiecare își poate alege propria nuanță a istoriei.

Totuși, de departe cel mai savuros, capitolul 8 intitulat „*Hic bene futuit*. Graffiti erotice la Pompei” nu lasă loc de interpretări – ironia autorului atinge cote maxime, iar destinele nefericite sau deopotrivă îndestulate ale pompeienilor rămân mărturia unei antropologii a vulgarității ascunse cu pudoare de către erupția Vezuviului. După inventarierea insultelor expresive la adresa partenerului sexual pasiv (dar și a implicațiilor sociale *fututor* vs. *fellator*, respectiv corespondentelor feminine *fututrix* și *fellatrix*), și clarificarea că „lectura se face cu voce tare în Antichitate” (p. 201), autorul deschide orizonturile pornografiei murale cuprinse în cataloage întregi de inscripții din bordeluri și nu numai, traduse *ad literam*, glorificând „valoarea adăugată pe care o aduce arheologia la studiul tensiunii erotice” (p. 210).

Dintre toate caracteristicile arheologiei, cea mai notabilă rămâne, în definiția autorului, caracterul său incomplet: „arheologia rămâne înaintea de orice o disciplină a fragmentarului” (p. 146) – acestea i se alătură incongruențele arheologice datorate distanțării temporale și a factorilor de mediu sau umani care au alterat realitatea sitului, uneori, din nefericire, irevocabil. Însă arheologia funerară reușește să reconstruiască cel mai precis stilul de viață și percepțiile subiecților săi asupra existenței (prin studiul riturilor funerare, cum ar fi înmormântările duble), întrucât „îl poți iubi pe celălalt pentru că înțelege moartea ca și tine” (p. 26).

Dintre reprezentările mai puțin cunoscute (scrieri apocrife, sarcofage, cupole, fresce, mozaicuri) ale cuplului primordial biblic indexate în capitolul 6, se individualizează imaginarul care o surprinde pe Eva sărutând limba scoasă a șarpelui, Eva denumită Zoe (gr. *viață*), sau ambii parteneri culegând simultan fructul interzis, într-o cheie ce amintește de Heracle și merele Hesperidelor, ca justificare a metamorfozei smochinului din reprezentările timpurii.

În capitolul 5, „Arta greacă și mitologia”, selecția cuplurilor mitice nu este una exhaustivă: „au funcționat, dictatorial, propriile mele gusturi și culori” (p. 94). Însă acest fragment rămâne o analiză atent structurată și documentată ce contextualizează nu numai dragostea dintre ființele mitologice, ci și legăturile

dintre miturile acestora (spre exemplu, oul Ledei și oul orfic), devenind un studiu degajat al eroilor și zeilor greci, dar și al identității de gen, al identității sexuale și rolurilor sociale bărbat-femeie din imaginarul antic. Astfel, în arta antică, caracterul amoros al unei scene este de cele mai multe ori sugerat prin prezența fizică a lui Eros sau a Afroditei, întrucât gesturile afectuoase nu erau reprezentate în mod explicit.

Mitologia greacă ajunge să fie povestită prin dovezi arheologice (în principal vase și amfore folosite în cadrul banchetelor de tip *sympósion*), prin referințe la tradiția artistică, precum și abaterile de la normă – spre exemplu, ceramica greacă descoperită în Italia o înfățișează pe Hera drept câștigătoarea probei frumuseții lui Paris, dezlănțuind furia Afroditei.

Exercițiul istoriografic din capitolul 9 mută subiectul cărții în spațiul românesc, abordând două situri importante (Nufăru și Basarabi) unde au fost descoperite artefacte de chihlimbar aparținând spațiului cultural nordic, care, în urma cercetărilor autorului, ar fi fost oferite în dar localnicilor de către vikingi în semn de afecțiune. Acesta își fondează argumentele printr-o comparație a rapoartelor oficiale și a publicațiilor generale din perioada săpăturilor, luând în calcul și ipotezele contestate ale arheologilor bulgari. În opinia sa, orice speculații polarizante sau pseudo-științifice sunt necesare, chiar și doar cu scopul de a fi excluse în urma cercetărilor amănunțite.

Concluziile încep optimiste: „Am dovedit ceva? Nu.” (p. 311). Pavel notează cu predilecție neajunsurile cărții, posibilele adăugări la care a renunțat și motivele pentru care a optat pentru această versiune a catalogului, mulțumindu-se să treacă în revistă o ultimă descoperire arheologică recentă, ca un fel de *trailer* pentru „o altă carte” despre *arheologia iubirii pentru copii* – o inscripție în cărbune ce documentează nașterea unui copil la scurt timp înainte de erupția Vezuviului.

Am prezentat succint doar câteva dintre informațiile ce se regăsesc în studiile de caz ale lui Cătălin Pavel, însă acestea nu țin locul unei lecturi desăvârșite a volumului ce se individualizează în special prin stilul oratoric inconfundabil al unui erudit care își cunoaște într-atât de bine arta, încât își permite să o demonteze. În încheiere, închinăm o cupă bahică în cinstea autorului, pentru reactualizarea științifică a unei certitudini incontestabile – oamenii, dintotdeauna, au iubit.

* Cătălin Pavel, *Arheologia iubirii*, București: Humanitas, 2019.

<https://dilemaveche.ro/sectiune/tile-show/articol/inima>

Ioana CEH

Chei ale culturii chineze. Traducerea 翻译.

Traductibilitatea este o formă de negociere a spațiului dintre un subiect și registrul în care acesta urmează să fie transpus.¹

Mugur Zlotea face parte din departamentul de Limbi și Literaturi Orientale a Universității din București, este atât profesor, cât și eseist și traducător. Acesta a tradus din limba engleză, cât și din chineză, opere precum: *Istoria Chinei Moderne* (Jonathan Fenby), *În viață* (Yu Hua), *China în zece cuvinte* (Yu Hua), *Cele mai frumoase basme chinezești* (selecție și traducere proprie), cel mai recent roman fiind *Spre Nord* (Xu Zechen).

Cartea cea mai recentă a lui Mugur Zlotea, *Istoria și teoria traducerii în China – De la începuturi până la mișcarea de la 4 Mai* (2019) reprezintă un studiu amănunțit al procesului prin care China și-a deschis porțile către modernizare prin intermediul traducerilor. Cartea face o descriere a celor mai importante perioade pentru dezvoltarea traducerilor și o analiză a impactului acestora asupra culturii chineze. Aceasta are în vizor textele care au intrat în cultura chineză, procedeele folosite pentru traducerea lor și cum s-au dezvoltat acestea de-al lungul timpului, dar și percepția chinezilor asupra actului de traducere în sine. După cum afirmă și autorul în introducere, cartea nu are o abordare cantitativă, ci face o selecție a celor mai importanți traducători pentru a putea ilustra cât mai bine acest act al traducerii și ce a însemnat el pentru China. Totodată, cartea cuprinde traducerea din chineză a unor fragmente de teorie a traducerii din diferite perioade, iar ele reușesc să formeze o imagine destul de cuprinzătoare și de clară asupra acestui fenomen.

Împărțit în opt capitole, studiul analizează trei mari perioade importante: traducerea sutrelor budiste (sec. II – sec. X – în dinastia Tang), traducerea textelor creștine și științifice (sec. XVI, sfârșitul dinastiei Qing) și traducerea pentru renașterea națională de după Războaiele Opiului (de la jumătatea sec. XVII- sec. XX). Mai sunt menționate alte două perioade esențiale pentru traducerea din spațiul chinez: traducerea înaintea dinastiei Han de Răsărit (despre care autorul ne spune că nu există izvoare scrise) și traducerea de după venirea lui Deng Xiaoping la putere, însă cartea nu le analizează și pe acestea.

În timp ce primele două capitole fac o introducere în lumea traducerii, al treilea capitol împarte traducerea sutrelor budiste în trei perioade: de început, mijloc și apogeu, ca mai apoi să discute despre impactul pe care l-a avut budismul prin traduceri, asupra limbii,

dar și a literaturii chineze. Mugur Zlotea face și o scurtă prezentare a celor mai importanți traducători din această perioadă, precum și o selecție de fragmente prin care arată cititorului modul în care sutrele budiste au ajuns să fie acceptate și traduse în China. Sunt prezentate probleme pe care le-au întâmpinat traducătorii, dar și soluțiile pe care le-au găsit. Cea mai interesantă parte a acestui capitol este analiza oferită de însuși Mugur Zlotea privind implicațiile aduse de aceste traduceri din India asupra limbii (a vocabularului, a sintaxei, cât și a fonologiei), dar și asupra literaturii chineze.

În următoarele două capitole se aduce în discuție traducerea textelor creștine și a textelor științifice. Mugur Zlotea vorbește despre misionari catolici și protestanți, printre care Mateo Ricci, Michele Ruggieri, Robert Morrison sau John Robert și despre motivele pentru care protestanții au fost mult mai bine receptați în cultura chineză față de catolici. Tot aici se vorbește despre primele încercări de traducere a Bibliei în limba chineză și despre problemele întâmpinate în traducerea anumitor concepte sau nume proprii, precum cel al lui Dumnezeu care ajuge să fie tradus în multiple feluri. Dacă textele creștine nu au avut nici pe departe o influență atât de mare precum cele budiste, acestea totuși au făcut posibilă traducerea textelor științifice. Un lucru foarte important care a rezultat din aceste traduceri este vocabularul nou, specializat.

Ultimele două capitole se ocupă de al treilea mare val de traduceri, traducerile pentru renașterea națională. Aici sunt descrise evenimente din istoria Chinei care au dus la o dorință a populației de a-și modifica statutul prin înlăturarea tradiției și implementarea unor noi idei, valori și concepte din Occident. Autorul surprinde rolul și importanța traducerilor în contextul acestor evenimente care vor schimba China. Mișcarea tinerilor intelectuali de la 4 Mai transformă actul traducerii într-unul politic. În această perioadă traducerile literare se folosesc din ce în ce mai mult, iar odată cu ele apar dezbateri despre modul cel mai corect de a traduce: literal sau liber. Autorul prezintă în aceste capitole o serie de fragmente care surprind aceste dezbateri. Nu în ultimul rând, el vorbește despre frații Zhou Zuoren și Lu Xun care vedeau în actul traduceri o modalitate prin care se poate determina sau realiza o reformă socială și lingvistică.

Autorul concluzionează, demonstrând pe baza teoriei polisistemice a lui Itamar-Zohar, că traducerea are un rol important în momentele de criză culturală și se poate vedea acest lucru în istoria Chinei și prin cele trei mari valuri de traduceri care i-au influențat dezvoltarea.

Cartea lui Mugur Zlotea oferă o perspectivă inedită asupra actului traducerii în lumea chineză și impactul pe care acesta l-a avut asupra culturii chineze prin intermediul textelor religioase, științifice, dar și literare. Deși acesta mai abordează subiectul traducerii și în *Transferul și echivalarea conceptelor de „libertate”*

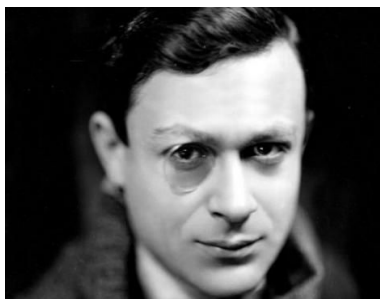
și „drepturi” în *discursul modernității chineze de la începutul secolului XX*. (Zlotea, 2012), precum o făcuse și Șerban Toader în *Despre noțiunea chineză de cedare, (rang讓)* (Șerban Toader, 2010), cele două lucrări abordează traducerea unor concepte specifice din cultura chineză. Însă această carte privește actul traducerii în ansamblu și reușește să sublinieze cele mai importante momente, personalități și texte care împreună au condus la modernizarea Chinei. După cum afirmă autorul în introducerea textului, pe lângă descrierea procesului de traducere odată cu apariția și dezvoltarea acestuia de-a lungul timpului, fragmentele traduse care ilustrează diferitele opinii cu privire la acest fenomen, ale marilor traducători din toate cele trei perioade esențiale ale acestei activități, stau la baza studiului lui Mugur Zlotea. Textul cuprinde fragmente din cărțile de bază ale culturii chineze precum *Analele Primăvara și Toamna*, *Catalogul complet al sutrelor*, *Clasica istoriei*, *Clasica riturilor*, *Clasica schimbărilor*, *Dao de jing*, dar și altele mult mai specifice care sunt prezentate atât în limba chineză, dar și în traducerea lui Zlotea pentru a putea ilustra cât mai bine diferitele schimbări prin care a trecut procesul de traducere și percepția oamenilor asupra lui. Cititorilor le sunt prezentate în mod direct modalitățile de traducere din fiecare perioadă, cât și regulile noi care apar sau percepțiile traducătorilor.

„Obiceiul în India este să iubească stilul bogat, tonurile, forma și rima sunt în armonie când sunt puse pe muzică. Oricine se prezintă dinaintea regelui trebuie să-l laude virtuțile, iar în ritualurile dedicate lui Buddha, acesta este slăvit prin cântec și ode. Versurile și odele din sutre sunt de același fel. Dar când sunt traduse din sanscrită în chineză, eleganța se pierde și deși sensul este păstrat, între stiluri este deosebire”².

Atenta căutare, selectare și traducere a acestor fragmente face ca acest studiu să fie cu adevărat inedit și edificator, cercetarea fiind potrivită pentru cei care apreciază nu numai limba, ci și cultura chineză. Un astfel de studiu putea fi făcut numai de un specialist în domeniu care să poată forma o opinie coerentă bazată atât pe cunoștințele culturale, cât și lingvistice. Prin directă analiza a textelor din limba chineză, Mugur Zlotea ne oferă o perspectivă autentică asupra rolului traducerilor în China, dar și influența lor asupra acestei puternice culturi. Dacă până acum, pentru mulți dintre noi părea că influența provine numai din China înspre exterior, autorul acestui studiu ne arată o nouă fațetă a culturii chineze și astfel ne aduce cu un pas mai aproape de a o înțelege.

¹Adams, H., Behler, E., Birus, H., Derrida, J., Iser, W., Krieger, M., Miller, H., Pfeiffer, L., Readings, B., Wang, C.-h. & Yu, P. *Wolfgang Iser's „On Translatability”: Roundtable Discussion. Surfaces*, 6, 1996. p. 7 (t.n.).

²Mugur Zlotea, *Istoria și teoria traducerii în China- De la începuturi până la mișcarea de la 4 Mai*, Editura Printech, 2019, p. 31.

Tristan TZARA**Poeme**

S-a născut la Moinești. Încă de pe băncile liceului, cu binecuvântarea lui Alexandru Macedonschi, publică în revista „Simbolul” împreună cu Marcel Iancu și Ion Vinea. În toamna anului 1915 ajunge la Zürich, alăturându-se grupului de tineri intelectuali ce pun la cale întâlnirile de la „Cabaret Voltaire”, astfel născându-se mișcarea Dada. Cele mai cunoscute texte dadaiste ale lui Tzara sunt „Prima aventură cerească a domnului Antipyrine” (1916) și „Douăzeci și cinci de poeme”(1918); a contribuit la elaborarea celor „Șapte manifeste Dada” (1924).

În 1919 se stabilește la Paris, angajându-se în mișcări artistice împreună cu André Breton, Philippe Soupault și Louis Aragon, iar în 1929 intră în circuitul mai constructiv, mai aproape de artă al suprealismului, publicându-și lucrările de maturitate – *Omul aproximativ* (1931), *Vorbind de unul singur* (1950), *Fața interioară* (1953).

prezentare și traducere de **Leo BUTNARU**

Unei moarte

tu înaintezi până la capătul nopții
focul se stinge unde se termină răbdarea
chiar și pașii pe cărări neprevăzute
nu mai trezesc magia scopurilor
tăciuni tăciuni
dragostea își amintește
nimic nu ne distrage atenția de la așteptare
pe genunchi stau copii cu plenitudini calde
aș putea oare uita sunetul vocii care
contribuia la răspândirea luminii
dincolo de orice prezență
căpșuni căpșuni
la chemarea buzelor
ca marea reținută
o viață întreagă înlănțuită
și pe nenumăratele piepturi ale valurilor
neîncetatul mormăit al urșilor mângâiați
vise vise
în tăcerea tăciunilor
oare aș putea uita așteptarea împlinită
timpul adunat peste sine însuși
ziua izvorăște din fiecă cuvânt rostit
lunga străluminare a duratei cucerite
seve musturi
setea mea ține minte

Frigul galben

noi mergem nori printre eschimoși
înfrumusețând-ne convalescența gândurilor botanice
în amurguri răsucite
gunoi verde vibrant
alb
mi-am aranjat promisiunile ce țin de cofetărie de hotel în magazinul lui
arbori paulovnia definitiv
distanța se derulează glacial retezat ca o îndepărtată diligență ploioasă
adolescent
de undeva răzbat
pieton febril putred
rupt și broderii reparabile
mă gândeam la anumite lucruri foarte scabroase
calendarul autumnal în fiecărele copaci
organul meu amoros e bleu eu sunt mortal domnul bleu-bleu
iar din cadavru se ridică un pământ străin
urcă urcă spre alți astronomi

Pentru a face un poem dadaist

Pentru a face un poem dadaist
Luați un ziar.
Luați foarfecile.
Alegeți un articol din acesta în dependență
de lungimea pe care intenționați să i-o dați poemului.
Decupați articolul.
Apoi tăiați cu atenție fiecare dintre cuvintele ce alcătuiesc articolul
Și puneți-le într-o pungă.
Agitați-o ușor.
Apoi scoateți rând pe rând fiecare tăietură.
Copiați-le cu atenție în ordinea în care au părăsit punga.
Poemul vă va semăna.
Și iată-vă scriitor infinit de original și de o sensibilitate fermecătoare,
Însă neînțeleșul vulgarului.

Strică traversare pacifică

bucuria liniilor vânt în jurul tău calorifer al sufletului
fum viteză fum de oțel
geografia broderiilor pe mătase colonizată înflorirea bureților cântece cristaline
în
vaza corpului cu floare de fum

vibrația negrului
în sângele tău
în sângele inteligenței și înțelepciunii de seară
un ochi albastru ridat bleu într-un pahar transparent eu te iubesc te iubesc
o verticală coboară în oboseala mea ce nu mă mai luminează
inima mea înfășurată într-un ziar vechi
tu îl poți mușca: fluieră
să mergem

norii aranjați în febra ofițerilor
podurile îți sfășie bietul trup și foarte mari se văd aceste foarfece

ale căii lactee și ele taie amintirea în forme verzi
într-o direcție mereu în aceeași direcție
mereu mărimdu-se mărimdu-se

Ies din somptuosu-mi apartament

iarna ne devorează
țigară cu pulbere de aur
salutul giocondei
tu salută lumea întreagă
oboseala animalelor țicnite
pe sacii cu sare și cu fluturi de aer și de durere
însă lumina
Carnivoră
și salutul giocondei
e frig e frig
să saluți totdeauna lumea toată
ne deschidem ochii cu coarda în echilibru
ochii deschiși balansează pe coarda în echilibru
ochii deschiși dansează în vârful degetelor
e frig frig în sticla vocii închise
e tare frig pe drum
iar vântul păturește lumina pe drum
e un salut al giocondei care fluieră tot timpul
drumul ca și alte mașini biciclete aeroplane motociclete pe drum
iarna ne devorează
chiștoacele țăgărilor noastre umplute cu pulbere de aur
oameni distinși

Fața interioară

Deci focul s-a stins între oameni
Spania mamă a tuturor celor pe care pământul nu a încetat să-i muște
de când în moarte ei au căutat cruzimea viețuirii
forța soarelui pe grinzilor vechilor pâini

Nu există zâmbet ce nu s-ar topi în sânge
clopotele sunt ucise ochii larg deschiși
sunt păpuși de groază ce adorm copiii în pat
omul s-a dezbrăcat de mizeria cuvintelor
câmpurile își arată colții casele lipsă
cele rămase stând în giulgi se usucă la soare
dispar imagini de milă sub dinții dezgoliți
cutiile sună moneda trădătorilor...

Pentru mine îmi era clar
Pe drumurile din Joigny* în soarele arzător
eu sunt adăpostit de o nălucă în mișcare
unsprezece ani de moarte au trecut peste mine
iar vreascu n-a așteptat răsplata înflăcăării sale
n-a așteptat răsplata calmului său
pentru a marca în viață pompele reînnoirii
în timp ce prin aspra scoarță montană în rafale
alergând eu am depășit nemurirea iluziei...

** Joigny – orașel din centrul Franței, situat în departamentul Yonne, regiunea Bourgogne.*

Cântec dada*I*

cântecul unui dadaist ce are dada la inimă
motorul prea mult și-l obosește dada dacă îi prieste
liftul transportă rege greu fragil și autonom care-și ciuntește
marele braț drept trimițându-i-l papei la roma
asta din motivul că
liftul
nu mai are dada la inimă
mâncând ciocolată
spală-ți creierul
dada
dada
bea nițică apă

II

cântecul unui dadaist ce nu era nici fericit nici trist și iubit
un biciclist ce nu era nici fericit nici trist
însă mirele-n zi de an nou știa totul și aflat în criză trimise la
Vatican celor două trupuri ale lor în trei valize
nici amant
nici biciclist
nu mai era nici fericit nici trist
mănâncă creiere delicioase
spală-ți soldatul
dada
dada
bea apă
nu uita

III

cântecul unui biciclist ce avea dada la inimă
fiind dadaist precum toți dadaiștii inimoși
un șarpe purta mănuși închizând închis rapid supapa
își pune mănuși din piele de șarpe și vine
pe papă să-l îmbrățișeze
ce emoționant
burtica în floare
și nu mai dada la inimă
bea lapte de pasăre
spală-ți ciocolatele
dada
dada
băiețel
papă carne de vițel

mișcare

gargară astronomică
vibrează vibrează vibrează vibrează în gâttejul metalic al înălțimilor
sufletul ți-i verde e împărat meteorologic
iar urechile mele sunt făclii vegetale

ascultă ascultă ascultă eu înghit mbampou și voia ta bună
 intră-n dans ascultă vino te rotește titirez virează oh oh oh
 șoim șoim al propriilor imagini amare
 dragă amice m-ai trezit dimineața în panama
 eu fiind zeu sau colibri fără importanță
 sau phœtusul cam bolnavei mele fete de casă
 sau minunat taioare explozie culoare lustră
 rochie cascadei circulară șevelură scrisoare interioară pe care
 o primești la spital lungă foarte lungă când îți piepteni
 conștiincios intestinale șevelura-ți interioară
 pentru mine ești insignifiant ca un pașaport fals
 coșarii sună albastru la amiază lătratul ultimei mele clarități se precipită în groapa
 medicamentelor verzi draga mea umbrela mea
 ochii îți sunt închiși la fel și plămânii
 din jetul de apă se-aude pipi
 coșarii

pensionare

păsări copilărie pluguri hanuri fugitive
 lupta la piramide
 18 brumar
 pisica pisica este salvată
 intrare
 plânset
 valmy*
 trai viraj roșu
 plânsete
 în gaură trompete lente clopote plâng
 mâinile crăpate ale copacilor ordine plânset
 poștele
 spre alb spre pasăre
 tu plângi
 alunecare
 tu porți țintuite pe cicatrice proverbe lunare
 luna tăbăcită îți desfășoară diafragma la orizont
 ochi de lună bronzat în lichid vâscos negru
 vibrații surde
 animale grele alergând în cercuri tangente
 mușchi gudron căldură
 conductele se îndoaie împletindu-se
 intestine
 bleu

**Valmy – comună în departamentul Marne, Franța, unde, la 20 septembrie 1792, a avut loc lupta dintre revoluționarii francezi și trupele prusace, ce se îndreptau spre Paris, pentru a restabili monarhia.*

Moartea lui Guillaume Apollinaire

nu știm nimic
 nu știm nimic despre durere
 amarul anotimp rece
 brăzdează urme lungi în mușchii noștri
 el ar fi preferat mai curând bucuria victoriei
 înțelept sub tristețe calmă
 neputând face nimic

dacă zăpada cade în sus
dacă soarele răsări pe timpul nopții
să ne încălzească
iar copacii sunt împodobiți cu propriile coroane
– plâns unic –
dacă păsările ar fi printre noi spre-a se oglindi
în lacul liniștit de deasupra capetelor noastre
AM PUTEA ÎNȚELEGE
moartea fiind o lungă călătorie frumoasă
un șir de vacanțe nelimitate
de carne de structuri și de oase

Manuel RICO



Manuel Rico (Madrid, 1952), poet, prozator și critic literar. Licențiat în jurnalism, colaborează cu numeroase ziare și reviste (*El Mundo*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Ínsula*, *Letra Internacional*, *Mercurio*, *Turia*...). Face critică literară pentru suplimentul *Babelia*, al ziarului *El País*. Este autorul, printre alte lucrări, al cărților de poezie *Densitatea oglinzilor*, Premiul Juan Ramón Jiménez 1997, *Unde n-au niciodată fost îngeri* (2003), *Oraș fugitiv* (2012), Premiul Internațional Miguel Hernández, *Ciudatele zile* (2015), pentru eseu *Memorie, dorință și compasiune* (2001) despre poezia lui Vázquez Montalbán și pentru cărțile de călătorie *Pe muntele apei* (2007), *Litere călătore* (2016).

Ultimele sale romane sunt *Femeia moartă* (2000 și 2011), *Zilele lui Eisenhower* (2002) și *Vară* (2008), Premiul Ramón Gómez de la Serna 2009; este directorul colecției de poezie de la ed. Bartleby Editores și colaborează cu articole politice și culturale în ziarul digital *Nueva Tribuna*. A obținut Premiul Logroño la cea de-a IX ediție cu romanul *Un călător ciudat*.

Paranteză

În fiecare noapte îl ador pe dumnezeul ce stăruie
cu indispensabilul oficiu
de a inventa paranteza, golul
unde să-ți umpli glasul
cu urmele zilei, cu vorbe
bine spuse, cu oglinzi unde pielea ta proiectează
mângâieri milenare, despărțiri și îndoieli.

Îl ador în timpul ăsta la sfârșit de seară,
când totul se învinge în domoala maree de umbre
și silabele vechi se întorc ca să găsească sensul
pe care l-am uitat:

ne înconjoară
îndepărtata lectură a unei cărți de Pavese,
tăciuni de veri și de duminici,
devoțiuni uscate de acțiunea timpului
popoare pe care le idealizăm în paranteză
ca cel ce inventează în fiecare seară
un dumnezeu străin ce stă în casa noastră.

Călătorie

Ai călătorit prin ani
în căutarea semnelor altui tărâm, bănuiai
că nimic nu ne răscumpără din spatele machiajului, nici măcar
conviețuirea cu visele unui iunie frământat
în depresiunea cu mușchi a vârstei inocente, nici măcar
faptul de a fi visul pe care l-au scris alții.

Moștenire

În pielea moștenită lumina se stingea
ca un soare furat.
Trebuia să reinventezi lumea, să-i redai
claritatea jefuită și să te ferești
de o moștenire de dărâmături. Așa s-a născut poemul:
a crescut în dormitarea limbajului
până când a impregnat orizontul
cu scânteierile unei lumini diforme
dar a ta.

Patrimoniu

Te-ai apropiat de fumul înserărilor,
ai trecut prin ceața ce tremura în pădure
ai băut turburele april ce se cuibărea în gura
fetelor,
ai ocupat locuințe ce n-au existat niciodată,
ai dat strălucire veșmintelor ce dormeau ascunse
în cușorul
unei stirpe, demult condamnată
să sălășluiască în liniștea zăpezilor eterne
al unui abandon de aramă, a cărui origine
a pălpăit la începutul
veacurilor.

Poe

Tendon diabolic. Duminică făcută bucăți
sau noapte sfâșiată. Vultur
disecat.
Un vânt rece
traversând penumbra și ceasurile,
singurătatea copilului
și a dormitorului.
Haina tatălui era o umbră
deformată. Cuierul din hol
un șoim la pândă.
Amenințarea
nămolului între umbrele
casei fără lumină, cartea, povestirile
acelui anglo-saxon bețiv.
Și totuși, i-am iubit strălucirea.
Cuvântul fără fisuri. Chemarea.

Benzinării fără viață

Benzinării singuratice, lăsate de o mână ascunsă
în locuri neospitaliere, unde lumina arde
și ne zăpăcește.

Cu vreo remorcă abandonată. Cu umbrele
inertului sub soarele de iulie. Cu cutii de conservă ruginite
arătându-se printre ciulini și hârtii
cu litere decolorate ce fac reclamă la paradisuri.

Coboară, ca niște umbre neclare,
uscatele păsări ale amiezii. Ne mărturisesc
că aici a existat viață și alergătură, vise și mare, umbrele de soare
înantând domol spre apă, copii și tinerețe pe fugă.

Astăzi doar amărăciunea câmpiei mai campează.
Nu mai e iz de benzină sau măcar de amintirea-i sărăcită
și paie, împrăștiată pe sub pompe, ne dezvăluie
pierdere și părăsire: autopista, la doi kilometri,
a marcat un nou destin.

Și a determinat moartea
benzinăriei și a viselor
pe care timpul și vara le ofereau călătoriei.

Bukowski, Madrid, Ea

«Era 1939 și niciodată nu va mai fi
1939
în Los Angeles și în niciun alt loc», a scris Bukowski
și în versul său rupt zăcea
certitudinea răni deschise
din pielea
predecesorilor mei,
sau viitoarea certitudine că nu demult
era 1998, moartea mamei, anul orfanului
complet,
în Madrid și niciodată nu va mai
fi în Madrid și în niciun
alt loc.

Scenă de oraș. 5

Femeie-n haină cenușie și căutătură de ploaie
îți dau nume de înfățișare tulburată de singurătate.

În aer milenare toamne se încrucișează
cu firava textură a copacilor.

Și tu ești cea care calcă, cea care îndepărtează frunzele
galbene și umede ce se aștern prin parc .

Tu ești cea care așteaptă autobuzele domoale
ale după-amiezii de octombrie.

Eu îți dau nume pentru că nu ai nimic
decât o durere de absență în ochii tăi de ploaie,
îndoielnică înfățișare unde trăiește singurătatea.

În românește de Elisabeta BOȚAN

Iulian BOLDEA



O călătorie spre punctul sensibil

Cărțile lui Vasile Popovici (*Marin Preda – timpul dialogului, Eu, personajul, Lumea personajului. O sistematică a personajului literar, Rimbaud*) s-au bucurat în timp, pe bună dreptate, de o receptare critică de excepție. Recentă carte *Punctul sensibil. De la Eminescu la Mircea Cărtărescu. Eseuri* (Cartier, 2021) cuprinzând douăzeci de eseuri despre scriitori români din epoci diferite consolidează postura eminentă a criticului, pentru care punctul sensibil e reprezentat de spațiul de comuniune între hermeneut și text, desemnând „terenul comun și intim” în care „criticul și scriitorul se întâmplă să se întâlnească”, prin resorturile nuanțate ale distanței și identificării, ce permit revelatoriile întâlniri cu cogito-ul creației. Semnificativă este coloratura livrescă a imaginarului critic, obiectivat în texte diverse: „Ai încercat și tu, confuz, experiența oglinzii eminesciene; ai bătut cu piciorul teritoriul extrem-continental ieșit din visul matein; ai locuit tu însuși, aievea, în mintea omului ce a scris ciclul bănățean deschis de Țara îndepărtată; despre tine anume e vorba în poemele Ilenei Mălăncioiu, altfel n-ai vibra atât de intens la muzica lor funebră; și tot despre tine e vorba în romanele lui Cărtărescu”. Eseurile lui Vasile Popovici se disting, cum remarcă mai demult Marian Papahagi, prin „credibilitatea și originalitatea ipotezei teoretice”, dar și prin vocația nuanței, ce legitimează un punct de vedere distinct, căci, observă Paul Cornea, eseistul combină „cu dexteritate instrumentația teoretică și grația scriiturii”.

În eseul consacrat lui Maiorescu, mentorul junimist e perceput în ipostaza sa

de „înaintemergător”, din postura celui care a „introdus exercițiul critic în cultura noastră înainte ca marea literatură să existe”, a celui care a relevat importanța marilor clasici care „ies direct din matricea spiritului critic infuzat cu exigență de Titu Maiorescu în societatea românească”. Aceasta se întâmplă, precizează eseistul „cu cel puțin un deceniu înainte ca literatura română, așa cum se prezenta ea atunci, să fi justificat apariția acestei forme infailibile de analiză, evaluare și selecție, care a fost critica maioreșciană. Credința că spiritul critic *urmează* creației literare, aceasta fiind, cu alte cuvinte, «materia primă» a criticii, se dovedește, prin Titu Maiorescu, completamente falsă. Marii noștri clasici au fost precedați cu multă vreme înainte de primul *dintre* ei, criticul ce a pregătit terenul și i-a pregătit pe scriitori să-și scrie opera sub incidența spiritului critic integrat”. Punctul sensibil al întâlnirii dintre marele critic și spațiul literaturii vizează, în fond, plasarea acestuia sub zodia conștiinței de sine, ce permite asumarea propriei identități: „Dar ce sînt în definitiv critica literară și spiritul critic? – Nimic altceva decît *conștiința de sine a literaturii*, după cum o spune tot Oscar Wilde, cel anterior menționat”. Spirit „matricial” și anticipator, Maiorescu ilustrează mai ales benefica întâlnire cu operele lui Eminescu și Caragiale. Pe de altă parte, eseistul observă „efectul sanitar al criticii aflate în plin marș”, relevând semnificațiile tonului profetic maioreșcian, a cărui operă „s-a topit în mare parte în opera celor care au fost anunțați și educați de el, fiindcă spiritul său critic s-a aliat invizibil cu spiritul critic al creatorilor și cu opera lor, într-o continuitate pînă azi neîntreruptă”.

În eseul *Eminescu, imersiunea în oglindă*, Vasile Popovici valorizează un Eminescu „lăuntric”, „de uz personal”, la care se poate ajunge pe o „cale scurtă”, aceea a accesului personalizat spre nucleul tematic germinativ al textului. Raportarea exegezei la opera eminesciană este „complicată”, în măsura în care „Eminescu își intimidează criticul, îl ține la distanță, și, așa cum a spus-o în versuri celebre, pare chiar să-l disprețuiască”. Intrarea în spațiul operei se produce, în acest eseu, prin intermediul temei oglinzii, ce favorizează acoladele unei hermeneutici averse de sens și de simbol: „Aș deschide aici o veche ușă eminesciană, inevitabilă și familiară. Ca tot ceea ce ține de poezia sa, și intrarea asta a fost de nenumărate ori desigilată, deși cu o oarecare neglijență. Este vorba despre

tema fundamentală, la el, a oglinzii“. Revelarea și redefinirea articulațiilor temei conduce la valorizarea unui „punct nodal” revelator: „Există în cifra oglinzii eminesciene un punct nodal, pe care îl putem numi «simbol al simbolurilor» (cum și este oglinda), vid reflectant creator de iluzii, în care lumea își pierde consistența și devine fantasmă, expresie a negativității interioare, spre care el a alunecat pînă la pierderea de sine“. Punctul sensibil eminescian este „imersiunea în oglindă” accesibilă prin intermediul unei hermeneutici a adâncurilor generative ale creației: „Cu cât Eminescu își stăpânește mai bine mijloacele poetice, cu atât imaginarul său se definește mai exact, și cu cât imaginarul se definește mai exact, cu atât dimensiunea simbolică se prelungește într-o profunzime insondabilă”. La Eminescu, „ceea ce se vede, lumea vizibilă, stă integral sub semnul oglinzii”, căci „a vedea, a scrie, a resuscita necesită a plonja în oglindă”, oglinda fiind centrul de greutate simbolic al imaginarului. Tema oglinzii are, crede eseistul, un „rol copleșitor în imaginarul lui Eminescu”, ca obiect, sau substituit acvatic raportându-se la „domeniul cunoașterii superioare, cu magica ei virtute de a vedea în spații siderale, în aenigmate”, scrisul însuși având ca echivalent oglinda și oglindirea ce „însoțesc de la un capăt la altul imaginarul eminescian, cu o constanță pe care puține alte teme o au”.

Romanul lui Mateiu I. Caragiale *Craii de Curtea-Veche* este perceput ca o „splendidă descriere a unui mod de a fi unde extrema decădere coexistă în același spațiu și timp cu extrema elevație, stări aflate într-o relație de continuă și fatală înlănțuire”. Particularitatea stilistică cea mai frapantă a acestei narațiuni este structura oximoronică, romanul fiind o „expresie a totalității contradictorii”, cu toposuri culturale diverse, întrezărindu-se aici, de pildă, „visul lusitan al unui scriitor situat la cealaltă extremitate a spațiului latin, viziunea cuiva ce n-a văzut niciodată Portugalia cu propriii săi ochi, dar și-o închipuie ca paradis terestru”. Eseul *Mihail Sebastian – scrisori către Nadia* are ca punct de plecare corespondența unei doamne exilate în Occident în anii '40. Cele douăsprezece scrisori ale lui Sebastian către admiratoarea lui indică temerile intelectualului evreu ce trăiește într-o societate impregnată de totalitarismul antisemit: „Am trăit aici zile de groaznică tensiune. Poate le bănuiești. Nici n-am îndrăznit să rămîn singur acasă. Am dormit pe unde s-a nimerit, am mîncat cînd la unul,

cînd la altul. Nu știu de ce mă simțeam fugărit. Astăzi, m-am întors în sfîrșit la mine, obosit, dornic să mă simt acasă. Am să mă culc mai devreme, am să dorm, am să uit”.

Eseul *Spini, nu flori* evocă raporturile lui Vasile Popovici cu Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, „unul dintre cele mai frumoase și mai sudate cupluri” pe care autorul a avut ocazia să îl cunoască în timpul misiunii diplomatice în Franța. Este evocat „spațiul lor aristocratic din rue Pinton”, unde eseistul e primit de Virgil Ierunca cu aceeași replică „marcată de surîsul lui autoironic și ceremonios” („Iar ați adus flori?! Spini trebuia să aduceți, nu flori!”). Dialogurile cu Monica Lovinescu sunt substanțiale și edificatoare: „Cu ea am stat de vorbă uneori zilnic, la telefon, cîte o oră, mai ales cu ea se purtau discuțiile cînd le treceam pragul. Și cu ea mă simțeam în largul meu. Atașamentul profund, sufletesc, cu ea îl aveam”. Bătrîni, marcați de boli, cei doi intelectuali de elită recurgeau la aceeași tonalitate empatică „probabil pentru că oamenii nu comunică prin vorbe, în primul rînd, ci prin stări care nu se văd și nu se exprimă direct, mai tîrziu decît sedativele ce alină durerile și perturbă luciditatea, iar asta trece și prin receptorul telefonului, ca un fluid ce se transmite fără greș”.

Semnificative sunt eseurile structurate în jurul unor profiluri sau voci ale literaturii române contemporane, în care punctul sensibil e generat de afirmația/ admirația empatică. Profunzimea este considerată calitatea esențială a criticii de identificare a lui Lucian Raicu, punctul de convergență al interpretării fiind derulat „detaliu cu detaliu”, cu semnificație „extrasă din umbra operei și din șirul micilor evenimente biografice, proiectată pe alt ecran, așezată printre întîmplările care zguduie conștiința și declanșează energiile creatoare”. Emoționantă este portretizarea Soniei Larian, de la avatarurile „finței originare” („Pentru mine, Sonia acelor zile a fost ființa originară peste care s-au clădit toate celelalte chipuri ale ei”) la „eliberarea de corp” ca punct limită al trăirii („Azi omul care rîdea nestăpînit e iarăși în lumina acelui moment de fericire, eliberat de bietul său corp”).

Alte eseuri de tip portret pun în lumină versatilitatea destinului lui Edgar Papu, spirit erudit confiscat de regimul comunist, sensibilitatea intransigentă a Ilenei Mălăncioiu, vitalitatea epică a lui Livius Ciocărlie în romanul *Clopotul scufundat*, („o carte vitală” în care „paginile pline

de umor abundă, ai spune că nota dominantă e chiar jovialitatea”, sau excursul comparatist rafinat și erudit al Adrianei Babeți din cartea *Amazoanele*. *O poveste*: „Mozaic, covor, tapițerie, broderie, stromate înfățișând pe mari dimensiuni scene de bătlăii, imaginate pe baza unui desen anterior figurând detalii, frunze, animale, peisaje, fiecare cu locul lui prestabilit, răspunzând unui detaliu din alte planuri ale ansamblului, această muncă nu putea ieși decât dintr-o îndelungă visare a obiectului *de studiu*, dintr-o intimitate deplină cu tema, dintr-o *filare* calculată a ansamblului, cu o lentoare mereu egală, generată de emergența îndrăgostită a operei finale, ce s-a născut după atîta gestație complet echipată, în toată splendoarea finală”.

Ultimul eseu e consacrat lui Mircea Cărtărescu. Sunt comentate, în grilă tematică și psihanalitică, *Orbitor*, *Melancolia* și *Solenoid*, eseistul remarcând configurațiile simbolice ale unor teme precum visul, metamorfoza și transfigurarea. Romanul *Solenoid*, ce întrupează „lumea lui Kafka populată cu mii de ieșiri”, se remarcă prin coexistența dintre „spiritualitate, sens și corporalitate”, figurând într-un text dens și autentic „expresia lumii noastre hidoase, din care ieșim într-o lumină mistică. Este, negreșit, unul dintre chipurile lui Mircea Cărtărescu și sîntem noi, și e toată lumea împreună cu noi, prizonieri ai condiției noastre umane și evadați din ea printr-o mie de uși”. În narațiunile din volumul *Melancolia* este descifrată arhitectura aleatorie a spațiului oniric, fluctuant și derutant, în care se deslușește „o rană vie cu fiecare cuvînt”, fiind expuse aici „sentimentul pierderii definitive, al derelicțiunii, al singurătății iremediabile, smulgerea sufletului pe viu, fără anestezic, fără strop de divertisment, paliative sau substituite”. *Orbitor* exprimă, pe de altă parte, o „tentație a metamorfozei”, un „tropism fundamental al sufletului uman și un combustibil inepuizabil pentru trecerea în spiritual”. Topos privilegiat al operei lui Cărtărescu, figura simbolică a metamorfozei e „profund *personală*”, după cum fluturile întruchipează „miracolul ce se reproduce mereu și mereu în trecerea de la un stadiu la altul”, revelând mirajul înălțării metamorfe: „În literatura lui Mircea Cărtărescu transfigurarea e însăși substanța visului său intim, strat fertil de unde se ridică nenumăratele variante ale măririi ce populează proza sa. Și e în același timp resursă de plăcere mereu reînnoită. În mod evident, visul

metamorfozei totale i-a însemnat copilăria, în afara oricărei conotații livrești, așa cum se vede în atâtea scene onirice de călătorie inițiată prin miile de pagini pe care le-a scris. Fantasmăle înălțării și metamorfozei l-au bântuit la toate vîrstele, de vreme ce, într-o mulțime de variante, le regăsim în tot ce a publicat. Literatura, întâi de toate, este înțeleasă ca o formă de salvare majoră, expresie a transformării de sine, a scrierii și rescrierii de sine, instrument de recompunere a destinului și de magnificare”.

Erudiția, verva, luciditatea și empatia în contact cu textul sunt însușirile valorizate de Vasile Popovici, aflat în febrilă căutare a „punctului sensibil” care „vibrează la limita indescriptibilă dintre voluptate și durere, dintre excitație și repulsie, dintre viață și moarte. Acolo e ceva de căutat”. Convingătoare, fascinate de esențialitate, eseurile din volumul *Punctul sensibil. De la Eminescu la Mircea Cărtărescu* înfățișează un scenariu al îndrăgostirii de text, al interpretării ca emoție, iradiere și revelație a freamătului inefabil al operei literare. Pentru Vasile Popovici lectura e cea care produce o „uriasă dilatare interioară”, remodelând arhitectura intimității ființei, căci „teritoriul nostru interior se mărește cu fiecare pagină ce activează punctul sensibil, despre care n-ai ști să spui dacă pre-există în pagina mută și inertă, în tine însuți sau în spațiul dintre ea și tine”. Călătoria lui Vasile Popovici spre punctul sensibil al literaturii este revelatorie și fascinantă precum o călătorie spre centrul propriei ființe.



Fabrice HADJADJ

Considerații asupra prieteniei din perspectiva misterului Crucii

Mi s-a cerut să vorbesc despre prietenie, precizându-mi-se că suntem într-o zi de vineri și că, deci, să abordez acest subiect din perspectiva misterului Crucii.

De aceea am propus ca titlu *Prietene, fă-ți treaba* sau *Prietene, ce ai venit să faci, fă* – conform traducerii.

Ați auzit versetul din Ioan 15, 15 unde Isus spune „*Eu nu vă mai numesc servitori ci prieteni*”...

Există un paradox care sare în ochi dacă citim Evanghelia și anume că singurul dintre discipoli care este numit direct *prieten* de către Isus este Iuda. În momentul arestării, Iuda îl sărută pe Isus; în Evanghelia după Matei Isus i se adresează lui Iuda spunându-i: „*Prietene, fă-ți treaba*”, cuvânt dificil de tradus pentru că ceea ce este scris de fapt e *Prietene, pentru asta ești prezent*.

Paradoxal, Iuda este numit direct și personal *prieten*, iar Petru este numit *Satană*. Exact după momentul în care Petru a mărturisit mesianitatea lui Isus, când Isus vorbește despre Cruce, Petru, în prietenia pe care o are față de Isus ar vrea să-l protejeze de cruce și în acest moment Isus îi spune „*Treci înapoia mea, Satană*”.

Întrebarea care se pune este cum de Iuda este numit *prieten*, iar Petru – *Satană*.

O interpretare care s-a făcut asupra acestui pasaj și pe care eu o resping din capul locului este că Isus era prietenul intim al lui Iuda, că Iuda era un tip cumsecade, că era atât de demn de încredere încât i s-au încredințat finanțele, și chiar că *avea misiunea de a-l preda (vinde) pe Isus*, pentru că Isus a venit pentru a fi răstignit – El însuși o spune, nu? El a dorit să mănânce acest paște, ar exista în El o înclinație spre Cruce. Chiar când e pe muntele Thabor, despre ce vorbește El cu Moise și cu Ilie? Ei bine, tocmai despre faptul că va suferi, despre patima sa la Ierusalim. Deci există în Isus o înclinație spre cruce, care nu este un simplu accident. Fiul Omului nu putea să vină în lume și să nu fie răstignit... Dar pornind de aici, am putea avea o viziune complet deterministă: Isus vrea să fie dat în mâna oamenilor și chiar desemnează un apostol care să-l predea. „*Prietene, fă ceea ce ai de*

făcut, pentru asta ești aici...” Astfel încât, Iuda este un sărman nefericit care a fost recrutat pentru a face această treabă murdară – o treabă care trebuia făcută.

Această teză se găsește la anumiți pseudo-exegeți; o găsim chiar și în foarte frumosul roman dar și foarte departe de realitate, al lui Nikos Kazantzakis: „*Ultima ispită a lui Isus*” în care vedem că Iuda este foarte aproape de Isus și când Isus îi *comandă* să-l predea, Iuda începe să plângă, nu vrea să facă aceasta. El este, deci, acest instrument pasiv, discipolul care acceptă să facă oribila treabă și de aceea este numit *prieten*. Invers, Petru vrea să împiedice pătimirea și este numit *Satană*.

Dar această idee conduce la ce? Pe de o parte la ideea unei prietenii sado-masochiste care împinge perversitatea până într-acolo încât îl conduce pe Iuda la sinucidere. El își dă seama că a făcut un lucru rău, dar cineva trebuia să îl facă, aruncă banii și se spânzură.

Dar nu-i chiar așa. Există alte pasaje în Evanghelie în care este spus „*Vai de cel prin care este dat Fiul Omului*”... Deci nu e vorba despre o fericire a prieteniei ci de o nenorocire. Cuvântul „*Prietene, fă ceea ce ai de făcut*” devine și mai enigmatic.

Observația care trebuie făcută în această proastă interpretare este că aici *nu* există o legătură între prietenie și cruce și ne aflăm chiar în fața unui mister tulburător referitor la ideea superficială sau prea sentimentală pe care o putem avea despre prietenie. În cele trei pasaje pe care le-am menționat – când Petru este numit *Satană*, când Iuda este numit *prieten* în momentul arestării și când Isus nu-i mai numește pe discipoli *servitori*, ci *prieteni*, dar înainte spune „*nimeni nu are o iubire mai mare decât acela care își dă viața pentru prietenii săi*” – de fiecare dată când se vorbește despre prietenie, se vorbește despre cruce.

Și *acesta* este punctul în care suntem interpelați.

Dar noi *nu* citim Scripturile, noi ne lăsăm scrutați de ele. *Ele ne citesc pe noi*. În acest punct [al prieteniei] eu examinez (cercetez) Scripturile, dar modul cel mai bun de a o face este de a mă lăsa examinat de ele. Înseamnă să accept că Scripturile vin să mă atingă în locul în care *eu* greșesc, în locul în care eu însumi sunt acuzat și nu doar Iuda. Eu, care pot să revendic titlul de *prieten*...

Versetul din Ioan – exact înainte de a spune „*Eu nu vă mai numesc servitori, ci prieteni*” – „*Nimeni nu are o iubire mai mare decât aceasta: ca cineva să-și*

dea viața pentru prietenii săi”, în greacă nu e chiar atât de bombastic ca în franceză (respectiv română). Ci „Nimeni nu are o mai mare *agape*=caritate decât cel care se deposează de viața sa=*de sufletul său* pentru prietenii săi”. Observați, nu este același cuvânt, iubire și a iubi, ci *agape*=caritate și *philos*=prietenii.

E uimitor. A se deposea de sufletul său este mult mai radical decât a-și da viața, fizic, pentru prietenii săi. E ceva extrem, dar care face referire la caritate.

A doua remarcă, în legătură cu același pasaj: după ce Isus a spus „Eu nu vă mai numesc servitori, eu vă numesc prieteni”, se vorbește despre ură. Și se vede această legătură între prietenie și cruce. Prietenia lui Isus va conduce la ura lumii. *Nu noi* urăm lumea, ci lumea îi va urî pe prietenii lui Isus.

Se trece imediat de la prietenie la ură. „Dacă lumea vă urăște (atenție, aici „lumea” înseamnă „cosmos”), să știți că mai întâi m-a urât pe mine.

Dintr-o dată revine cuvântul *servitor*. Curios. „Aduceți-vă aminte de cuvântul pe care vi l-am spus: servitorul nu este mai mare decât stăpânul său. Dacă m-au persecutat pe mine vă vor persecuta și pe voi...”

„Voi ați fost luați din lume”; din acest moment, prietenul lui Isus va deveni semn de contradicție, piatră de poticnire, cel care va resimți în fiecare din întâlnirile sale o răstignire – este semnul calității predicării celui care este prietenul lui Isus!

Pentru a înțelege ce ne spune acest pasaj din Evanghelie, am putea face două observații legate de ceea ce numim *echivocul prieteniei*.

Prima observație este că există prietenia în Isus și prietenia (după spiritul) lumii; este vorba de a trece *nu* de la lipsa prieteniei sau a slujirii lui Isus la prietenia lui Isus, ci trecând de la slujire la prietenie, a trece *și* de la prietenia după spiritul lumii și a deveni un obiect de ură pentru lume. Din acest moment, în prietenia lui Isus va exista o încercare care va suscita această alternativă între a păzi Cuvântul sau a-l persecuta pe cel care este prietenul.

Al doilea echivoc: pentru că există o legătură între prietenie și încercare, ajungem la ceva ciudat... Prietenul este cel care, în principiu, ne susține în încercare și iată că el este cel care *ne angajează* într-o încercare. *Încercarea este locul însuși al prieteniei*. Nu doar în sensul că „prietenul se cunoaște la nevoie”, ci că prietenul este cel care ne va conduce în încercare și va trăi încercarea împreună cu noi. Știți, de altfel, că ideea că iubirea ne va feri de orice dramă este exact

contrariul a ceea ce este prezentat în Evanghelie. Cu cât există mai multă iubire, cu atât e mai mare drama. Dacă vrei să eviți orice dramă, trebuie să nu mai iubești; dacă nu iubești nimic, devii invulnerabil. Noi suntem răniți pentru că iubim; dacă nu iubim, devenim invulnerabili. Cel care iubește devine vulnerabil în ființa iubită și va suferi pentru ea și chiar *prin* ea. Acesta este primul mister al prieteniei.

I. Prietenia după spiritul lumii

Am fost recent frapat de un text din 1939, scris de un istoric german, Sebastien Haffner, în care povestește cum a fost înrolat încetul cu încetul în SS și cum o țară atât de cultivată și de inteligentă ca Germania a putut fi fascinată de hitlerism.

Ori, există un pasaj extraordinar – căci atunci când e vorba de totalitarism, de ideologie, se vorbește mult de puterea de seducție – în care, ceea ce este scos în evidență de Haffner este o problemă legată de prietenie; sau, mai bine zis de ceea ce e difuz, general, care există într-un grup și care poate fi numit *camaraderie*.

El povestește experiența sa într-un campus al SS în care se află pentru a fi format. Ascultați acest pasaj pe care eu îl găsesc formidabil:

„Eram prins în capcana camaraderiei; nu aveam niciodată timp să reflectez, nu aveam niciodată un timp pentru mine. În timpul zilei, camaraderia era o fericire, fără nicio îndoială: fericirea de a alerga dimineața împreună în aerul curat și apoi fericirea de a ne regăsi goi sub dușul cald; fericirea de a împărți



pachetul pe care când unul, când altul îl primea de acasă; de a împărți responsabilitatea unei erori comise de unul sau de altul; de a se într-ajutora mutual în mii de mărunțișuri; de a avea o încredere mutuală absolută în toate ocaziile vieții cotidiene; de a ne zbgui ca niște băiețandri; de a nu ne distinge unii de alții; de a ne lăsa purtați de un mare fluviu liniștit de încredere și de familiaritate grosolană.”

Este neliniștitor, nu?

„Cine ar nega că aceasta este o fericire? Că există în natura umană o aspirație la o astfel de fericire, pe care viața civilă, normală și pacifică, nu o poate împlini?... În tot cazul, eu n-aș nega aceasta și afirm cu forță că tocmai această fericire, această camaraderie pot deveni unul din cele mai teribile instrumente ale dezumanizării. Și a devenit. În mâinile naziștilor.”

Haffner descrie mai departe camaraderia ca un alcool între beție și anestezie, care te face să nu-ți mai dai seama de realitățile exterioare, să nu te mai distingi de celălalt (cel care este în afara grupului este total disprețuit); această camaraderie anihilează sentimentul responsabilității personale în fața lui Dumnezeu și în fața propriei conștiințe. Ești prins în beția grupului care merge până la delir.

„Este frapant să vezi cum camaraderia descompune în mod activ toate elementele de individualitate și de civilizație. Dar există două lucruri care îți permit să rezisti la această descompunere:

- primul domeniu al vieții individuale care nu se lasă redus cu ușurință la camaraderie este *iubirea* (păi da; când iubești pe cineva, o persoană, e vorba de un atașament personal care nu mai este această prietenie difuză a grupului).

- Un alt lucru care rezistă sunt *politețea și bunele maniere*. (Căci în politețe și în maniere există un simț al distanței care te împiedică să intri în această logică fuzională; există o ținută care trebuie păstrată pentru a păstra distanța justă, pentru a exista eu și celălalt, pentru a-i lăsa spațiu celuilalt - și aceasta o permite politețea.) În campusurile naziste exista un dispreț pentru iubirea umană (atenție, nu vorbim aici de caritate!) iar, pe de altă parte, politețea, conveniențele erau concepute ca niște artificii și dacă intrai în aceste artificii erai considerat un snob.”

Observați că există o problemă în acest tip de camaraderie, care nu e rea în sine, dar care poate fi ușor instrumentalizată; există și o pierdere a responsabilității individuale – tocmai acest lucru îl critică Haffner.

Ori, *adevărata prietenie nu poate fi fuzională*.

Există o remarcă foarte justă făcută de Toma de Aquino: „*Când iubești pe cineva, vrei în primul rând ca acesta să fie el însuși*.”

Nu doar că prietenia este personală, dar ne face mult mai personali, pentru că ne simțim responsabili reciproc, dar nu prin abolirea responsabilității individuale.

Ceea ce este sigur, e că această prietenie adevărată ne va smulge din mrejele fericirii ușoare, fără reflecție, fără dificultate, specifică camaraderiei.

Autorii din Antichitate, pentru a ieși din această confuzie, făceau distincția între prietenie și adevăr. E celebră această frază: „*Platon este prietenul meu, dar Adevărul îmi este și mai drag*.”

Atenție: trebuie să existe adevăr pentru a modera prietenia. Trebuie să preferăm adevărul prieteniei.

Aceasta este doctrina anticilor și o regăsim la Aristotel.

Prietenia după spiritul lumii este descrisă de Biblie. Există numeroase pasaje în Biblie unde prietenia apare în acest sens.

Să luăm, de exemplu, prietenia între Amnon și Ionatan (în Cartea a doua a lui Samuel).

Amnon este un fiu al lui David și se îndrăgostește de sora sa, Tamar. Ioantan îi spune: „Prefă-te că ești bolnav și cere-i tatălui tău [David] ca Tamar să-ți aducă de mâncare la pat.” Ce se va întâmpla? Amnon o violează pe sora sa, Tamar; aceasta va constitui marea ruptură în sânul familiei, pentru că Absalon, un alt fiu al lui David o va răzbuna pe Tamar și-l va ucide pe Amnon, David îi va reproșa lui Absalon că l-a ucis pe Amnon, Absalon se va revolta împotriva tatălui său, îl va alunga din regat și îi va lua soțiile – citiți Biblia și veți avea seriale mai palpitante decât pe HBO.

O altă istorie este în cartea lui Estera. Haman, consilierul regelui, este foarte trist că Mardoheu nu s-a prosternat în fața lui când a trecut. Aman i-a convocat pe prietenii săi și pe soția sa; ce-l sfătuiesc aceștia??

Vedem o prietenie care conspiră pentru a duce pe cineva la spânzurătoare.

Aceasta ne amintește un pasaj din Evanghelia lui Luca care îi privește pe Irod și pe Pilat. În Luca 23, 12 avem o frază extraordinară: „*Și în aceeași zi [în Vinerea Sfântă], din dușmani ce erau, Irod și Pilat au devenit prieteni*.”

Cu cât ești mai prieten, cu cât te apropii mai mult de cineva, cu cât ai mai mult acces la punctul său vulnerabil, chiar îl vezi în mizeria sa, cu atât mai mult totul poate să ia o altă întorsătură. Nu doar că prietenul poate să ne atingă în punctul slab, dar ne vede în slăbiciunea noastră. Cu cât prietenia se aprofundează, cu atât mai mult apare posibilitatea trădării.

Iuda este apostol și este prieten. Isus i-a dat pâinea vieții, i-a dat împărtășania în gură, cu mâna sa, i-a dat propriul său trup; îl numește prieten până la sfârșit (chiar dacă spune „Vai de cel prin care va fi dat Fiul Omului; mai bine i-ar fi fost lui să nu se fi născut...”).

Pătimirea este inevitabilă; pătimirea trebuia să aibă loc, dar... putea să fie prin intermediul oricărui alt apostol... are loc prin mine, în fiecare zi.

Cuvântul care este folosit de Isus nu este *philos* – cuvântul clasic pentru prieten – ci *hetaire...* (curios, pentru că în franceză înseamnă curtezan,ă).

Dar în greacă, *hetaire* este aproapele, intimul... (poate să însemne și *amantul*, înainte de a însemna *curtezanul*.)

La Matei, acest cuvânt – „*hetaire*, fă ceea ce ai de făcut” – apare într-un alt loc... în parabola lucrătorilor de ultimă oră.

Când, la sfârșitul zilei, stăpânul îi plătește la fel (așa cum s-au înțeles) pe cei care au trudit de dimineață cu cei care au venit în ultima oră și când unul dintre primii protestează, stăpânul îi răspunde: „*Hetaire*, prietene, eu nu-ți fac nicio nedreptate; nu ne-am înțeles cu un dinar?”

Deci, când Isus îi spune lui Iuda: „Prietene, pentru asta ești aici”, el face referire la lucrătorul din prima oră.

Iuda nu este tipul care miroase a trădare încă din sânul mamei sale; el este lucrătorul din prima oră, este cel care a dus povara zilei, cel care a gestionat conturile apostolilor cu multă minuțiozitate, în așa măsură încât atunci când Maria consumă o fiolă de parfum Iuda se revoltă – *Îți dai seama ce faci? E un consum enorm, cu banii de pe parfumul ăsta am fi putut ajuta atâția săraci... Eu sunt un bun gestionar al carității și iată că aceleia care a venit ultima, femeii păcătoase, tu îi permiți astfel de lucruri... Așa ceva nu e posibil.*

Există la Iuda o veritabilă prietenie, o veritabilă iubire, dar care devine geloasă, care vrea să-l „confiște” pe Isus. El ar vrea să aibă cu Isus un raport privilegiat.

Putem duce o viață spirituală, se poate chiar să dăm îndrumări (sfaturi) spirituale, putem fi sfinți sau persoane consacrate de renume, dar când vedem pe cineva luând un alt drum și trăind o altă poveste de iubire cu Isus, putem spune: *Așa nu; e pe un drum greșit, răătăcește, se află în regresie spirituală...* pentru că nu procedează așa cum i-am spus eu...

Și sunt destule comunități religioase care sunt aruncate în aer în felul acesta.

Să accept că iubirea lui Isus este în același timp ceea ce am cel mai intim și cel mai unic, dar că nu este un privilegiu.

Aceasta este o dramă, o încercare proprie prieteniei.

Și astfel ajung la ultimul punct:

III. A-i iubi pe dușmani și a-i urî pe prieteni?

Nietzsche, care și-a pus multe întrebări de o mare profunzime, care se credea anticreștin (dar ceea ce critică el în realitate, ce atacă, sunt adesea ereziile creștine pe care le aruncă în aer), care a trecut pe lângă adevărurile creștinismului, vine în întâmpinarea ideii pe care am propus-o printr-un pasaj din „*Așa grăit-a Zarathustra*” – *Omul care caută cunoașterea nu trebuie doar să-i iubească pe dușmanii săi, ci să-i urască pe prietenii săi.*

Știți, când prietenii sunt prea draguți cu noi – de genul: totul va fi bine; oh, iată o încercare, eu te voi împiedica să treci prin ea... dar poate că tocmai în această încercare trebuie să fii susținut (întărit)... este exact ceea ce face Isus: „Satană, treci înapoia mea!”

Acest cuvânt este în legătură cu un altul care se găsește în capitolul 9 din Ieremia: „Fiecare să se păzească de prietenul lui și să nu se încreadă în niciunul din frații săi, căci orice frate caută să înșele și orice prieten umblă cu bârfeli (calomniază).”

Aici calomnia nu înseamnă să spui lucruri rele; ea poate să fie pur și simplu coconul. Binele prieteniei ar putea să treacă pe lângă binele în sine, adică ne simțim bine împreună, ne facem cadouri, ne flatăm reciproc... și asta face bine.

Dar exact în acest moment trebuie să luăm distanța justă, trebuie puse limite, căci trebuie să rămâi tu însuși față de celălalt, celălalt trebuie să fie și el însuși, ca să existe o relație care este justă în lumina adevărului.

De aceea Zarathustra spune discipolilor săi: „Acum vă poruncesc să mă pierdeți pe mine și să vă

regăsiți pe voi înșivă și doar în momentul în care mă veți fi renegat cu toții eu vă voi fi din nou prezent.”

Zarathustra se teme că va fi constituit ca un fel de „guru”, ca un fel de „prietenul cel mare” în fața căruia nu mai gândești, pe care îl asculți orbește, căruia i te prosterni, etc. ... dar nu mai ești tu însuși.

Este foarte important ca, la un moment dat, copiii noștri să ne renege.

Este foarte important ca, la un moment dat, discipolii noștri să ne renege.

Pentru ca ei să poată să parcurgă drumul *lor*.

Dorința tatălui nu este ca fiul să se întoarcă la el (citiți bine parabola fiului risipitor!), ci ca fiul să-i succedă, să devină tată la rândul său; este vorba, deci, despre o retragere [în umbră] a tatălui, așa cum există o retragere a maestrului și cum ar trebui să existe o retragere a prietenului, pentru a lăsa loc la ceea ce trebuie să fie lupta și încercarea prietenului său, și nu să-l împiedice să crească.

În adevărata prietenie nu trebuie să-l cruțăm pe prieten nici de aventură, nici de căutare, nici de cruce.

Deci, este vorba aici despre a urî prietenul conform spiritului lumii, pentru a-l iubi după Cristos. De aici cuvântul: „Nu există caritate mai mare decât aceea de a te depozeda de sufletul tău pentru prietenii tăi.” Nu este spus *prietenie* mai mare, ci *caritate* mai mare, căci și cea mai mare prietenie riscă să se închidă în ea însăși și să piardă misterul crucii.

Deci, „nu există caritate mai mare...”, pentru că trebuie să se facă distincția între prietenie și prietenie: prietenia după lume și prietenia după Cristos.

După Cristos, adică în adevăr, știind că drumul bucuriei este și un drum al crucii; știind, de asemenea, că fiecare se va realiza trecând prin încercări (nu vreau să spun prin asta că trebuie să fabricăm încercări pentru prietenul nostru; nu, ele fac parte din viață).

Trebuie să-l însoțim pe prieten în aceste încercări, și nu să-l ferim de ele.

Sfântul Toma de Aquino preia de la Aristotel condițiile prieteniei și spune următorul lucru: „După Aristotel există cinci dimensiuni proprii prieteniei:

1. Fiecare prieten vrea existența prietenului său și ca acesta să trăiască. Nu înseamnă, în primul rând, a-i vrea binele, căci dacă vrei binele fără să iei în considerație ce *este* celălalt, proiectezi asupra lui un bine care îl va zdrobi. Primul lucru în prietenie este să-i spui celuilalt: „Este bine că exiști, chiar cu defectele tale, cu... etc... *important ești tu*.

2. Al doilea lucru este a-i vrea binele. Acesta este un punct important. Vrei binele prietenului după ce ai văzut că el este *diferit*; deci îi vrei binele care îi corespunde *lui*.

3. În al treilea rând, îi *faci* binele. Poți să-i vrei binele, dar apoi treci la acțiune.

4. Trăiești cu prietenul în bucurie (faimoasa convivialitate!), ai o singură inimă cu el în bucurie și în tristețe.

5. Convivialitatea înseamnă a avea o *rodnicie comună*.

Cunoașteți acest pasaj din Sfântul Ioan în legătura cu femeia aflată în durerile nașterii. Știți că durerile nașterii sunt modelul durerilor crucii. Este o durere adevărată și niciun discurs gentil nu o poate atenua. Se pot face peridurale (în numele falsei prietenii)... ceea ce vreau să spun este că există un moment în care se traversează împreună o încercare, o durere... Când suferi această durere ai impresia că nu mai există nimic dincolo de ea. Când o femeie este în durerile nașterii nu se gândește deloc la copilul pe care îl va aduce pe lume; ea se află într-un abis de durere, dar nu este singură: moașele îi sunt alături și o ajută – aceasta este o imagine puternică a prieteniei! – doar când apare copilul își spune: *ah, durerea e în urma mea* și începe să o uite în fața acestei noi vieți care a apărut.

Deci, prietenii nu încearcă să se fleteze mutual, nu caută să fie împreună într-un *să ne simțim bine*, ei nu caută nici succesul comun; ceea ce vor ei este această rodnicie comună, în adevăr, care va trece prin încercări, prin corecția fraternală în adevăr, dar care va trece și, dincolo de corecția fraternală, prin acceptarea obscurității, a momentelor în care nu mai înțelegi nimic, prin momente în care te afli pe marginea trădării, momente în care obscuritatea e atât de mare încât ai simplifica relația spunând „Ei bine, tu o iei într-o parte, eu o iau în cealaltă”.

Acesta este miezul prieteniei creștine, care este întotdeauna în legătură cu crucea, pentru că crucea este copacul vieții și pentru că ceea ce ne este revelat este că prietenia cea mai înaltă, care trece prin cruce, este și cea mai rodnică și deci, cea mai încărcată de iubire.

Traducere de Sr. Ioana (Cecilia Turc)

Gabriel CATALAN

Fericitul Episcop romano-catolic Anton Durcovici (1888-1951)

S-a născut la 17 mai 1888 la Deutsch-Altenburg într-o familie săracă, fiind al doilea copil (ultimul) al soților Francisc (zilier la o carieră de piatră) și Maria (casnică). Rămas orfan de tată (mort de tuberculoză) la vârsta de 5 ani, Anton a fost crescut cu mari greutăți de mama sa, care muncea ca spălătoreasă și croitoreasă. În 1896 familia sa a emigrat în România, fiind găzduită de mătușa mamei, rămasă și ea văduvă, doamna Österreicher, care adunase o avere considerabilă la Chișinău și Iași unde avusese câte un han. Începând din același an, Anton Durcovici a frecventat cursurile Școlii Elementare a parohiei romano-catolice din Iași, iar după doi ani a continuat studiile primare la Școala Romano-Catolică „Sf. Andrei” din București, oraș unde se mutaseră cu toții în 1898, apoi la Liceul Romano-Catolic „Sf. Andrei” și din 1901 la Liceul Romano-Catolic „Sf. Iosif” (Seminarul mic catolic), obținând diploma de bacalaureat în 1906. Recomandat de arhiepiscopul Raymund Netzhammer, tânărul seminarist catolic studiază la Roma filosofia la Academia Teologică „Sf. Toma d’Aquino” și teologia la Colegiul „Propaganda Fide”, precum și dreptul canonic la Facultatea Seminarului Roman între anii 1906 și 1910, fiind hirotonit preot la 24 septembrie 1910 în Bazilica „Sf. Ioan” din Lateran / Roma (cu dispensă papală de 20 de luni de la vârsta canonică). Întors acasă la București în august 1911, încununat de succese (două doctorate: în Filosofie și Teologie și o licență în Drept Canonic), tânărul preot preia catedra de religie la Liceul „Sf. Iosif” și administrarea parohiei Tulcea. În timpul primului război mondial, România declarând război Austro-Ungariei în august 1916 și el fiind de origine austriacă, Anton Durcovici este arestat și internat într-un lagăr din Moldova, la Galați, unde a suferit împreună cu alți clerici de origine germană și austriacă un regim plin de lipsuri și abuzuri, îmbolnăvindându-se și de tifos, fiind înfometat și slăbit.

După eliberarea din lagăr în 1917, ca urmare a intervențiilor repetate ale arhiepiscopului Netzhammer la regele Ferdinand (rămas în suflul său catolic), însănătoșit cu greu, preotul Durcovici preia parohiile Târgoviște și Giurgiu și-și reia activitatea didactică la Liceul „Sf. Iosif”, redeschis

în toamna anului 1918. Din 1923 devine director la Institutul Romano-Catolic „Sf. Andrei” și canonic al Catedralei Romano-Catolice „Sf. Iosif”, fiind cooptat și în Consiliul Arhiepiscopozan Romano-Catolic, în ianuarie 1924 este numit rector al Seminarului Romano-Catolic „Sf. Andrei”, iar în 1929 rector al nou înființatei Academii Teologice Romano-Catolice din București, dedicându-se cu abnegație sfântă misiunii de formare și de pregătire a tinerilor pentru Sfânta Preoție.

În anul 1935, la a XXV-a aniversare de la preoție primește din partea Sfântului Scaun demnitatea de Protonotar Apostolic, iar arhiepiscopul romano-catolic de București Alexandru Theodor Cisar îl numește vicar general al Arhiepiscopozei Romano-Catolice de București. Cam în aceeași perioadă întemeiază Asociația Catolică „Unio Apostolica Clerici”, pe care o conduce ca director (printre preoții membri se numărau și viitorii episcopi greco-catolici Ioan Suciu și Ioan Ploscaru, cei care îi vor fi colegi de suferință la Sighet), devine îndrumător spiritual al Congregațiilor mariane de bărbați și de femei, președintele Uniunii Catolice „Sf. Vicențiu” și președinte al Ordinului Franciscan Secular-Terțiar; totodată, a înființat revista „Farul nou”, de orientare neotomistă, adresată îndeosebi mediilor intelectuale și la care au colaborat renumiți universitari precum Frolo, Rașcu, Georgescu, Voinarovski, Panaitescu și chiar teologi ortodocși ca preotul Gala Galaction (Grigore Pișculescu) și filosoful naționalist ultraortodox Nichifor Crainic.

În timpul celui de al doilea război mondial și imediat după, ca vicar general, Mons. A. Durcovici a condus întreaga Arhiepiscopoză de București, secondându-l pe Arhiepiscopul Cisar, fiindu-i încredințată și funcția de judecător prosinodal, calitate în care a condus în cadrul Ordinariatului și Tribunalul Bisericesc.

La 30 octombrie 1947 Papa Pius al XII-lea l-a numit Episcop Romano-Catolic de Iași pe Mons. A. Durcovici, dar – din cauza opoziției manifestate de guvernul comunist condus de P. Groza – consacrarea sa a avut loc la București în Catedrala „Sf. Iosif” abia la 5 aprilie 1948, fiind oficiată de către Arhiepiscopul nord-american Gerald Aloysius Patrick O’Hara – nuntial apostolic în România, Arhiepiscopul Alexandru Th. Cisar și Episcopul Marcu Glaser. La 14 aprilie 1948 Sfântul Scaun îl numește pe Mons. A. Durcovici și Administrator Apostolic al Arhiepiscopozei de București, în condițiile retragerii forțate a Arhiepiscopului Alexandru Th. Cisar sub pretextul

vârstei înaintate. Sosit la Iași, la 18 aprilie 1948, Mons. A. Durcovici trimite clerului și poporului din dieceză o scrisoare pastorală în care face apel la sprijinul acestora pentru reușita deplină a misiunii sale.

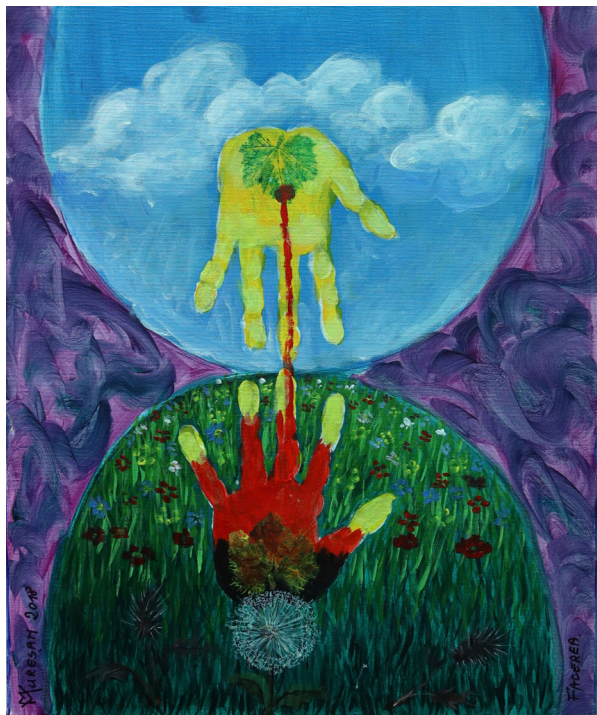
Imediat după înscăunare își începe activitatea pastorală specifică unui episcop: în vara anului 1949 vizitează aproape toate parohiile din Dieceza de Iași, precum și cele din decanatul Olteniei din Arhiepiscopia de București, conferă sacramentul mirului tinerilor, ține predici înflăcărâte și consacră fiecare parohie în parte și întreaga Biserică Catolică din România Inimii Imaculate a Sfintei Fecioare Maria.

În tot acest timp organele Securității îl urmăresc permanent, fiind tot mai alarmate de impactul extraordinar de puternic pe care-l avea simpla sa prezență în rândul credincioșilor catolici: se produceau adevărate pelerinaje, mulți enoriași însoțindu-l pe episcop prin localitate, ceea ce făcea ca deseori să se reunească la liturgiile sale multe mii de persoane. Securiștii, agenți și informatori, întocmeau note, rapoarte și procese-verbale pentru fiecare parohie vizitată de episcop, cel mai des întâlnită acuzație la adresa sa în aceste documente fiind aceea de „instigare contra ordinii și Securității Poporului”. Totodată, la inițiativa Episcopului Durcovici se organizează în parohiile catolice (îndeosebi în Moldova) gărzii de apărare a preoților formate din enoriași și se formează fonduri de ajutorare a clericilor catolici (cărora statul nu le mai plătea

salariul) prin contribuții benevole ale credincioșilor. De asemenea, tot Episcopul A. Durcovici are ideea de a pregăti declararea bisericii mari din Săbăoani/Roman, al cărei paroh era preotul-călugăr Anton Bișoc, provincialul Franciscanilor din Moldova (cel mai mare ordin monahal catolic din România), drept sanctuar pentru toată Moldova.

Considerat „un element deosebit de periculos pentru Securitatea Statului” și unul dintre cei mai reacționari episcopi catolici, Episcopului A. Durcovici i se pregătea de mult timp arestarea, mai ales că, împreună cu Arhiepiscopul romano-catolic de Alba-Iulia, Márton Áron, fusese unul din liderii Bisericii Romano-Catolice din România, care respinseseră cu vehemență orice compromis cu puterea comunistă, refuzând categoric să accepte un statut al acestui cult din care să lipsească orice referințe la primatul papal, la infailibilitatea Papei, la dependența bisericii locale de Papă și la conducerea acestui cult de către Sfântul Părinte Papa de la Roma. Autoritățile comuniste din România, aflate sub controlul și îndrumarea Moscovei, doreau să fondeze sau inventeze o biserică catolică locală separată (complet) de Roma, autonomă, ba chiar independentă față de Papă.

Arestarea lui s-a produs, în cele din urmă, la 26 iunie 1949, la puțin timp după arestarea Arhiepiscopului Márton Áron, la marginea Bucureștiului, în timp ce Episcopul A. Durcovici se îndrepta, pe jos, însoțit de preotul Friederich Rafael, spre parohia din Popești-Leordeni, unde urma să administreze Sfântul Mir unui număr de cca. 650 de tineri. Încă din dimineața acelei zile de duminică, Palatul Arhiepiscopal fusese înconjurat de agenții Securității, iar mașina Arhiepiscopiei blocată, în timp ce și la biserica din Popești-Leordeni existau milițieni și securiști ce supravegheau zona și starea de spirit a enoriașilor. Cu toate acestea, Episcopul Durcovici a decis să meargă cu tramvaiul și apoi pe jos, 2 km, până la Popești-Leordeni. Ajuns în câmp liber, episcopul a fost forțat să urce într-o mașină a Securității de trei securiști, iar preotul ce-l însoțea a fost lovit în cap cu o manivelă de fier pentru că încercase să opună rezistență și a fost ridicat și el, în stare de inconștiență. Mirul a fost administrat după-amiază de Nunțiul Apostolic O'Hara. Episcopul Durcovici a fost anchetat și torturat aproape un an în beciurile Securității, mai întâi la Ministerul de Interne și apoi din iunie 1950 în închisoarea Jilava, fiind acuzat de trădare, de spionaj în favoarea Vaticanului și de a fi un agent al americanilor. În 17 septembrie 1951 a fost transferat la penitenciarul cu regim de



exterminare de la Sighet, din Maramureș. Aici i-a întâlnit pe mai mulți alți episcopi și preoți catolici (latini și uniți) arestați, fiind închiși un timp cu toții în aceeași celulă (nr. 18). Din cauza faptului că s-a detașat prin opoziție, curaj și elocință, ca și prin tăria sa de caracter, fiind apreciat și ascultat mereu de toți ceilalți, conducerea închisorii Sighet l-a izolat și l-a supus unui tratament plin de cruzime și degradant pentru un suflet atât de ales: ținut în celule neaerisite, neiluminate, friguroase, înguste, cu o hrană aproape imposibil de mâncat, în niște cărpe vechi și rupte drept haine, fără medicamente, în izolare cvasi-totală, batjocorit, șicanat și maltratată deseori. Foști deținuți politici, inclusiv clerici, închiși la Sighet în acea perioadă au povestit cum gardienii și securiștii îl umileau pe Episcopul Durcovici, schingiindu-l, jignindu-l și ținându-l dezbrăcat complet, după care-l azvârleau așa gol într-una din celule. Cauza acestor chinuri era refuzul ferm și constant al episcopului-martir Anton Durcovici de a semna un act prin care să fie organizată o „Biserică catolică națională” în R.P.R., ieșită de sub jurisdicția Papei.

În cele din urmă, episcopul Durcovici a fost dus în „celula morții” (nr. 13) de la parter, fiind înfometat, însetat, bătut și lăsat să zacă în sânge și murdărie, gol pe podeaua de piatră, practic ucis încetul cu încetul. Episcopul greco-catolic Ioan Ploscaru de Lugoj, închis în celula 8 de vizavi, care îl auzise rugându-se în agonie, a făcut curățenie în celula în care murise episcopul A. Durcovici cu o zi înainte, fiind îngrozit de cele văzute. Grație harului divin, Episcopul Durcovici, care se ruga cu voce stinsă în latină, sperând să fie auzit de vreun preot, a primit dezlegarea, pe ascuns, prin ușa celei sale, atât de la episcopul greco-catolic Alexandru Todea de Blaj, cât și de la preotul romano-catolic Friederich Rafael, cei care făceau curățenie pe culoare („sectoare”) atunci. Ultimele sale cuvinte auzite de acești doi clerici catolici au fost rostite în limba latină, pentru a nu fi înțelese de torționari: „Sunt episcopul Anton muribund. Mor de foame și de sete! Dă-mi dezlegarea!” și „Rugați-vă pentru mine ca să nu mă pierd”. A murit ca un sfânt martir, așa cum și trăise, la 10 decembrie 1951, fiind îngropat în grabă ori în cimitirul orașenesc ori în cimitirul săracilor sau rutenilor din Sighetu Marmăției. Mormântul său, ca și cele ale celorlalți deținuți politici ce au murit la Sighet nu a fost marcat, nu a avut cruce la capăt, rămânând necunoscut, iar regimul comunist a păstrat secretul asupra morții și înmormântării sale. Moartea sa, însă, departe de a-i descuraja pe ceilalți prelați catolici

arestați și închiși, i-a întărit în credință, ajutându-i să suferă și să fie gata chiar să-și dea viața pentru Cristos și pentru Biserica Sa. Acest lucru reiese și din mărturia preotului Johannes Baltheiser, fost vicar romano-catolic de București, căruia în 1951 ofițerul anchetator securist Gh. Enoiu i-a arătat fotografia de deținut a Episcopului Anton Durcovici spunându-i: „Ce spui de ăsta? Ce a ajuns episcopul vostru sfânt – un trădător de țară și Vaticanul nu-l poate ajuta! Fii atent cum te porți, căci dacă am procedat așa cu un episcop, cu un vicar ca tine o sfârșim mai repede!” Reacția pr. Baltheiser a fost exact cea contrară celei pe care o aștepta de la el securistul: s-a hotărât să-și urmeze episcopul și fostul profesor până la capăt și a rezistat tuturor chinurilor din pușcăriile comuniste, rămânând fidel credinței sale.

De asemenea, Biserica Catolică din România a reușit să renască după 1989 în primul rând datorită jertfei ierarhilor săi, între care Episcopul Durcovici ocupă un loc privilegiat. În anul 1988, la centenarul nașterii sale, în localitatea natală a Episcopului Durcovici – satul Bad Deutsch-Altenburg din Austria – s-a inaugurat un monument de piatră, care se află pe locul casei în care s-a născut, iar o stradă ce leagă acest loc de biserica satului a primit numele acestui mare episcop. Așteptăm ca și în țara noastră, atât în orașul Iași (unde există de câțiva ani un bust al lui lângă Catedrala Romano-Catolică „Adormirea Maicii Domnului”) cât și la București să fie imitată această inițiativă sfântă pentru că, după cum spunea cardinalul Guido Del Mestri, secretarul Nunțiaturii Apostolice din România în deceniul cinci al secolului XX, Episcopul Dr. Anton Durcovici „a fost marcat de o viață spirituală profundă din care emana iubire față de oameni. A fost un om cu un caracter de nezdruccinat”.

Cauza beatificării sale a fost inițiată în 1988 de mai mulți preoți catolici care i-au fost elevi episcopului-martir. La 31 octombrie 2013, Congregația pentru Cauzele Sfinților a primit autorizarea pentru promulgarea decretului de recunoaștere a martiriului acestui episcop ucis din ură față de credința creștină. Liturgia și ceremonia de beatificare au fost prezidate de cardinalul Angelo Amato, având loc la Iași pe 17 mai 2014, cu participarea a peste 15.000 de credincioși și peste 500 de preoți catolici. Fericitul episcop martir Anton Durcovici este comemorat anual la 10 decembrie de catolicii din România.

Bibliografie

1. Arhiva Serviciului Român de Informații (ASRI), Fond Documentar („D”), dosar nr. 146 / IAȘI și Fond Penal („P”), dosar nr. 57.512.
2. Pr. Petru Albert, *Suferința și gloria inocenței*, în „Mesagerul Sfântului Anton”, nr. 21 (martie - aprilie 1997), pp. 6-7.
3. Pr. Anton Bișoc, *Câteva amintiri despre un episcop martir*, în „Lumina Creștinului”, nr. 7/iulie 1991, p. 5.
4. Idem, *«Pe tine te laudă, strălucita oaste a martirilor»*, în „Lumina Creștinului”, nr. 12/decembrie 1996, pp. 11-12.
5. Ioan Bota, Cicerone Ionițoiu, *Martiri și mărturisitori ai Bisericii din România (1948-1989)*, Cluj, Editura Patmos, 1998.
6. Pr. Cornel Cadar, *Anton Durcovi: arestarea, ancheta, închisoarea, moartea, înmormântarea*, Iași, Editura Presa Bună, 2014.
7. Gabriel Catalan, *Prigoana anticatolică în România între 1949 și 1953. Arestări și procese ale unor clerici și credincioși*, în „Analele Sighet”, vol.7, *Anii 1949-1953: Mecanismele terorii. Comunicări prezentate la al VII-lea simpozion al Memorialului de la Sighetu Marmăției (2-4 iulie 1999)*, [București], Fundația Academia Civică, 1999, pp.118-124.
8. Idem, *Catolicism, ortodoxie și stalinism în România*, în „Mesagerul Sfântului Anton”, nr.36/sep.-oct. 1999, p.22-23; și, cu microfișier bibliografic, în „Dorul”. Revistă lunară de cultură și politică editată în Danemarca, Sonderborg, nr.184, iul.-aug. 2005, pp.29-30.
9. Idem, *Sighet – „închisoarea elitelor”*, în „Mesagerul Sfântului Anton”, nr.42/sep.-oct. 2000, pp.16-18; și în „Dorul”. Revistă lunară de cultură și politică editată în Danemarca, Sonderborg, nr.204, mai 2007, pp.27-28.
10. Idem, *Episcopul Anton Durcovi (1888-1951)*, în „Dorul”. Revistă lunară de cultură și politică editată în Danemarca, Sonderborg, nr.169, mar. 2004, pp.30-31; și în „Timpul”. Revistă de cultură, Iași, nr.84, dec. 2005, p.20.
11. Idem, *O sinteză a Securității despre catolicismul românesc (1949)*, în „Arhiva istorică a României”, serie nouă, vol. II (2005), nr.1 (3), București, Editura Scriptorium, 2005, pp.218-227.
12. Idem, *Un document al Securității despre starea cultelor din România în 1948*, în „Vatra”. Revistă lunară de cultură editată de Uniunea Scriitorilor, Tg. Mureș, nr.433-434, 4-5 (apr.-mai)/2007, pp.187-190.
13. Wilhelm Dancă, „Nu sunt de acord”. *Biserica și Statul la mons. Anton Durcovi*, în „Dialog teologic”. Revista Institutului Teologic Romano-Catolic din Iași, anul XIII, nr.26, 2010: „Biserica și secularizarea. Provocări și strategii pastorale”, Iași, Editura „Sapientia”, 2010, pp.66-82.
14. Andrea Dobeș, Ioan Ciupea, *Decapitarea elitelor. Metode, mijloace, mod de acțiune*, în volumul colectiv, *Memoria închisorii Sighet*, editor Romulus Rusan, București, Fundația Academia Civică, 1999, pp.151-238.
15. Dănuț Doboș, Anton Despinescu, *Episcopul Anton Durcovi. O viață închinată lui Dumnezeu și Bisericii*, Iași, Ed. Sapientia, 2002.
16. Pr. Fabian Doboș, *Viața episcopului Anton Durcovi, martir al Bisericii Catolice din România*, Iași, Editura Sapientia, 2010.
17. Idem, *Părintele Rafael Friedrich. Mărturisitor al credinței într-o țară comunistă*, Iași, Editura „Sapientia”, 2015.
18. Anton Durcovi, „Nu sunt de acord”. *Declarații din arestul Securității București (1950)*, ediție îngrijită și prefăcută de pr. dr. Wilhelm Dancă, Iași, Editura „Sapientia”, 2011.
19. Pr. Prof. Dr. Eduard Ferent, *Împlinirea carității în celula morții*, în „Mesagerul Sfântului Anton”, nr. 20 (ianuarie - februarie 1997), pp. 8-11 și nr. 21 (martie - aprilie 1997), pp. 10-11.
20. Idem, *Împlinirea carității în celula morții*, în „Almanahul Presa Bună 1997”, Iași, Editura Presa Bună, 1997, pp. 98-110.
21. Idem, *Martirul iubirii lui Cristos*, București, Editura Arhiepiscopiei Romano-Catolice, 2000.
22. Constantin C. Giurescu, *Cinci ani și două luni în penitenciarul din Sighet (7 mai 1950-5 iulie 1955)*, introducere de Dinu C. Giurescu, ediție îngrijită, anexe și indice de Lia Ioana Ciplea, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994.
23. Pr. Prof. Dr. Florian Müller, *Viața Episcopului de Iași, Dr. Anton Durcovi, martir*, trad. de Pr. Ioan Simon și Martin Jäger, student teolog, Iași, Editura Presa Bună, 1993 (ediția originală în lb. germană: *Dr. Anton Durcovi - ein Märtyrer unserer Zeit*, Donzdorf, 1992; ediția tradusă în lb. italiană: *Anton Durcovi, vescovo e martire in Romania*, trad. de pr. prof. dr. Maximilian Pal, Iași, Editura „Sapientia”, 2011).
24. Ioan Ploscaru (episcop), *Lanțuri și teroare*, Timișoara, Ed. Signata, 1993 (prima ediție); 1994 (ediția a doua, revăzută și adăugită).
25. Pr. Alexandru Rațiu, *Două scrisori*, în volumul colectiv, *Memoria închisorii Sighet*, editor Romulus Rusan, București, Fundația Academia Civică, 1999, pp.105-133.
26. Nuțu Roșca, *Regimul de izolare*, în volumul colectiv, *Memoria închisorii Sighet*, editor Romulus Rusan, București, Fundația Academia Civică, 1999, pp.143-150.
27. ***, *Martiri pentru Hristos, din România, în perioada regimului comunist*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2007.



Igor SEVERIANIN (1887 – 1941)



S-a născut la Petersburg în familia unui ștabs-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 Dalnii, 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,

canțonetele 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 – coșitele spicelor de seară.

O cerule, cer! De aer e calea ta nesfârșită!
O câmpule, câmp! Pârguiește-mi vis, ideal!
M-am *încerit*! 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 – murmur scânteios, –
Vin îmbătat de al corolei clar pocal.
Eu cânt entuziasat 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”.

POESIA „VILLA MON REPOS”

Carnea carne a mâncat, carnea sparanghel păpă,
Carnea pește a mâncat, carnea cu vin e-mbibată:
Altei cărnii carnea-i plăti și în car semi-cărnos
Carnea o luă spre carnea cea cu gura rujată.

Carnea carne mângâie, celei cărnii 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 tomnatice 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, văluos.
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! Boeiere*-n zoru-alergării!
Cineva aici e răs-sărutat! Altul, ca măruș, – 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)

**Boeier* (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,
 Ștregar în vremi de-odinioară,
 Plăcându-i lumea să-ntărate,
 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 stângen, ba doar cât un sfârc, –
 Cu dărnice 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, – suvenir
 Răvășește în prea depărtate bezne,
 De la Gurzuf și Ialta, Volodea dragă,
 Ori când nimerirăm în viitor 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 – drăguțica Sonika,
 Puțin – a mea, pe de-a-ntregu-a ta,
 Duduița, 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)

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 chech 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 tănuț 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.



Alexandru GAFTON

Școală și comunitate

Magnificența Voastră, Rector,
Distinsă Doamnă Președinte a Senatului,
Iubite Domnule Profesor Ștefan Găitănuș,
Onorată Comisie,
Stimați colegi,
Dragi studenți

Gratitudine

Înainte de orice îngăduiți-mi să mulțumesc Senatului Universității din Pitești și colegilor de la Facultatea de Litere pentru marea onoare pe care mi-o acordă dimpreună cu această înaltă distincție academică.

Frecventez Universitatea din Pitești, cu deosebire Facultatea de Litere a acesteia, de un deceniu; ori de câte ori am prilejul – relativ des. Am cunoscut astfel colegi de la mai multe Facultăți, studenți și masteranzi de la Facultatea de Litere. Cu timpul am înțeles că Universitatea din Pitești are calități care o fac deosebit de importantă pentru învățământul superior românesc și pentru cercetarea românească. Spusa aceasta poate părea conjuncturală, dar nu este, căci gândul care o iscă e bine cumpănit, iar cei care mă cunosc știu că am spus acest lucru cu multă vreme în urmă, iar apoi l-am repetat. Înainte de a spune – foarte sintetic – ce cred despre Universitatea din Pitești, permiteți-mi un excurs prin care să mă explic în avans.

Societate și mentalitate

În mod firesc, o societate se dezvoltă pe anumite coordonate de civilizație, de mentalitate și cultural-spirituale, ea neputând ajunge la structuri sociale și mentale prea diferite de cele ce decurg în mod consecvent din coordonatele vieții ei de până atunci. Chiar când, cu prețul unor eforturi, i se induce schimbări de paradigmă, dacă acestea nu sînt în acord cu fireasca ei evoluție socială și mentalitară, rezultatele vor fi discordante în raport cu proiecțiile. Adică relația dintre cadrul existențial și produsele generate de acel cadru este necesară. De aceea orice devenire este amorsată de existența unei tendințe îndeajuns de puternice, al cărei efect este de a crea o existență din care să decurgă și să rodească ceva pe potrivă și de orientarea respectivei tendințe. În felul acesta gena se întâlnește cu mediul, prima procurînd baza existențială, cealaltă solicitările evolutive.

Organisme științifice

Tradițional, denumirea *Școală științifică* se aplică unei comunități științifice delimitate spațial, ai cărei membri prezintă un set de trăsături în ceea ce privește gândirea științifică și metodele utilizate. Dar pentru ca o Școală să apară este nevoie de o masă critică de idei, intrate în coliziune și reciprocă acomodare. Este nevoie de multe întîmplări faste prin care norul de gaze să dobîndească masa



și energia necesare generării unei stele. Adică apariția unei Școli constituie rezultatul firesc al unor complexe procese cumulative, structurante și dătătoare de funcționalitate.

După cum celulele pot alcătui țesuturi, iar acestea pot alcătui organe și aparate – structuri funcționale dotate cu sistemicitate, integritate, capacitatea de a interacționa cu mediul și de a deveni în consecință – tot astfel cercetătorii se agregă în funcție de domenii, apoi de afinități conceptuale și metodologice, alcătuiesc Școli specializate, continuarea acestui proces la niveluri încă și mai elaborate ducînd la constituirea structurii funcționale numite *Comunitate științifică*. Aparent, acesta este țelul suprem, către care ar trebui să tindă toate, care ar trebui să le cuprindă pe celelalte pînă la desființarea lor, căci parțiale și limitate fiind, Școlile premerg Comunităților, acestea din urmă ar putea fi considerate entități plene.

Individ, Școală, Comunitate

Să examinăm o clipă acest proces și aceste atribute. Celula ori elementul pot avea existență în sine, dar exclusiv la acel nivel și fără a servi mai mult decît acelei existențe în sine. Dar existența în sine nu poate fi un rost. De altfel, celula însăși este rezultatul unor minuscule conjuncții glomerulare, care au servit apariției ei pentru ca, ea însăși să intre apoi în conjuncție cu semenii și să participe la constituirea unor structuri mai complexe. Altfel spus, elementele pot exista în sine, dar rostul lor real este participarea la structuri coerente, complexe, dotate cu funcționalitate eficientă și cu potențial evolutiv. Pentru a se constitui și funcționa, structurile au nevoie de componente sănătoase, iar pentru a-și împlini existența, componentele au nevoie de o existență conjunctă, colaborativă, simbiotică. Se înțelege că este perpetuu necesară existența indivizilor și a Școlilor, rostul Comunității nefiind eliminarea propriului material constitutiv.

Indivizii. În același chip precum celulele, deși pot exista în sine, indivizii nu pot avea un rost real și o existență funcțională eficientă în afara Școlilor, căci deși totul pleacă de la indivizi, nu se reduce la aceștia!

Ei concep și aplică teorii și metode, creează valoare, colaborarea lor eficientă aducînd în existență Școli puternice. Ca membri ai Școlii și ai Comunității, indivizii pot fi deschiși la a-și însuși idei aparținînd diferitelor Școli

– chiar dacă tendința umană este ca, apoi, ajustările și restructurările să transforme totul în structuri operaționale și ușor de stăpinit, adică ele însele limitate și sărăcite sub aspectul perspectivelor. Fie că se preocupă de chestiuni de amploare, epistemologice sau ontologice, fie că au în vedere chestiuni sau detalii particulare, indivizii care acționează din perspectiva focalizată a Școlii pot ajunge destul de lesne să genereze soluții concrete și să creeze tipare de rezolvare a problemelor, să producă metode și concepte teoretice în măsură să devină exemplare, să genereze modele, tipare mentale și valori – adică instrumente orientative.

Preocupat doar de sine, individul – ca orice entitate, de altfel – își atinge limitele destul de repede; conectat la ansambluri tot mai ample, tranzacționând resurse cu alți indivizi, Școli și Comunități, el poate constitui o (re)sursă uriașă de energii și de produse științifice.

Școlile se constituie prin dezvoltarea unui fond conceptual de teorii, metode și instrumente, pe care membrii îl rafinează, consolidează și transmit, întru asigurarea continuității și a evoluției.

Dezvoltate prin aditii, verificări și selecții succesive ale elementelor teoretico-metodologice și ale indivizilor, Școlile constituie o etapă imperioasă în apariția și dezvoltarea științelor. Prin constantul exercițiu cu teoriile asupra realității și ca urmare a contactului științific dintre Școli și realitatea concretă se poate ajunge la înțelegerea realității sub aspect teoretic. Întrucât posibilitatea de a opera cu tipare coerente și consecvente unor principii este în măsură să ofere garanții asupra științificității procedurii, paradigmele create și puse în act de către Școli generează un exercițiu benefic nu doar rezolvării problemelor concrete ori exersării, dar totodată ele servesc aprofundării, rafinării, generării de noi tipare aplicabile la varietatea concretului, adică reparării fireștilor efecte ale caducității. Deopotrivă importante, regulile practice și practicarea regulilor, parcurgerea repetată a tuturor căilor, croirea unei rețele care să observe, să cugete, să verifice totul, au potențialul de a conduce la continua rafinare și consolidare a tiparelor eficiente, la generarea de noi tipare, acumodate varietatea și la dinamica realității. Dacă respectivele rezultate devin piloni de încredere, iar analogiile, similaritățile și metaforele de Școală nu ajung să acopere fundamentele prin construcții teoretice deductive, atunci Școala are șanse reale de a se menține și de a contribui eficient la Comunitate.

În sfârșit, astfel ies la iveală capacitățile și carențele Școlii, ceea ce oferă posibilitatea potențării deprinderilor de gândire și a comportamentelor metodologice eficiente și ameliorării celor neproductive. Toate aceste procese nu afectează principiul de bază al funcționării unei Școli, în adevăr ele fiind tocmai modalitățile prin care acesta se manifestă și evoluează. Desigur, datorită inerentelor limitări nu este posibil ca o Școală să dețină toate valorile, iar o alta nici una, în mod firesc fiecare fiind deținătoarea a ceva – chiar dacă, prin ceea ce au, unele nu pot subzista în condițiile concurențiale date.

Întrucât procesul de învățare este unul canalizant, iar Școlile sînt prin definiție selective, focalizate și coezive – potențialul lor de păstrare a identității fiind în chip firesc ridicat –, forța lor provine tocmai din caracterul parțial și din limitare. Totodată, însă, Școlile nu-și împlinesc o parte a rostului lor dacă, la momentul potrivit, nu sînt capabile să-și coaguleze energiile participînd la Comunitate – eventual constituind-o prin întrunire.

Comunitățile. Așa cum Școlile nu pot exista și funcționa fără gîndirea atomico-moleculară a indivizilor care le compun, nici Comunitățile nu pot apărea și funcționa fără aportul de specificitate și concretețe al Școlilor. În fapt, Comunitatea constituie rezultanta și vectorul colaborării concurențiale și nonconflictuale a Școlilor. Comunitățile dețin în mod natural mai multe valori, caracterul plinar dînd seama aici de amplitudinea și varietatea fondului, a preocupărilor și a direcțiilor teoretico-metodologice. Aceasta complexitate nu favorizează coerența și unitatea, însă procură variabilitatea și contradicțiile necesare mișcărilor evolutive. Asemănătoare unui conglomerat, Comunitățile pot răspunde mai multor solicitări marcate de diferite perspective, dar nu-și pot afla în sine principiile vitale și nu pot trăi doar prin propriile produse deoarece, lipsite de sevele înnoitoare și specializate procurate de Școală și de indivizi, se dogmatizează. Dacă, în cazul Școlilor, pandantul unității și stabilității identitare este inadaptația și posibilitatea de a dispărea, în cazul Comunității, prea marea variabilitate și adaptabilitate poate duce la pierderea identității și a continuității.

Forțele ce acționează în cadrul unei Școli sînt comparabile cu cele nucleare, adică tensive, prezervînd individualitatea, integritatea și stabilitatea, dar stimulînd adaptabilitatea.

Forța dominantă în cadrul unei Comunități este gravitațională, adică unidirecționată, Comunitatea constituindu-se ca un conglomerat ierarhizat dinspre nucleu spre periferii, avînd forța propriei mase și guvernînd relația dintre stabilitate și variabilitate.



Se observă că forțele din primul caz sînt mai puternice decît în cel de-al doilea, ținînd laolaltă elemente mici, într-o structură îndeajuns de mică încît cu anevoiță ar putea exercita vreo atracție gravitațională reală. Forța gravitațională ține laolaltă structuri mai mari, dar mai slab legate între ele. Natura forței care domină Comunitatea face ca între masă și tăria forței în sine jocul să fie invers proporțional. Aceste forțe dau seama de naturile diferite ale celor două tipuri de grupări: una este aplicată și are un fond bine delimitat, alta este mai atentă la achizițiile teoretice, conceptuale și metodologice, așadar mai laxă și avînd un fond larg. S-ar spune chiar că temele, metodele, instrumentele reunesc membrii Școlii, dar îi pot separa pe cei ai Comunității.

Interacțiune și devenire

Procesul de acomodare și de unificare al Școlilor are un puternic opozant în principiul păstrării identității, iar cel de unificare a acestora are un catalizator în liantul dat de circulația și de convergența ideilor. Jocul acesta este deosebit de delicat, condiția sa fundamentală provenind din caracterul său natural. Astfel, dispariția unei Școli poate fi un lucru nefast atunci cînd nu a fost consecința firească a unei unificări reale, ci a unei înglobări anihilante, a unei expansiuni. O Comunitate nu evoluează continuînd întocmai calea de dinainte, contopirea Școlilor trebuind să aibă drept rezultat apariția unui nou întreg, ameliorat, care să devină pe noi căi. Aceasta deoarece rostul întregului sistem de structuri, funcții și relații este dezvoltarea științei, nu cucerirea și aneantizarea altor entități. De altfel, în timp, astfel de construcții monstruoase ajung în chip cît se poate de firesc să se autodistrugă – deoarece nedigerarea, lipsa de asimilare și de mistuire, adică descompunerea lentă și preluarea părților spre a fi folosite la o nouă construcție sau în scopul restructurării, face ca acele rămășițe să acționeze tumoral. Mai mult, simpla incluziune a unui corp străin duce la creșterea cantitativă, fără un spor calitativ de vreun fel.

Dar Comunitatea nu există doar pe calea înglobării cumva a Școlilor. De fapt, această cale este excepțională. Atunci cînd ea nu constituie actul fagocitar prin care Școlile caducizate dispar, ea reflectă înțelegerea greșită a felului în care se desfășoară procesul de creștere al cadrului științific concret.

În mod normal, existența Comunității este nu doar eficientă, dar plenară abia atunci cînd se petrece în paralel cu cea a Școlilor, colaborativ. Așa cum individul – a cărui existență fundamentală se petrece în sine și îmbogățit de atributul valențelor colaborative – poate exista plenar în cadrul Școlii, dar fără a-și pierde elementele de integritate, de creativitate și potențialul evolutiv, tot astfel Școala poate exista alături de Comunitate, potențînd-o și furnizîndu-i constant sugestii, soluții, căi, modele etc. Indivizilor le aparține mișcarea profundă și eficientă, Școlile constituie cadrul care potențează aceste forțe individuale, agregîndu-

le, iar Comunitățile sînt rezultanta superioară, ce are capacitatea de a duce aceste energii la valori supreme, redîndu-le indivizilor deopotrivă în formele lor complexe și pure. Atunci cînd este angajat în slujba unui ideal și a unor mize științifice și atunci cînd participă sau colaborează concomitent la celelalte două, fiecare dintre aceste nivele se poate constitui în factor și consecință.

Concluzie

În fapt, individul, Școala și Comunitatea reflectă existența fractalică și modulară a elementelor Universului, din a căror agregare sistemică și simbiotică decurge devenirea părților și a întregului. Existența în sine este lipsită de sens, dar asta nu înseamnă că alternativa este existența în stare de supunere totală. Tocmai acesta este atributul și rostul fundamental al elementelor și al părților: de a intra în simbioza care generează organisme complexe, dar fără a-și pierde doza optimă de autonomie – nu pentru sine, ci pentru deplinătatea procesului – care le păstrează capacitatea de a se recombina, adică de a se asocia și disocia, de a părăsi structurile devenite greoaie, dogmatizate, de a participa la continuarea ciclurilor pe nivele înnoite și superioare. Aceasta deoarece natura esențială a elementelor este de a servi întregul funcțional și eficient, ceea ce implică atributul de a reveni la stările pure și de a participa la evoluție, nu la o anumită formă a acesteia. Structurile mari sînt trecătoare, elementele au veșnicia Universului.

Dar acest lucru nu este posibil decît dacă elementele se supun proceselor ontogenetice și filogenetice căci, pe de o parte, știința nu se moștenește precum genele, fiecare individ și generație avînd a o înțelege și asimila, de cealaltă știința și metodele trebuie periodic verificate, deoarece însăși evoluția pe care o generează le duce în caducitate.

Universitatea din Pitești. Considerată din perspectiva mărimii fizice, Universitatea din Pitești stă alături de multe Universități din țară. Considerată din perspectiva taliei valorilor generate de diferitele ei Școli științifice și a felului în care își articulează cercetarea științifică în raport cu realitatea, cu întreaga comunitate științifică și cu proiecțiile propriului viitor, ea stă alături de cîteva Universități din țară, privind drept la unele Universități străine.

O vîd mergînd pe calea travaliului eficient, singurul mod natural de constituire, funcționare și devenire a realității și a științei despre aceasta. Crezînd cu tărie că fiecare drum apare și se durează prin desțelenire și cultivare, socot truda a fi doar firescul factor și efect secundar al caznei ce premerge și generează adevărata valoare și realul succes.

*Textul publicat aici a fost prezentat oral în Sala Senatului a Universității din Pitești, pe data de 3 noiembrie 2017, de la ora 10, cu prilejul conferirii titlului onorific de *Doctor Honoris Causa* domnului Prof.univ.dr. Alexandru Gafton, de la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași.

Rodica GRIGORE

**Voci feminine ale prozei nordice:
Merethe Lindstrøm & Therese Bohman**



Ce se întâmplă atunci când într-un cuplu fiecare dintre parteneri păstrează, adânc ascunse în sine, vechi secrete, pe care nu poate sau nu știe cum să le împărtășească? Și cum fac față înaintării în vârstă și singurătății doi oameni care și-au văzut copiii crescând, apoi plecând de acasă, și care nu au avut niciodată ceea ce se cheamă un cerc de prieteni? Acestea sunt doar câteva dintre întrebările pe care romanul *Zile din istoria liniștii*, al scriitoarei norvegiene Merethe Lindstrøm, le aduce în fața cititorului.

Apărut în anul 2011 și recompensat cu prestigioase premii literare, tradus rapid în numeroase limbi străine și foarte bine primit de public și de critică, textul acesta este centrat pe relatarea Evei, fostă profesoară, cea care rememorează anii căsniciei sale cu Simon (medic, mai în vârstă ca ea cu peste zece ani) și întâmplările – mai mari sau mai mici – care le-au marcat existența. Pornind de la pretextul reprezentat de progresiva (dar tot mai accentuata) retragere în tăcere a lui Simon, Eva își aduce aminte diverse lucruri, încercând, pe de o parte, să găsească o explicație pentru incapacitatea / inabilitatea de comunicare a soțului ei, iar pe de alta, să se împace, măcar atât cât poate, cu acest nou mod de viață. Astfel, ea povestește cum, cu ani în urmă, pe vremea când cele trei fiice ale lor erau încă mici, un tânăr pătrunsese în casă, iar Eva crezuse că existența lor calmă de până atunci s-a încheiat, simțindu-

și amenințată chiar viața. Sau cum atât ea, cât și Simon se împrieteniseră cu fosta lor menajeră letonă, Marija, numai că pe neașteptate lucrurile luaseră o turnură neașteptată, iar cei doi au hotărât să se despartă de aceasta și să renunțe definitiv la serviciile sale. Aparent, nimic spectaculos. La prima vedere, o existență obișnuită și calmă. Numai că, dincolo de aparențe se ascunde totul, iar în spatele păcii și seninătății din viața acestei familii cititorul descoperă detalii tulburătoare, șocante, taine bine păstrate, vinovății niciodată recunoscute până la capăt, îndoieli și ezitări. Iar mai presus de toate, tăcerea. O tăcere de care, în cele din urmă, Simon alege să se înconjoare, cu ajutorul căreia se separă literalmente de lume, tăind aproape toate punțile de comunicare până și cu soția sa, care mărturisește, nu o dată, că se simte (aproape) depășită de această situație: „Am nevoie să povestesc cuiva cum se simte, de ce este atât de dificil să trăiești cu cineva care a devenit dintr-o dată tăcut. Nu e doar sentimentul că el nu mai este acolo. Este sentimentul că nici tu nu mai ești.”

Iar această tăcere e doar ultima reductă a unui sistem de apărare personală care s-a dovedit a nu mai putea apăra nimic, de la un moment încolo. Căci, dacă în tinerețe, Eva și Simon își păstrează secretele fie unul față de celălalt, fie față de toți cei din jur, odată cu trecerea anilor și cu inevitabila înaintare în vârstă va deveni evident că această strategie nu fusese nicicum o soluție. Sau, în orice caz, nu fusese cea bună. Marea taină a Evei – pe care până și Simon o află numai după ani de zile de la căsătorie – este că în adolescență ea avusese un copil, un băiat la care renunțase, dându-l spre adopție. Mare taină a lui Simon – pe care, deși Eva o știe, amândoi decid să nu o împărtășească și celor trei fiice – este că bărbatul e evreu de origine, că s-a născut într-o țară central europeană și, mai mult decât atât, că în timpul celui de-al Doilea Război Mondial a fost silit să se ascundă împreună cu întreaga sa familie într-un pod, în niște încăperi secrete, descrise oarecum asemănător cu acelea pe care cititorul le cunoaște din *Jurnalul Annei Franck*, pentru a fi la adăpost de autoritățile naziste. Traume, pierderi, renunțări. Iar apoi – și peste toate acestea – tăcerea. Tăcerea insinuată mai întâi în cuplu, iar apoi extinsă la nivelul relațiilor cu toți cei din jur, cu întreaga societate, până chiar și cu cele trei fiice, care, neștiind nimic din tot ce s-a întâmplat, nu pot să înțeleagă ce se întâmplă.

Numai că, la un moment dat, pentru Eva devine mult prea greu să trăiască astfel, iar liniștea de care se simte înconjurată îi pare insuportabilă. Deci, va dori să găsească o cale de ieșire. La început, desigur, rememorând trecutul. Iar mai apoi, încercând să discute

cu un preot și, poate, să-și ușureze sufletul. Sau privind insistent chipurile tinerilor pe care îi întâlnește, cu speranța că va descoperi în unul din ei ceva care să-l readucă aproape de ea pe fiul la care renunțase cu atâția ani în urmă. Totul e complicat de faptul că medicii la care îl duce pe Simon sunt chiar colegii mai tineri ai acestuia, Simon fiind doctor, pasionat de profesia sa și convins de vocația pe care o avusese. Iar boala de care suferă el pare a nu fi atât a trupului, fie el și marcat de ravagiile vârstei, cât mai mult ale sufletului, un suflet rănit, îndurerat și atât de însingurat, încât nu mai poate găsi resursele necesare depășirii acestei granițe a tăcerii pe care și-o asumă și care ajunge să îi domine întreaga viață sau cea a mai rămas din ea. În plus, despărțirea de Marija, la început simplă menajeră, apoi prietenă a familiei, poate singura prietenă pe care Eva și Simon au avut-o vreodată, lasă urme adânci asupra amândurora. Marija intrase în viața lor pentru a-i ajuta la întreținerea casei, însă treptat ea devenise indispensabilă nu doar pentru menaj, ci mai ales pentru optimismul pe care-l aducea în sânul unei familii atât de deprinse cu retragerea, cu ratarea și cu îndoiala. Iar sporovăiala ei, entuziasmul ei pentru cine știe ce, ba pentru o carte, ba pentru amănunte istorice avuseseră darul de a-i însufleți pe Eva și pe Simon și a-i ajuta să nu mai simtă atât de acut ravagiile bătrâneții. Numai că, pe neașteptate, toata încrederea, căldura și prietenia se surpă asemenea unui edificiu instabil, clădit pe nisipuri mișcătoare, Marija e concediată, iar cei doi rămân din nou singuri – și de acum încolo, tăcerea pare unica soluție pentru Simon. O soluție care se transformă, pe nesimțite, într-o veritabilă armă ce amenință să distrugă tot ce mai însemna încredere reciprocă în căsnicia celor doi.

Imediat după apariția cărții, cronicarii literari au vorbit despre o creație impresionată în aparența ei simplitate și voita monotonie, evidențiind capacitatea autoarei de a scrie o poveste de o delicatețe dureroasă, vorbind despre fragilitatea umană și despre toate vulnerabilitățile pe care, adesea, oamenii încearcă să și le ascundă ori să le uite, dar care ies la iveală exact atunci când nimeni nu se mai așteaptă. Căci trecutul, oricât ai încerca să îl ignori, rămâne, totuși, acolo. În urmă, e drept. Însă, totuși, întotdeauna prezent în sufletul fiecărui om. O dramă tăcută a înstrăinării și a însingurării în cuplu, redată fără cuvinte ori scene mari, demonstrând pe de o parte o extraordinară artă a detaliului (bine exersată de Merethe Lindström din volumele de proză scurtă pe care le-a publicat înaintea acestui roman), dar și intuiția psihologiei și a atmosferei, totul spus cu o simplitate dezarmantă, atât de rară în peisajul adesea extrem de experimental al prozei zilelor noastre.

Zile din istoria liniștii explorează cu măiestrie tema trecerii timpului și pe aceea a tăcerii, având în vedere mai multe forme pe care aceasta poate să le îmbrace, de la jocurile copiilor care păstrau tăcerea până când era descoperit cuvântul cheie la tăcerea impusă (de realitățile dure ale războiului, de pildă), la tăcerea văzută ca unică soluție (a unora dintre problemele de cuplu) sau la tăcerea-pedeapsă, cea pe care Eva începe să o resimtă la un moment dat, mai ales din cauza durerii (chiar dacă niciodată recunoscute ca atare) pentru abandonarea fiului ei, cu ani în urmă. Iar aceste tăceri, departe de a aduce pacea, au darul de a învălui ca într-un giulgiu vechi (re)sentimente și noi drame, a ascunde spaime și ezitări, dar fără a putea oferi vreodată și leacul sau speranța vreunei vindecări sufletești: „Când el s-a întors, am pregătit cina împreună, în liniște sau într-o liniște care părea să cuprindă un sunet intens, persistent, dar de o frecvență joasă, ca o repetiție.” Toate frământările din sufletul Evei, în ciuda calmului ei aparent, lasă urme adânci, asemenea unor ape liniștite care, însă, sapă în profunzime, deschizând, în cele din urmă, calea spre o foarte posibilă prăbușire în abis. Va reuși femeia să depășească toate aceste dificultăți și să găsească o ieșire din atât de complicatele situații cu care se confruntă? „Seara am citit, fiecare pe scaunul lui, în sufragerie. Amânam momentul. Când am început iarăși să vorbim, era doar o posibilitate. Discutând, ne vom strecura în acel spațiu, m-am gândit, unde vom regăsi totul, cine eram cu adevărat. Cine nu puteam fi. Ceea ce încercaserăm să evităm.”

*





Apărut în anul 2014, romanul *Cealaltă femeie* (*Den andra kvinnan*) al scriitoarei suedeze Therese Bohman dă senzația că spune o poveste de când lumea... și literatura: o femeie iubește un bărbat. Numai că, dincolo de asta, lucrurile sunt mai complicate. În primul rând, pentru că tânăra protagonistă a cărții, al cărei nume nu îl aflăm, iubește un bărbat care are de două ori vârsta ei și care, pe deasupra, este și căsătorit. Ea este, deci, „cealaltă femeie” – titlul sugerând, în paranteză fie spus, o parte a firului narativ. Însă numai o parte! Sigur că proza modernă și contemporană cunoaște numeroase exemple de astfel de relații – și de astfel de subiecte. Numai că exact aici, în acest punct, intervine arta autoarei, căci Therese Bohman (născută în 1978) este cu adevărat o revelație. Ea folosește numeroase elemente care sunt foarte cunoscute cititorului zilelor noastre și un subiect aparent banal, însă le transformă într-un adevărat *thriller* psihologic, cu cele mai neașteptate răsturnări de situație și cu remarcabile momente de suspans. Cartea, efectiv, nu îți dă voie s-o lași din mână, iar autoarea realizează, treptat, și o incursiune în străfundurile unui suflet feminin chinuit și frământat, pentru care finalul aparent fericit nu este exact ceea ce pare.

Protagonista lucrează la cantina spitalului din Norrköping, din sud vestul Suediei, anterior centru industrial, actualmente orașel universitar. Nu e deloc mulțumită de viața monotonă pe care o duce, căci a acceptat slujba aceasta umilă doar din cauza lipsurilor materiale cu care se confruntă, tocmai acestea determinând-o să-și abandoneze studiile universitare.

Nu se simte în largul ei la bucătăria cantinei, spălând vasele și ascultând eterna bârfă a colegelor, însă nu se simțise în largul ei nici la Facultatea de Litere pe care o frecventase o vreme, printre colegii și mai ales colegile cu aere de superioritate și cu convingeri feministe care le împiedicau să înțeleagă cu adevărat viața și literatura. Tânăra simte că nu are nimic, că nu poate comunica cu nimeni, singura afinitate pe care și-o descoperă e cu omul din subterană al lui Dostoievski (de altfel, cartea sa preferată e *Însemnări din subterană*, citate din acest text apărând pe tot parcursul romanului). Acesta este contextul în care îl cunoaște pe Carl Malmberg, medic primar la spital, un bărbat fermecător și căsătorit (dar căsătorit?), însă cu care protagonista începe o relație care, la început, e simplă atracție erotică, însă se transformă, treptat, pentru ea, în iubire neîmpărtășită, pasiune și obsesie. Nu și pentru el, fascinat de trupul ei, dar fără a avea vreo clipă intenția de a face din această legătură extraconjugală ceva mai mult. Degeaba își dorește ea totul, visând nici mai mult, nici mai puțin decât s-o înlocuiască pe frumoasa și eleganta soție a doctorului, câtă vreme el nu-i oferă mai mult decât, ocazional, câte un set de lenjerie intimă.

Excelentă rămâne, în cartea aceasta, analiza psihologică, gândurile și întreaga tensiune din sufletul personajului feminin fiind descrise / surprinse cu o acuitate și cu o înțelegere remarcabile. La fel și punctele de cotitură din viața tinerei, dar și din evoluția romanului. Căci, exact în momentul în care lucrurile păreau cât de cât previzibile, Therese Bohman introduce un element de surpriză care schimbă, deodată, totul. Nu doar deznodământul, ci și atitudinea (și măcar o parte dintre convingerile) cititorului. Practicând un stil de o lentoare calculată, intelectual și pasional-erotic deopotrivă, știind perfect cum să realizeze echilibrul narativ și simbolic, scriitoarea suedeză utilizează tehnica narațiunii la persoana întâi, astfel încât *Cealaltă femeie* pare, la început, un soi de confesiune-rememorare, cartea dând senzația că este, până dincolo de jumătate, cronică unei relații de iubire interzisă. Gradația este, mereu, excelentă, căci de la primul dialog dintre tânăra și medic se simte tensiunea erotică, accentuată de invitațiile lui de a o conduce cu mașina până acasă. Iar de aici mai e doar un pas până la încheierea unei legături erotice, pe care, însă, fiecare dintre cei doi o vede și o înțelege altfel. Interesant este, în orice caz, că oricât e de îndrăgostită fata de Carl Malmberg, tot ea are, pe momente, și luciditatea de a pune sub semnul întrebării durabilitatea unei astfel de relații, numai că,

orbită de sentimente, se lasă în voia pasiunii și speră că, poate, cine știe cum, un miracol se va întâmpla. Unele pagini te țin, ca cititor, realmente cu sufletul la gură, iar altele te provoacă să meditezi asupra multora dintre preocupările societății contemporane, de la situația femeii într-o lume ale cărei aspirații sunt legate aproape exclusiv de latura materială, la rolul și locul literaturii într-o lume în care valorile adevărate cu greu mai pot să-și facă loc. Eroina pornește, realmente, într-o călătorie care, finalmente, o va duce la Stockholm, la universitate, însă această călătorie va fi, după cum devine evident abia în final, mai cu seamă una spre sine. Căci ea nu va mai accepta să fie doar „cealaltă femeie” într-o relație de cuplu, simțind că este mereu cealaltă, alta, altfel decât majoritatea celor cu care intră în contact și asumându-și, astfel, nu doar singurătatea, ci și unicitatea – de care e întotdeauna mândră. Chiar și în relația cu Carl, care poate să se considere stăpânul trupului, dar nu și al sufletului ei.

Având pe alocuri tonuri de veritabilă meditație cu privire la diferențele de clasă socială, de statut material, dar și la relațiile de putere care își manifestă mecanismele chiar și într-o legătură amoroasă, *Cealaltă femeie* evidențiază o protagonistă de neuitat, cu frământări de conștiință de-a dreptul dostoevskiene, care încearcă să-și depășească singurătatea prin pasiunea pentru literatură, fiind o mare admiratoare a lui Baudelaire și Thomas Mann, și visând ca într-o bună zi să poată scrie un roman. Cartea devine, astfel, nu doar povestea unei iubiri interzise, ci și istorie a unei dureroase inițieri a protagonistei în ceea ce înseamnă viața reală, finalul dezvăluind maturizarea ei și, deopotrivă, neașteptatul sfârșit al legăturii ei cu Carl. Totul se schimbă, în fond, din clipa când în viața eroinei intră Alex, o tânără de vârsta ei, frumoasă, fermecătoare, fascinantă – și care va avea un rol determinant în răsturnările de situație ce marchează cea de-a doua parte a acestui roman și a cărei dorință de răzbunare îl va pune pe Malmberg într-o situație extrem de dificilă. Desigur, cu acceptul protagonistei, convinsă că morala e doar pentru cei care și-o permit... Cu accente filosofice, cu remarcabile descrieri și cu o excelentă intuiție a efectelor (ravagiilor?...) pasiunii asupra psihicului uman, textul de față a fost comparat nu o dată cu cele mai bune pagini ale lui Michel Houellebecq sau cu unele creații ale scriitorului norvegian Karl Ove Knausgaard – a căror influență asupra prozei sale a recunoscut-o chiar Therese Bohman. Însă, mai presus de orice influență sau model narativ, *Cealaltă femeie* demonstrează originalitatea autoarei și capacitatea sa

de a da o nouă față unei teme atât de frecvent utilizate în literatura unviersală.

Afirmată în țara natală mai întâi în calitate de critic de artă și de jurnalist, Therese Bohman a creat, în toate romanele sale (atât în acesta, *Den andra kvinnan*, cât și în *Den drunknade* – 2010 sau *Aftonland* – 2016), personaje feminine de neuitat, nu neapărat modele de comportament, ci personalități complexe, mănate de impulsuri nu o dată contradictorii, cu pasiuni și dorințe, conturate din lumini și umbre, atât de actuale și de credibile în inconstanța și / sau deciziile lor. Iubirile protagonistelor sale, de fiecare dată marcate de neîmplinire, reprezintă necesare trepte pe drumul maturizării lor, dar și etape ale unui demers narativ de excepție. Aparenta simplitate a stilului combinată cu evidenta complexitate psihologică de la nivelul personajului, plus atitudinea ireverențioasă față de feminismul militant, atât de bine receptat de o parte a mediului cultural nordic, caracterizează toate cărțile lui Therese Bohman, recomandând-o drept una dintre vocile de seamă ale prozei suedeze a zilelor noastre. *Cealaltă femeie* vorbește, așadar, nu doar despre iubiri interzise și secrete bine păstrate, ci, în primul rând, despre nevoia de comunicare, despre eșecuri și pierderi, dar și despre încrederea în puterea literaturii de a salva dacă nu întreaga lume, măcar ființa umană atât de marcată de singurătate.

* Therese Bohman, *Cealaltă femeie*. Traducere și note de Daniela Ionescu, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2021.

** Traducere de Ana Suărșan, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2021.



Maria ZINTZ

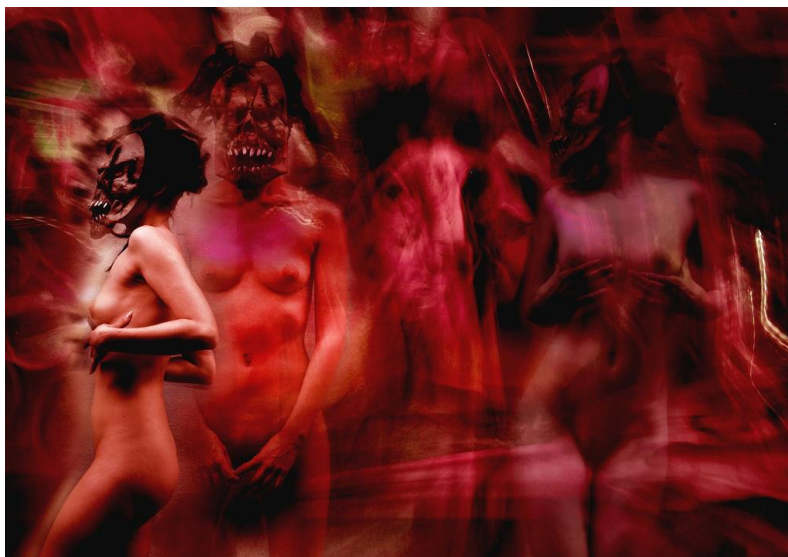
Expoziția „Luntrea lui Caron”, Dorel Găină la Galeriile Reperaj - Cetate, Oradea

Dorel Găină, profesor la Universitatea de Arte și Design din Cluj-Napoca, artist ce a avut mereu ceva de transmis, care – așa vrea să găsească cea mai adevărată expresie – s-a dăruit, uneori până la risipire, celor ce simțeau că în preajma sau cu ajutorul său vor gândi mai profund, vor afla un răspuns la întrebările lor, vor păși mai sigur pe drumurile adeseori întortocheate ale artei. Dorel îmi pare asemeni unui călător care se oprește pentru a se oferi celorlalți.

El este un nume important al generației '80, atras de cele mai noi tehnici, abordând cele mai variate tehnici conceptuale vizuale, spirit inventiv, tentat de intelectualitate, dar și de poezie. A venit din zona design-ului, ceea ce i-a oferit o libertate mai mare în exprimare și, atras de fotografie, a îmbogățit comunicarea cu mijloacele lui fără prejudecăți. În jurul lui plutește un abur de bunătate, de speranță, de încurajare. Relația cu cei pe care îi cunoaște fiind caldă, cordială, apropierea sa conferă încredere. Generos, a răspuns solicitărilor de tot felul, având calitatea de a fi inventiv și de a găsi căi de parcurs creatoare, acolo unde unii nu aflau niciuna. După zeci de ani în care a creat continuu, chiar și atunci când nu apărea ceva „palpabil”, el se află încă în mijlocul căutărilor, a întrebărilor. „Luntrea lui Caron” înseamnă, totuși, atitudini relevante și revelatoare în fața existenței pământene. O expoziție legată de speranțele, aspirațiile, dezamăgirile, zbaterile, iubirile visate, ispitele trăite, capcanele existențiale.

Cuprивirea întoarsă spre viața trăită, imaginându-se pe luntrea implacabilului Caron, surprinde întâmplări la care, în graba derulărilor cotidiene, nu le deslușim cu claritate. Dorel Găină a recurs la fotografii - marea lui pasiune dintotdeauna – cu ajutorul cărora, cu intuiția, sensibilitatea, imaginația lui uimitoare, a ajuns aproape de intimitatea, de adevărurile existențiale. A intervenit asupra lor digital pentru a le da sensul, expresivitatea dorită acum – și ce altceva, dacă nu intervențiile asupra unor frumoase nuduri feminine ne-ar fi pus în fața perisabilului, a implacabilelor acțiuni ale timpului. Pentru el, conceptul a fost important mereu, dar îmbibat în afectivitate. Să exprimi cele mai personale stări, activând subiectivitatea, coborând în zone adânci ale eului, alegând metaforic ultima introspecție nu poate fi decât inevitabil dureroasă. Imaginile asupra cărora a intervenit, compun percepțiile despre posibil, incluzând forma aparentă, dar și cea ascunsă. Intervine atunci când imaginea și gândul se intersectează. Abia în ipostaze limită ești atent la pericole, la trădări, falsuri care au alterat existența, au mutilat autenticitatea trăirilor, *întregul*.

Dorel Găină este iubitor de poezie, cuvântul, asemeni, liniei, punctului, petei de culoare, poate concentra sâmburele adevărat, real al vieții. Titlurile lucrărilor ne apropie de sensul prezenței lor pe simeze. Ideea, elementul abstract crește natural în imaginea figurativă, ajungând într-o meta-realitate indusă. Fiind vorba despre vise destrămate, despre violență, dezamăgiri, despre datoria cunoașterii de sine, adesea incomodă dacă vrei să ajungi la adevăr, modalitatea de exprimare este preponderent neoexpresionistă. Totul



este trecător, ne transmit toate aceste nuduri prinse în plasa propriilor iluzii, în plasa altor semeni, nepăsători la consecințele devastatoare ale acțiunilor lor. Intervenții care „sfășie” epiderma frumoaselor nuduri feminine, a realului în care trăim, teme incomode și care au menirea de a tulbura privitorul pus, la rândul său, în starea de introspecție, o întreprindere dificilă. Imagini în culori crepusculare, în lumini scăzute, de noapte, sfășiate în roșuri ce dezvăluie tragicul și violența, cu incrustații uneori imprevizibile, aduse până la negru, invocând adâncurile necunoscutului, potențialul de sensuri ale temelor ivite, a adevărilor privite fără menajamente – subiecte abordate pe criteriul conotațiilor psihologice; Apare clar-obscurul, umbra, chiar dimensiunea funebră, formele fiind aduse astfel într-o matrice stilistică care să asigure creația demersului său artistic, potențând expresivitatea.

să se lepede de orice urmă de identitate, vedem doar o umbră îmbrăcată într-o mantie roșie și un braț ce se mișcă spre privitor. Atmosfera este stranie, exprimă teama de necunoscut. De altfel, numeroase lucrări exprimă starea de așteptare, de rememorare a timpului trecut. Și totuși, uneori, apare ironia, autoironia, un vag surâs prin care viața continuă.

Aceste imagini nu se pot povesti, ar trebui văzute, ele pot fi totuși închipuite, altfel spuse.... De aceea, pe lângă lucrările sale, Dorel Găină a adus în expoziție fragmente din instalații expuse cu alte ocazii, cu care privitorii, într-un moment inspirat, ar putea să creeze propriile instalații pe tema „Luntrea lui Caron”. Și apoi, din nou să fie reinstalate. Primii care au făcut din piesele lui Dorel noi instalații au fost Vioara Bara, Radu Igosag, Mihaela Dumitru, Radu Dumitru. Dorel Găină le-a apreciat ca fiind atât de binevenite, încât le-a dorit să rămână în expoziție pe toată durata ei.



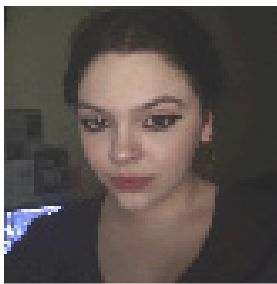
Unele lucrări ne amintesc de parabole, fabule din imagerii medievale ori baroce, cu aluzii la defectele omenești, dar în legătură și cu efemeritatea existenței terestre. Notez câteva titluri, purtătoare și ele de sensuri și semnificații: *Absentul Văzduh confiscat de neuitare*; *Amăgirea nu-i întotdeauna ceea ce pare*; *Anamneza nu se sfârșește în zori*; *Antecamera neuitării se culcușește în cuminte, prinos și așteptare*; *Capătul jocului nu se mărturisește în public*; *Chemarea cea mare nu are chipul diafan*; *Depart, departe pre unde cerul se scaldă în dalbe ape* și multe altele, de fapt toate, metaforice, poetice, parte a lucrării expuse.

În lucrarea *Răbdarea anonimă*, personajul încă nu a hotărât dacă să-și arate adevărata față sau numai

Dorel Găină plonjează în labirintul subconștientului, scormone acolo până la rană, cu sinceritate, fără inhibiții, cu curaj, deși teama, neliniștea nu pot fi ocolite. Pătrunde în tărâmurile întunecate. Nu ne menajează, nu se menajează, amintindu-ne că trebuie să încercăm să ne cunoaștem pentru a putea accede spre zone mai luminoase, pentru a ne purifica ca într-o exorcizare. Valoarea expoziției se află în modul cum conceptul și modalitățile expresive se află într-o armonie deplină. Este opera unui artist ajuns la vârsta unor răspunsuri, deși căutările continuă...

Andreea CIOBANU

Poeme



Andreea Ciobanu este elevă în clasa a XII-a a Liceului Tehnologic "Mihai Viteazu" din Vulcan. A mai publicat în revistele *Euphorion*, *Parnas XXI* și *Golan*.

e okay sunt obișnuită

și mi-ai cuprins obrazul fierbinte cu mâna, și l-ai sărutat
preț de o secundă, impactul a fost mai puternic decât
atunci
când mi-am dat septum, purtat doar o săptămână (bătaie
de cap aiurea)
te-ai uitat la mine din nou, mi-ai zâmbit
știi că m-am rușinat și totuși mi-ai spus calm,
ești nice și chiar îmi plăci
dar ar fi mult prea complicat.

am prostul obicei de a mă sensibiliza ușor,
n-am reușit să mă abțin din a nu plânge
ți-am zâmbit înapoi și
cu jumătate de gură ți-am răspuns,
e okay sunt obișnuită take care of yourself
și am vrut să plec
dar picioarele nu mă ajutau
așa că ai plecat tu, cu aceeași privire

ca și cum ai câștigat la lotu
și poți să-ți iei zborul de lângă fraiera cu care îți e rușine,
fraiera care era îndrăgostită nebunește de tine.

gen dramă & thriller

geloasă
pe prezența lor,
neobișnuit
de tristă
ca un bebeluș uitat
în incubatorul defect
pe care nimeni
nu l-a asigurat
cu toate că fuseseră anunțați
și eu am fost anunțată
că e probabil să fii într-o relație
dar n-am acceptat gândul
la fel cum nici părinții n-au putut,
când au aflat de pierderea micuțului
care s-a stins la miezul nopții
când tu, probabil, erai cu ele.

a love note to my body

am încercat să teucid azi-noapte.
picioarele erau cățarate pe calorifer, iar mâinile sprijinite de pervaz
capul se simțea greu și adierea vântului îl calma
liniștea nopții și mirosul puternic de singurătate
creionau cadrul în care hemoragia parcurgea
grădinița blocului,
flori strivite și pătate de vărsarea de sânge banală
mi-ai dat fiori și puteam să mă aplec,
dar aș fi ucis pe cineva nevinovat
și ei l-ar fi considerat suicid - am revenit pe scaun
te-am îmbrățișat strâns ca atunci când eram mică
ți-am promis că nu o să te mai sperii
și că o să te iubesc așa cum pe mine
nu m-a iubit nimeni vreodată.

familie

uneori și scriu
pe lângă faptul că epuizez existența umiltoare
uneori și respir
atunci când renunț să-mi nimicesc plămânii
mi-e milă de ei, încearcă să ajute, să mă iubească așa cum sunt
probabil că altor plămâni le-ar fi silă de mine
de modul în care-i tratez și îi fac de rușine
dar și sârmanul ficat & obosita fiere
îndopați cu pastile și alcool, nu îmi reproșează nimic
sunt ca niște bunici pe care nu i-am avut niciodată.

tu la ce te gândești?

mă simt abuzată de ploaie
la fel cum nico se simțea de aer
mă zbat ca un pește pe uscat și nu îmi doresc
nimic altceva decât să fiu platonice un cadavru viu lăsat baltă sorții
în gara abandonată din periferia orașului
tunetul mă despică
mă dezbracă de durere,
iar eu devin mai uscată ca niciodată
căci suflet n-am, să mai pot simți ceva.
iluzii în miezul tornadei,
o comedie de iluzii.
despre asta mi-ai vorbit când ai auzit
că nu-mi place Shakespeare
despre cât de mult contează el
într-o lume nepăsătoare de scene dramatice,
întotdeauna ai iubit ceva inexistent
în loc să mă iubești și pe mine
măcar puțin, până ploaia s-ar fi oprit

dar când tună și fulgeră - tu te gândești la actul I scena I
și eu mă gândesc că rămân desfigurată -
îmi amintesc un clip de pe yt ce se numea
cele mai puternice uragane ale secolului 21
câți au oameni au murit și tu te-ai uitat nepăsător
și mi-ai spus - oricum mureau la un moment dat
dar ce nu ți-ai dat tu seama a fost că și eu
muream o dată cu sentimentalismul tău
și chiar așa, la un moment dat tot s-ar fi întâmplat asta

și încă mă gândesc că rămân desfigurată,
maltrată & putrezită & fără valoare emoțională
într-o ploaie torențială fără apărare.

Andreea Roxana GHIȚĂ



Andreea Roxana Ghiță s-a născut la 27 iunie 2000. A studiat la Facultatea de Litere din București. În prezent este profesoară. A publicat poeme publicate în revista *Amfitrion* și la secțiunea *Noncanon* (*Șangri-La Artistic Ground*).

deloc/timp concret

oamenii sunt niște deictice
și rămân de multe ori fără referent
o fac
pot fi orice
dar aleg să găsească o legătură
să se așeze la rând sau să caute
ca mine
aici acum
în magia unei dimineți
în care nu ai apucat să te trezești
dar deja pleci
în fața scaunelor de la metrou
pe care se mișcă lumina ca
un highlight pentru absență
pe scările rulante care fac
relativă urcarea sau coborârea
ca tine



pe care alegeam să te cred
cu mine tot timpul
dar rămâneai *acolo*
iar eu încă mă mințeam
de fapt eram alții altundeva altcândva
oricât de curajos ai fi
urcând scările rulante în timp ce
ele urcă deja
gestul ăsta grăbit tot nu-ți dă
traseul tău al tău doar al tău
încep să înțeleg de ce
lucrurile se anunță dinainte
atenție se închid ușile

the state of being

ei lăcrimează la
un șpagat și la un vers cu rimă
și te întreabă de ce îți e teamă
să spui cum te simți
sunt prea tânără *și nu am voie*
să simt așa ceva *să vorbesc despre moarte*
nu am cum să aduc totul pe o linie
sau să fac dezastrul simetric
oricine poate spune asta
nu mă deranjează dar *e un defect*
suntem degeaba și știm asta
nu avem acasă sau vreun Dumnezeu
nu avem principii universale
suntem ai nimănui
& nu vrem să creștem copii ca pe niște datorii morale
lângă persoane pe care nu le mai cunoaștem
nu vrem să mai fim mijlocul de evitare
mergem la terapie
vrem *doar* să fim bine
pentru că știm ce fac persoanele care nu sunt bine
ne fac pe noi

copilul ploii

dacă te-ai uita la cer cu ochii deschiși
ai pierde orice concurs de clipit
plouă și toată aura de numbness se dizolvă
discolored liquid damage

faptul că vremea mai schimbă stări mă
face să mă simt vie și vulnerabilă
ca un nume auzit din greșeală
care îți atacă integritatea

nimic nu o să se schimbe dacă tu nu te schimbi
de hainele astea îmbibate
și de restul gândurilor la care ai renunțat
dar îți e teamă că ai rămâne gol

umblu cu aceeași umbrelă ruptă după mine
de doi ani
nici nu o mai deschid
trec prin ploaie cu demnitatea și rigiditatea
unui om cu glugă

nu știu cum

câteodată nu am nicio vină
 alteori e totul din cauza mea
 nu datorită
 nu-mi plac datoriile
 încerc să le dau mereu la timp
 ca să-mi pot face altele
 trebuie să zâmbesc cumva
 fără să-mi tremure pomeții de la încordare
 să-i ajut cumva
 să fiu de ajuns pentru mine
 cumva să găsesc vocea asta
 care nu e a mea
 dar mă imită perfect
 cumva
 e singurul lucru care-mi iese admirabil
 și nici de asta nu pot fi mândră

orașul felinarelor

am auzit impulsul electric al venelor care
 se sparg în ochi
 în timp
 ce nu-mi puteam lua privirea de la felinarele
 care arătau ca o cutie toracică
 ce înconjură o stradă cu mașini în tranzit
 adică o stradă goală

ai râs când ți-am zis că asta e orașul felinarelor
 nu doar pentru că sunt dese
 ci pentru că totul e atât de toracic
 respiră pe drumurile de munte
 cu junghiuri intercostale
 și oameni care trăiesc atât de simplu lângă inimile lor

în tot timpul asta
 îmi spuneai să nu mă mai uit fix la lumină
 pentru că îmi stric ochii
 dar nu mă puteam uita la tine
 tu nu priveai nimic
 erai prins într-o altfel de cutie
 și nu te puteam reține așa
 nu ai fi rămas
 ca petele acestea repetitive pe care le activez cu fiecare
 clipire



ca golurile pe care le lasă o lumină puternică în peisaj
 tu nu ai făcut asta decât când ai lipsit
 tu ai fost lumina pe care voiam să o văd
 fără să rămân fără ea
 între timp fosfenele m-au amețit
 poate de asta ai avut și tu dreptatea ta
 și am căzut
 în ultima ninsoare din orașul tău
 pe care a topit-o de mult
 căldura artizanală a felinarelor

mersul lucrurilor

faptul că ești o creștere
 a numărului de decese
 mă face să te simt străin
 erai departe de tot ce a fost cândva al tău
 erai mutat într-un purgatoriu
 și aveai doar de așteptat
 să se stingă toate luminile
 nici nu îmi pot imagina ce ai spus ultima dată
 știu doar că cel mai oribil mod de a muri e
 simțindu-te abandonat
 până și de propriile încercări de a respira
 te-am căutat mereu
 dar telefonul tău suna în gol
 nu mai răspundeai
 nu te-am mai auzit
 ceva a coborât în pământ
 sicriul tău a fost cutia pisicii lui schrodinger
 poate de aceea nu te mai văd nici în vise
 și vorbesc cu pereții camerei tale
 sau cu un radio pe care îl țineai mereu pornit
 ca să nu te simți singur
 sau cu un set de furculițe care îmi hrănesc iluzia
 ca poate nu ești doar o cifră
 poate încă ești acolo
 așteptând să deschizi ușa
 și să mă lauzi că fac cele mai banale lucruri
 că exist pe lângă tine că îți amân singurătatea
 cu care ai fost până în ultimul moment
 și după
 mereu e acest fals *după*
 care ne ține departe unii de alții
 dar mai aproape ca atunci când
 depărtările erau încă simțite



PEN România vine în ajutorul lui Shere Khan

În contextul extraordinarului Congreso-Circ al Partidului Liberal și al iminentei alegeri a gen. Nicolae Ciucă la șefia partidului, dezvăluirile jurnalistei Emilia Șercan se pare nu au cântărit prea mult, actualul prim-ministru părănd, în pofida acuzației de plagiat a tezei de doctorat, sau poate tocmai grație ei, mai eligibil decât dacă era curat ca lacrima și ar fi avut un profil academic ireproșabil. Iar dacă prim-ministrul primește chiar și recompense din partea colegilor de partid, curajoasa noastră jurnalistă e cadorisită cu... amenințări, operațiuni de discreditare și intimidare desfășurate împotriva ei de către persoane din structuri oficiale ale statului.

Cred că reacția PEN România, datată 6 aprilie 2022, deși salutară, e defazată, ținând cont de faptul că dovezile plagiatului lui Ciucă au fost făcute publice în ianuarie, tot de la sfârșitul acestei luni datând și primele tentative de hărțuire. Chiar și așa, e bine că se creează o solidaritate de breaslă în jurul Emiliei Șercan, devenită victima unor practici reprobabile, cu totul inacceptabile într-un stat democratic. Dar când legea statului e legea junglei, nu e de mirare că un jurnalist onest și obiectiv e lăsat să se descurce singur. O fi ea replica tigruului Shere Khan, dar nici chiar exemplarul tigrului indian al "Cărții junglei" nu poate face de unul singur unei haite de lupi. De aceea, n-ar strica să se alăturie protestului PEN România și voci din mediul academic, care tac suspect la toate aceste dezvăluiri de furt intelectual ale Emiliei Șercan din ultimii ani și alte voci ale societății civile. Tăcerea societății civile e la fel de nocivă ca plagiatul în sine, lipsa de reactivitate vehementă și unitară validează abuzul și creează o complicitate cu cel care încalcă niște norme morale și academice. Finalul se prevede a fi tipic dâmbovițean: dl. gen. Ciucă se alege cu funcții peste funcții, iar jurnalista cu hărțuiri peste hărțuiri! Ferească-Dumnezeu de vreo dictatură militară! (C.T.)

„Literatura de azi”

Se pare că revista exclusiv electronică „Literatura de azi”, înființată de Daniel Cristea Enache, are tot mai mari șanse să devină una dintre cele mai populare, de vreme ce și-a construit un colegiu editorial și unul științific consistente, probabil încă în creștere, având, de asemeni, și o listă tot în dezvoltare de corespondenți din străinătate. Ba chiar cred că nu e prematur să spun că tinde spre statutul de cea mai difuzată/urmărită publicație culturală și științifică de la noi. Apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România și este acum indexată EBSCO și se pare că va apărea în Central & Eastern European Academic Source (CEEAS) și Sociology Source Ultimate.

O analiză a celor două colegii relevă un caracter foarte eteroclit, ceea ce indică ideea că una dintre mizele cele mai importante este cantitatea informației, după principiul cu cât mai diversă, cu atât mai bine. Alături de critici literari (între care se numără chiar și Al. Cistelean), apar mai mulți teologi ortodocși, istorici (între care se află și Ioan Aurel Pop), poeți și reprezentanți ai științelor educației și ai jurnalismului. Nici George Cristian MAIOR, fostul șef al SRI și fondator al hulitei SNSPA nu lipsește, în calitate științifică, firește.

Colegiul redacțional:

Vasile BĂNESCU, Etgard BITEL, Magda CĂRNECI, Gabriel CHIFU, Grigore CHIPER, Gabriela FECEORU, Carmen FIRAN, LASZLO Alexandru, Alexandru MARINESCU, Mihaela MIROIU, Ioan Es. POP, Flaviu George PREDESCU, Camelia RADULIAN, Dan ROMAȘCANU, Robert SCHORR, Dan SHAFRAN, Teodora STANCIU, Liviu Ioan STOICIU, Alex. ȘTEFĂNESCU, Stelian ȚURLEA, Marcel VIȘA, Călin VLASIE, Varujan VOSGANIAN, Daniela ZECA.

Colegiul științific:

- Conf. univ. dr. Liliana GROSU – Catedra Limbi și Literaturi, Decan al Facultății de Științe Umaniste și Pedagogice, Universitatea de Stat „B.P. Hașdeu” din Cahul, Republica Moldova;

- Conf. dr. habil. Dumitru-Mircea BUDA – Director al Departamentului de Științe și Litere 1, Facultatea de Științe și Litere „Petru Maior”, Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie „George Emil Palade” din Târgu Mureș;

- Conf. univ. dr. habil. Nina CORCINSCHI – Institutul de Filologie Română „B.P. Hașdeu”, Chișinău, Republica Moldova;

- Prof. univ. dr. Codrin Liviu CUȚITARU – Departamentul de Limbi și Literaturi Străine (Engleză), Facultatea de Litere, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași;

- dr. habil. Mihaela GLIGOR – cercetător științific II, Institutul de Istorie „George Barițiu” al Academiei Române – filiala Cluj-Napoca; profesor asociat, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca; fondator și director al Centrului Clujean pentru Studii Indiene, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca;

- Conf. univ. dr. Cristina POPESCU – Departamentul de Științe ale Comunicării, Facultatea de Litere, Universitatea din București;

- Prof. univ. dr. Agnes ERICH – Departamentul Litere, Facultatea de Științe politice, Litere și Jurnalism, Universitatea „Valahia” din Târgoviște; manager la Biblioteca Județeană „Ion Heliade Rădulescu”, Dâmbovița;

- Dr. Anneli Ute GABANYI – Stiftung Wissenschaft und Politik, Deutsches Institut für Internationale Politik und Sicherheit, Berlin, Germania;

- Acad. Ioan-Aurel POP – Președintele Academiei Române; prof. univ. dr., Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca; Directorul Centrului de Studii Transilvane al Academiei Române;

- Prof. univ. dr. George Cristian MAIOR – Departamentul de Relații Internaționale și Integrare Europeană, Școala Națională de Studii Politice și Administrative, București;

- Prof. univ. dr. Ioana GRUIA – Profesora Titular de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, Spania;

- Pr. conf. univ. dr. habil. Constantin NECULA – Departamentul Teologie Ortodoxă, Prodecan al Facultății de Teologie Ortodoxă „Andrei Șaguna”, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu;

- Prof. univ. dr. Iulian BOLDEA – Departamentul de Științe și Litere 1, Facultatea de Științe și Litere „Petru Maior”, Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie „George Emil Palade” din Târgu Mureș, Redactor-șef al Revistei Vatra; Cercetător științific, membru al Consiliului științific în cadrul Institutului de Cercetări Socio-Umane „Gh. Șincai” Tîrgu-Mureș, Academia Română, Conducător de doctorat;

- Prof. univ. dr. habil. Diana CÂMPAN – Departamentul de Filologie, Facultatea de Istorie și Filologie, Universitatea „1 Decembrie 1918”, Alba Iulia; Director al Centrului de Cercetări Filologice și Dialog Multicultural din Alba Iulia;

- Dr. Irina LIVEZEANU – Associate Professor Emeritus, Department of History, University of Pittsburgh, Statele Unite ale Americii;

- Prof. univ. dr. Constantin CUCOȘ – Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic, Facultatea de Psihologie și Științe ale Educației, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași;

- Cerc. șt. III dr. Cristina BALINTE – Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București;

- Lect. univ. dr. Anca TUDORANCEA – Facultatea de Litere, Universitatea din București;

secretar științific, Centrul pentru Studiul Istoriei Evreilor din România „Wilhelm Filderman” al Federației Comunităților Evreiești din România – Cultul Mozaic;

- Conf. univ. dr. Svetlana DERMENJI – Catedra de limbă și comunicare, Facultatea de Filologie și Istorie, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă” din Chișinău, Republica Moldova; profesor asociat, titular, lector dr. la Facultatea Transfrontalieră, Universitatea Dunărea de Jos din Galați, România;

- Prof. univ. dr. Ioan BOLOVAN – membru corespondent al Academiei Române, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca; Centrul de Studii Transilvane și Institutul de Istorie „George Barițiu”, Academia Română — filiala Cluj-Napoca;

- Prof. univ. dr. Sanda TOMESCU BACIU – Departamentul de Limbi și Literaturi Scandinave, Facultatea de Litere, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca;

- Prof. univ. dr. habil. Ileana MIHĂILĂ – Departamentul de Limba și Literatura Franceză, Director al Școlii Doctorale de Studii Literare și Culturale, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Universitatea din București;

- Conf. univ. dr. Igor ȘAROV – Rectorul Universității de Stat din Moldova, Chișinău, Republica Moldova;

- Conf. univ. dr. habil. Alexandru NICOLAE – Departamentul de lingvistică, Facultatea de Litere, Universitatea din București; Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan - Alexandru Rosetti”, Academia Română; Editura Universității din București (coordonator academic);

- Conf. univ. dr. Cătălina ILIESCU – Departamento de Traducción e Interpretación, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Alicante, Spania;

- Prof. univ. dr. Al. CISTELECAN – Departamentul de Științe și Litere 1, Facultatea de Științe și Litere „Petru

Maior”, Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie „George Emil Palade” din Târgu Mureș;

- Prof. univ. dr. George VOLCEANOV – Departamentul Filologic, Facultatea de Litere, Universitatea „Spiru Haret” din București;

- Prof. univ. dr. habil. Elena ABRUDAN – Departamentul de Jurnalism și Media Digitală, Facultatea de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării, Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca; director al Centrului Media UBB, Cluj-Napoca.

Corespondenți:

- Canada: Diana Serena BUNEA – English teacher, Collège Mont-Royal, Montréal, Quebec;

- Belgia: Mirela NIȚĂ SANDU – profesoară de limba română ca limbă străină la instituțiile europene, Bruxelles;

- Israel: Carmen Dimitriu – lect. dr., Institutul Limbii Române/ Tel Aviv University;

- Dan Romașcanu, expert în Internet și telecomunicații, Herzlya.

Având în vedere că doar pagina Facebook a lui Daniel Cristea Enache, unde este distribuit conținutul revistei intens, are peste 380.000 de followers, perspectivele revistei sunt excelente în privința popularității. Rămâne de văzut dacă literatura de azi va fi la fel de privilegiată. Deocamdată, componenta scriitorilor foarte tineri are o pondere mică în colegiul redacțional. Pe de altă parte, fondatorul este desconsiderat de bună parte din elita critică, mai ales de cea stângistă, care insistă asupra democratizării receptării literare, ceea ce implică o reconfigurare a criteriului estetic în sensul implicării ideologice stângiste. Tocmai el are însă șansa de a fi, prin „Literatura de azi”, cel mai popular promotor cultural de la noi, ceea ce va da mari bătaii de cap contestatarilor. (C.C.)

Marian DRĂGHICI

tot lui Liviu Ioan Stoiciu

Ce era cu parodia aceea, nu știu,
dar parodie era și nu poezie,
iar numărul revistei, sincer să fiu,
nu mi-l mai amintesc, ar fi putut să fie
prin 2004, eram secretar general la „Ziua literară”
și am primit-o într-o marți înspre seară.

Primeam cu regularitate, de vreo doi ani,
parodii de la parodistul acela din nord
și eu îi mai trimiteam niște bani
și toate erau bune și de comun acord.

Chiar îmi ziceam în sinea mea:
Bietul parodist! Să aibă și el de-un suc să bea!

Dar ce era cu parodia aceea la un poem de-al meu,
la „Ukulele 6.”, publicat anterior?
Parodii la ceilalți poeți publicați primeam mereu,
dar chiar așa, să intru și eu în decor
ziua-n amiaza mare, nu se făcea,
n-oi fi fost eu poet nepereche, dar orișicât
eram **lunetistul***de serviciu și Poșta redacției era a mea.

O profundă nedumerire mi-a lăsat –și-mi mai lasă încă –
parodia aceea, parcă el era **lunetistul**
și eu un **cocoș de tablă**, cum mi-a despiciat poemul într-o adâncă
incizie parodică, conștient totuși de riscul
că s-ar putea să nu o văd cu ochi buni, cu alte cuvinte
să întrerup orice colaborare
de atunci înainte,
ba chiar să urlu de indignare.

Și mai află, dragă Liviule, adevărul adevărat
că și pe tine te-a parodiat!

*cuvintele scrise cu aldine reprezintă sau fac referire la titluri de volume ale autorului

*în lectura lui **Lucian PERȚA***