

Claudiu KOMARTIN**Contra-moaștele**

să fii și mort nefrecventabil
cancelat de bacterii și viermișori
cu o cunoaștere aproximativă a celor
zece porunci
să se primească-n copârșeu
amenințări cu bombă
în fața căroră putresceina și cadaverina
să-și mai întârzie o zi sau două
intervenția în teatrul
de operațiuni al hoitului
să mănânci la masă cu microorganisme
bigote
preocupate de moravurile vecinelor
pripășite prin burta altora
stafile dinților să rupă
din carnea pe care-odată puseseseși atâta preț
atâtea haine și șepci scumpe
pomade geluri loțiuni etc.
să-njuri și când nu mai ai decât un rest de maxilar
când nu mai sunt nici buze
să mai iasă din asta măcar o poveste
instagramabilă
în care strălucești impudic
cu deștul mijlociu sculat
în fața obiectivului
ca un sultan
ca ultima zăludă zgâindu-se-n oglinda
crăpată a pământului
neiertător
și orb

Gabriela ADAMEȘTEANU



Soluții imperfecte

„... v-ați sfătuit în familie? Dar despre ce familie vorbești?! Tu și fiica ta? Doar voi două? Doar voi două nu sunteți o familie! Nu, înțelege, nu vreau să te supăr, dar numai tu cu fiica ta, n-aveți cum să vă numiți familie!”

N-avea intenția s-o facă să se simtă prost, așa cum îi reproșa privirea ei umilită.

Dar grija lui profesională e să utilizeze sensul corect al cuvintelor și să cântărească atent ce-i iese pe gură. Familii în adevăratul sens al cuvântului sunt cele ca a lui: soție și doi copii. Pot fi și trei copii, și zece, poate fi și numai un copil, dar pentru o familie e nevoie de doi părinți, cu asta e de acord toată lumea!

Diplomația l-a deprins și să evalueze în permanență efectul vorbelor lui, așa că rapid, razant, ochii îi alunecă pe fețele celorlalți. Cei mai grăbiți s-au ridicat de la masă și-și notează numere, adrese în telefoanele deschise, alții își iau la revedere, în dreapta și-n stânga, alea două din coada mesei, cu vieți personale eșuate, una nemăritată, alta divorțată clătină din cap a dezaprobare spre el, asta nu-i un subiect de vorbit în public! Restul își spun cine știe ce altceva, cap în cap, dar el e convins că-i vorba de el. De când și-a detaliat în fața lor cv-ul, misiunile, țări, orașe, a simțit că nu-l înghit. „De unde a mai ieșit și asta mare diplomat? Pentru el, pe vremuri era sărbătoare dacă lua vreun 8!” Este convins că asta gândeau în timp ce-l ascultau. „Și vouă la ce v-au folosit notele voastre umflate?! Și meditațiile pe care le-au băgat părinții în voi?! Viața e altceva decât buchiseala la școală!” i-ar pune la punct, dacă s-ar deschide discuția.

Ceea ce n-o să se întâmple, așa că trece peste ei cu o privire care se vrea tăioasă, dar ei o percep doar ca fără chef.

*

Și ea? Ea o să se simtă jignită abia după câteva ore, cotrobăind prin bucătărie după ceva ce poate fi gătit la repezeală. Pe mâine i-a dat liber femeii, destul că i-a stricat duminica numai ca să se poată duce coafată, aranjată la întâlnirea cu foștii colegi.

Dar acolo ce i-o fi trebuit să stea până noaptea? De ce a plecat printre ultimii, ca să-și dea peste cap programul ei și-al fetei?!

„Lasă telefonul și culcă-te, culcă-te odată!” o să-i strige. „Culcă-te!” Veșnica discuție de seară.

Acum, însă, pe loc, e doar enervată că-și simte sângele urcând în tâmpile, în obraji. O nemulțumește și răspunsul pe care și-l aude. Prea ezitant.

„... cum adică nu suntem o familie?!... De ce n-am fi? Familie monoparentală, n-ai auzit de ea?! Noi chiar împărțim sarcinile, adică ce-are fiecare avem de făcut în casă, cine pune aspiratorul, cine pune masa, cine merge la supermarket, cumpărături firește, mai ușoare. Ei, exploatarea copiilor! Fii serios, ce vorbești! Ne spunem totul, adică, mă rog, aproape totul, ce se poate spune unui copil... unei adolescente, că acum adolescența începe la 11,12 ani, sau nu ești de acord nici cu asta?”

*

Pe măsură ce se aude vorbind e tot mai enervată contra ei, de ce e-n defensivă? Mai bine s-a descurcat la începutul mesei când fiecare a înșirat ce-a făcut în cei zece ani de la terminare, joburi, copii, proiecte, erau surprize ca cea cu diplomatul, dar în ceea ce o privește, ea confirmase, femeie de carieră! Și fata ei va fi la fel, e deja olimpică la... Și-a lăsat divorțul la urmă, un gunoi mic, ascuns neglijent sub covorul persan, foștii colegi au dat din cap, unii chiar admirativ, ia uită ce post a prins, femeia! Și nici n-arată rău, spune dacă n-arată mai bine decât pe vremuri?!

Doar el, diplomatul care se grăbise să se așeze lângă ea, s-a aplecat să-i șușotească:

„... dacă nu mai pot să-și repare căsnicia, unii, mă rog, renunță, ce să-i faci? Se mai întâmplă... Dar tu de ce nu te-ai mai recăsătorit?”

Și-a găsit momentul să i-o servească! Revanșa târzie, că pe vremuri nu se uitase la el. Sau poate că nu, poate la atât îl duce pe el mintea. Pentru el, căsnicia e o mașină pe care o tot plimbi la service, ca să nu bagi mai mulți bani în alta nouă, că toate se scumpesc! Dacă ți s-a stricat căsnicia, dacă

reparatul te costă tot mai mult, faci eforturi și-ți iei una nouă, care să stea mai bine-n cui! Și-n niciun caz nu rămâi pieton, așa cum a rămas ea.

„N-am făcut-o fiindcă mă simt foarte bine așa!” îi înfruntă ea privirea neîncrezătoare.

*

Pentru că abia acum simt că am o familie! ar fi trebuit să-i trântescă. Ce-i familia decât locul unde te adăpostești când vii înghețată și înfometată? Decât cuibul unde scapi de zgomotul și agitația de-afară? Unde-i cari mâncare puiului, și-l înveți să zboare?

Și abia acum e liniște la ea acasă, în familia ei. Abia acum are și ea o cameră unde-și deschide computerul și lucrează cât o țin puterile. Nu mai aruncă nimeni cu ruksacul și telefonul dacă întrebi „de unde vii la ora asta?” Nu mai urlă nimeni „ce-ți pasă de unde vin” și merge clătinându-se spre baie. Nu se mai repede nimeni s-o zgâlțâie „să nu mai spui niciodată asta, auzi, să nu mai spui!” N-o mai ține nimeni pe prag afară și-i strigă prin ușa încuiată „du-te-napoi de unde-ai venit!” N-o mai amenință nimeni „o să-ți iau tot, și casă, și copil, și-o să rămâi pe drumuri!” și ea, cu ochi rugători, liniștește-te, mai încet, copilul! copilul!

Acum are liniște, în fine. A făcut reguli, pentru lecții, pentru școală, pentru joacă, pentru mers la petreceri, își împart spațiul de lucru și treburile casei.

S-o fi luat de la capăt cu altă familie, una compozită? Altă distribuție de spațiu, alte reguli, alte plângeri, alte reproșuri, copilul tău, copilul meu, copiii care nu vor să devină copiii noștri. Poate o să-ncerce, data viitoare, dacă o să aibă mai multă răbdare, și destulă energie. Dacă o să-i dispară teama că lucrurile o să alunece pe același făgaș, așa cum îi spune psihoterapeuta. Dacă n-o să mai fie obsedată că noul ei soț o să se dea la copila ei.

Dar toate astea și multe altele nu le mai spune fostului ei coleg, diplomatul. Doar îi zâmbește provocator, cu fața ei mulțumită.

*

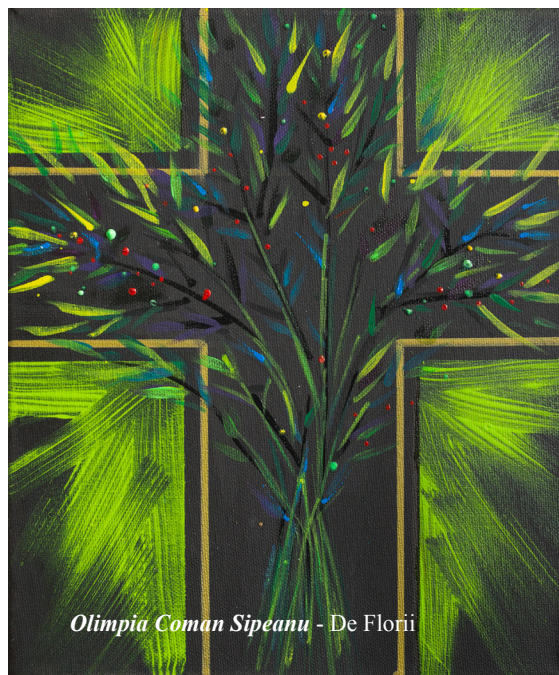
Doar n-o să se apuce să-i povestească lui despre ședințele fetei cu psiholoaga, și cum se străduie, din păcate cam târziu, să-i crească încrederea în ea, *stima de sine*! Să-i scadă suferința că ea nu-i la fel ca ceilalți copii care o întreabă: de ce nu te ia și tatăl tău de la școală? De ce la petreceri te aduce doar mama?

Nu-i spune nimic din ce are-n minte, și când fosta colegă de bancă vine să-i ceară numărul de telefon, își ia, tot vorbind, și geanta, îl salută automat pe diplomat și se mută, împreună cu ea, în celălalt capăt al mesei.

Așa că nici el nu mai apucă să-i spună ceea ce pregătise în gând, în caz că s-ar fi lăsat condusă acasă cu mașina lui de corp diplomatic. În caz c-ar fi stabilit momente când să ia, discret, masa împreună, la un restaurant select, unde una ca ea probabil nu ajunge decât la mese festive, ca cea de acum. S-ar putea înfiripa o prietenie fără obligații de nicio parte, i s-a mai întâmplat să aibă așa ceva, cu câte o femeie la locul ei, și singură, ca ea.

Ar ajunge, poate, cu timpul, să-i spună și micile lui probleme, deși are familia perfectă, pe care și-a dorit-o. Dar tot fiind plecat cu anii, nu apucă să stea cu copiii decât în vacanțe, mai bine zis, apuca, fiindcă acum nu-i mai prinde, sau dacă îi prinde, stau botoși, cu nasul în telefoane. Și deși le-a dat tot ce le trebuie, ei mai păstrează o reticență față de el, bunicii, și chiar soția care mai face naveta acasă, îi tot amenință: o să vedeți voi ce pățiți când vine tata, din misiune! Și nu-i vorba de pedeapsă, dar se mai întâmplă câte un pocinog, ca acum, la o petrecere, aniversarea unui coleg al celui mare, s-a băut prea mult, au fost și droguri, două fete au ajuns la spital. Pe-al lui a reușit să-l scoată de pe lista în cauză, dar problema rămâne, i-a rămas pe cap.

Poate nici el n-a știut cum să se apropie de ei, și-a dat tot timpul serviciului unde a intrat atât de greu, fiecare relație și-a făcut-o singur. A fost copil adoptat, cei care l-au luat, oameni modești, au făcut ce-au putut, dar el s-a gândit mereu că într-o familie normală i-ar fi fost mai ușor și mai bine. Altfel.



Olimpia Coman Sipeanu - De Florii

Ana BLANDIANA



Amintiri din Copilărie

M-am născut în timpul războiului, deci copilăria mea s-a petrecut într-o perioadă care în Istoria tuturor țărilor din jumătatea estică a Europei a fost o perioadă în care teroarea „de partid și de stat”, cum se spunea atunci, pătrundea până în cele mai secrete și intime cute ale vieții. Copilăria mi s-a desfășurat între cele câteva arestări ale tatei care se leagă în amintirea mea prin geamantanul cu haine groase care stătea în dosul ușii din antreu, pregătit pentru o arestare care se putea petrece oricând, pentru că Tata era preot, deci dușman de clasă. Cea mai dramatică amintire este chiar o asemenea arestare: mai precis percheziția de dinaintea ei, când trei bărbați au răscolit întreaga casă din pod până în pivniță și au „descoperit” în sertarul meu cu jucării un revolver, pus de ei ca să existe un motiv al arestării. Tata a fost luat cu cătușe la mâini și condamnat pentru „port ilegal de armă”, iar mie mi-a rămas ca amintire din copilărie, mai mult chiar decât întâmplarea la care asistasem înspăimântată, lungul șir de nopți în care mă trezeam tipând din coșmarul în care cei trei îmi arătau printre jucăriile mele un revolver și părea că eu sunt vinovată pentru asta. Aveam 5 ani.

Cea de a doua amintire se întinde pe mai mulți ani, de pe la începutul adolescenței până la terminarea liceului. Este vorba de descoperirea unui depozit de cărți interzise care rezultaseră din cenzurarea bibliotecilor publice ale orașului și fuseseră descărcate într-un lung șir de încăperi misterioase din curtea în care fuseserăm mutați și noi, după ce ni se luase locuința. Misterul incitant era legat de existența unor afișe cu „intrarea interzisă” deasupra unor mari lacăte prinse în inele pe ușile nedeschise de nimeni și acoperite cu pânze de păianjen. Împreună cu sora mea mai mică am reușit să scoatem unul dintre inelele unui lacăt și să ne strecurăm prin ușa întredeschisă cu greu, dincolo de care ne-am trezit în fața unui munte de cărți, aruncate unele peste altele aproape până în tavan, cărți din care am început să citim fermecate, ca într-o poveste, așezate în genunchi printre ele. Ani de zile, până am terminat

liceul și am părăsit orașul, intram seara cu lanterna, scoțând cuiul care fixa inelul și pe care, după ce lăsam cartea citită și luam alta, îl puneam la loc. A fost cu siguranță o întâmplare care mi-a marcat creșterea și devenirea, misterul cărților interzise transformându-se în sensul inițiativ al misterelor antice și chiar în sensul religios al misterelor religioase.

Cea de a treia amintire nu are legătură cu istoria, ci doar cu propria mea istorie și o știu mai curând pentru că am auzit-o povestită de cei mari decât pentru că am ținut-o eu însămi minte. Este vorba de faptul că, mult înainte de a ști să scriu și să citesc, obișnuiam să mă joc cu vorbele, să le rostesc și să le ascult, să le potrivesc uneori cu sens, alteori fără, dar la fel de fascinată de ele. Așa se face că nu am făcut parte dintre copiii întrebați ce vor să se facă când vor fi mari, pentru că toată lumea știa mai bine decât mine ce voi deveni.

Admirații

Pe la sfârșitul copilăriei îmi amintesc că nu îmi plăceau femeile. Fusesem câteva zile în spital într-un salon cu mai multe femei și nu-mi plăcuse felul în care vorbeau între ele despre bărbați, cum le plăcea să-și povestească întâmplările intime și să-și descrie bolile. Impresia fusese atât de puternică, încât mai mult timp am trăit spaima că, dacă voi crește, voi deveni ca ele.

Ceea ce cred că mi-a lăsat pentru toată viața o anumită atenție în punerea accentelor când mă defineam. Și totuși, dacă încerc să-mi răspund la întrebarea pe cine admiram în copilărie, nu găsesc decât femei (mama, învățătoarea din clasa întâi, mai târziu profesoara de istorie), pe care le-am admirat și mi-au fost toată viața modele nu pentru că erau femei, ci pentru că erau mai curajoase și mai inteligente decât toți cei din jurul lor. De la ele am învățat, să lupt, să nu renunț, să gândesc cu capul meu și, probabil, din cauza lor pentru mine n-a existat niciodată întrebarea dacă femeile sunt egale cu bărbații, pentru simplul motiv că mi s-a întâmplat adesea să descopăr că sunt mai grozave decât ei.

Așa cum nu m-am înscris vreodată într-un partid politic pentru că nu mi s-a părut niciodată suficientă doar o parte a adevărului, ci m-a interesat întotdeauna adevărul care era în stare să fie al tuturor, ca scriitor nu m-am simțit niciodată doar femeie, ci am visat să ating și să reprezint zonele mai adânci ale sufletului omenesc, acolo unde nu există nici un fel de deosebiri, împărțiri, diferențe, și de unde izvorăște adevărata poezie. Iar dintre marii poeți ai lumii cel mai aproape mă simt de Rainer Maria Rilke și de Emily Dickinson, neavând nici o importanță că una e femeie și altul e bărbat, ci doar că au ajuns să atingă, într-o măsură mai mare decât alții, esența poeziei.

Petru CIMPOEȘU



Făt-frumos din viitor. Ispitirea Anetei (5)

Ce-i cu boala asta? Tot mai multe persoane au impresia că vin din viitor, bineînțeles, cu un scop. Înseamnă că, în trecerea lui prin lume, trecutul a devenit neconvenabil și poate că ar trebui din când în când măcar reformulat, dacă nu complet anulat.

Poate că eu însumi sunt o astfel de persoană, mai știi? Cei mai competenți dintre cititorii acestor rânduri își vor fi dat seama de la bun început că am anumite capacități care îmi permit să anticipez trecutul. Și poate că tocmai de aceea mi-a fost respinsă piesa de teatru care a stat la baza acestei povești, deși motivul oficial a fost altul. Cică, nu corespundea valorilor europene! Demonstram cu argumente irefutabile că pandemia de Covid a fost doar un pretext pentru ca, în complicitate cu producătorii de vaccinuri, Bill Gates să ne bage pe gât, de fapt direct în sânge, tot felul de cipuri invizibile sau, cum le-aș zice eu, muște de nisip. Am arătat cu altă ocazie că aceste muște foarte periculoase sunt atât de mici încât, chiar dacă îți intră în ochi, nu le vezi. Pe urmă, se dizolvă în organism și te afectează decisiv. N-ați observat că, după acea pandemie, oamenii au devenit mai proști? Iar acest proces, cum se spune la noi în viitor, *working in progress*. Adevărul e că, uneori, a spune adevărul ar putea fi ilegal. Altădată te chemau la Securitate. Acum, însă, doar îți dau *Cancel*. Apasă pe un buton și te scot automat din circuit. Aparent, nu pățești nimic. Atâta doar că, din cauza Ocultei, începi să crezi că Pământul e plat.

Să luăm cazul concret al lui Karawoke. Este un *nickname* sau, cum se spune la voi în trecut, o poreclă, numele lui real fiind altul, deși nu există propriu-zis „nume real”, la fel cum nu există o mulțime de alte lucruri despre care vorbim ca și cum ar fi, ele fiind ceva, nu se știe ce, doar în capul nostru. Lumea e alcătuită din cuvinte și cine are cuvintele stăpânește Universul, fiindcă așa au stabilit niște savanți americani. Vă spun eu mai multe altădată...

Karawoke era un om la locul lui, cânta ocazional manele, ținea cu echipa de fotbal Rapid, se pare că avea și o iubită sau așa ceva, până într-o zi. În ziua aceea, cineva, nu știm cine, a apăsă pe buton, iar urmarea a fost că sângele lui, invadat de miliarde de nanocipuri, a devenit un fel de electromagnet controlat de la distanță. Deși el credea că e tot el, nu mai era. A început să vorbească cu câinii, folosind pentru asta Google Translate, dar mai grav decât atât, cita frecvent ideile extravagante ale unui anume Deepak Chopra, din ale cărui cărți nu citise măcar o pagină. Acum știm că îi erau transmise *wireless*, prin telepatie controlată. Practic, Oculta preluase controlul. Fără să-și dea seama, Karawoke devenise ceva asemănător unei șopârle sau unui scorpion, dar care poate lua și formă umană, așa că autoritățile s-au văzut nevoite să-l interneze într-o clinică specială - de unde însă a reușit să evadeze. Accidentul de automobil a urmat în mod firesc și, dacă nu vă deranjează, necesar. Trebuia să treacă, mai precis să fie trecut, la următorul nivel. De aceea se află acum în spital, în salonul unde zace intubată victima accidentului pe care el l-a provocat într-un moment de entuziasm sexual. Fiindcă a fost trimis să schimbe trecutul. Dar cum? Deocamdată, stând de vorbă cu infirmiera Aneta, o femeie simplă, între două vârste, ale cărei preocupări nu au nicio legătură cu marile probleme ale momentului. Trebuie să o atragă de partea lui, deoarece Misiunea pe care o are de îndeplinit nu e deloc ușoară. Numai că femeia asta încăpățânată nu se lasă scoasă din ale ei. S-ar părea că singurul mod de a o impresiona este să-i promită o mărire a veniturilor. Ca să-și poată plăti facturile restante și ratele la bancă, eventual să-i mai rămână bani pentru a le cumpăra băieților ei o minge de fotbal, ceea ce i-ar face fericiți. Ar mai fi și altele, vedem mai încolo.

Karawoke scoate din buzunarul interior al hainei un mic dispozitiv care seamănă cu un telefon Nokia vechi, se scarpină cu el, îl plimbă pe deasupra patului în care se află pacientul numărul unu, scanează aerul, prefăcându-se a căuta ceva, mai face și alte figuri, ca să o impresioneze pe Aneta..

— Hm, ce aparat e ăla? întreabă suspicioasă Aneta.

— Distanța dintre noi se măsoară în ani lumină, chiar dacă ți-aș spune, nu ai înțelege.

— Adică, mă crezi proastă?

— Acesta este un Condensator EFT care distorsionează spațiul-timp, poate anula gravitația și te face vizibil sau invizibil, după bunul plac, deoarece funcționează ca decodor semantic. O versiune primitivă a lui i-a aparținut lui Hitler, în limba germană se numește Die Glocke și, printre altele, demistifică realitatea, transformând pe oricine în șaman.

— N-am înțeles nimic, recunoaște Aneta.

— Dumneata faci parte din categoria celor care cred numai în ceea ce cred că văd. Oamenii din așa-zisul prezent nu pot să înțeleagă că au fost înzestrați cu energii puternice care depășesc iluzia tridimensională.

Fiindcă e obositor să gândești. Dar oamenii viitorului văd ceea ce, la prima vedere, nu poți vedea. Și aceasta este însăși invizibilitatea. EFT înseamnă Energia Fără Țel care circulă liberă în univers. De exemplu, banii sunt o energie fără țel, care de obicei circulă fără niciun rost. Azi îi ai, mâine nu-i mai ai.

— Într-adevăr, atunci când nu-i am, aș vrea să fiu invizibilă, confirmă Aneta.

— Iar n-ai înțeles. Este vorba despre Legea Atracției. Acest dispozitiv alungă stresul din vârful degetelor. În plus, condensează energia banilor, le dă un țel – și astfel ajung unde trebuie.

— Păi, dacă-i așa, ia dă-l încoace!

— Degeaba ți-l dau. Are o parolă secretă în limba Lojban, pe care eu am învățat-o în a patra viață, înainte de a fi trimis înapoi în timp. Dacă greșești parola sau îi vorbești în altă limbă, Energia Fără Țel îți poate prăji circuitele neuronale. Dar mi-a venit o idee! anunță în sfârșit Karawoke, făcându-i semn Anetei să se apropie, căci avea de gând să-i vorbească despre acea idee în șoaptă, ca să nu i-o fure cineva. Iată cum procedăm...

Deși încă neîncrezătoare, Aneta făcu un pas și un pic către Karawoke, ținând strânsă în mână coada mopului. Pentru orice eventualitate. La rândul său, Karawoke se aplecă numai atât cât se cuvenea, pentru a nu lăsa loc altor interpretări, și îi șopti ceva.

— Chiar așa? se miră Aneta.

Karawoke continuă să-i șoptească, probabil despre alte posibilități ale aparatului..

— Vai de capul meu!...

În sfârșit, după a treia serie de șoapte, Aneta se sperie de-a binelea:

— Văleu! Nu-mi mai trebuie!

— Dar banii îți trebuie, remarcă ironic Karawoke. Trebuie să știi că lumea e alcătuită din cuvinte, iar cine are cuvintele stăpânește Universul. Problema e că în limba Lojban, unele cuvinte înseamnă lucruri diferite pentru oameni diferiți. Așa că Universul însuși e uneori destul de confuz.

— Mai bine spune-i tu în limba aia să ajungă banii la mine, să vedem, ajung?

Câteva momente, Karawoke tăcu, căutând în minte răspuns la întrebarea dacă să urmeze sau nu indemnul infirmierei. Cine știe, poate că în acest timp comunica cu cei care îi încredinșaseră Misiunea și aștepta vreun răspuns de la ei. Căci își mișca cu repeziciune ochii într-o parte și-n alta, de parcă ar fi citit rând cu rând un text cam lung. În cele din urmă, respiră adânc și pronunță:

— *Ma mi zukte lo ninmu poi ke'a xendo kei?* *)

Pronunță aceste cuvinte despărțindu-le clar prin scurte pauze, ca pe un singur cuvânt pe care îl despărțea în silabe, aparent adresându-se telefonului Nokia. După aceea așteptară în tăcere câteva momente. Când Karawoke constată că așteptarea risca să se prelungească prea mult, scoase dintr-un buzunar al pantalonilor o monedă de cincizeci de bani și i-o întinse Anetei.

— Cincizeci de bani? întrebă Aneta, aproape supărată.

De fapt, în chiar acel moment obținuse o avere imensă în criptomonede, echivalentul a șapte milioane de dolari, într-un cont deschis la Silicon Vally Bank, din California, care în zilele imediat următoare a dat faliment.

— Deocamdată, atâta s-a putut. Să-i păstrezi bine, căci s-ar putea să urmeze un efect de fluture. În istoria științei, a existat la un moment dat un anume Edward Lorenz care a stabilit că bătaia din aripi a unui fluture în Argentina sau, mă rog, Brazilia ar putea provoca o tornadă în Arizona sau, mă rog... Totuși nimeni n-a stat să numere câți fluturi bat din aripi în Argentina și, raportat la asta, câte tornade se produc în Statele Unite. Îți spun eu, chiar acum. Efectul de fluture e mai valabil în istorie decât în geografie. Un pensionar din Slobozia care a tușit, în timp ce stătea la coadă la carne, pe vremea lui Ceaușescu, ar fi putut provoca războiul din Irak, la mulți ani după moartea dictatorului. Fiindcă omenirea este o colecție de fantome. Am să-ți dezvălui un mare secret. Câștigi puțini bani din cauza stresului, care provoacă perturbarea fluxului energetic. Asta înseamnă că energia ta nu mai circulă corect prin corp, iar glicemia e în pericol să crească.

Aici, aproape că o nimerise, numai că oarecum invers. De câteva ori, în ultimele săptămâni, Aneta avusese ușoare simptome de hipoglicemie, pe care însă le pusese pe seama oboselii. Dar nu-și simțea deloc stomacul încordat, cum ar fi trebuit să simtă potrivit teoriei lui Karawoke. Ceea ce mă conduce la presupunerea că fluxul Luminii Terțiare a fost tradus din limba Lojban cu unele erori, generând în mintea lui Karawoke un flux de concluzii eronate. Dacă nu cumva nenea ăsta mințise cu nerușinare. Fiindcă nu EFT (*Energia Fără Țel*) era în discuție aici, ci EFT (*Emotional Freedom Techniques*), adică Tehnici de Eliberare Emoțională, constând în stimularea anumitor puncte de pe meridianele energetice. Iată cum prezintă aceste tehnici celebrul parapsiholog român Silviu Popa, doctor în științe al Universității Paris XI și autorul primei cărți românești de EFT: „...*în timp de rostim propoziții și cuvinte specifice pentru emoția de care vrem să ne eliberăm. Pentru stimularea acupunctelor se folosesc degetele. Mai exact, se bat cu vârful degetelor anumite puncte de pe corp care sunt capete de meridiane energetice. Prin acest proces sunt corectate blocajele și se obțin rezultate rapide. Prin rapide, înțeleg că majoritatea problemelor dispar în câteva minute!!!*”. Spre dezamăgirea Anetei, despre cum se atrage ușor fluxul de bani este vorba într-un alt capitol al acelei cărți, pe care s-ar părea că Lumina Terțiară încă nu i l-a transmis lui Karawoke.

*) *Ce să mă fac cu femeia asta proastă?* (trad. ChatGPT)

(Continuare în numărul viitor)

Dorin TUDORAN**Această Monică de necrezut!**

Iată-ne ajunși să ne măsurăm prietenii cu suta de ani: 19 noiembrie, 1923 - 19 noiembrie, 2023. Centenarul Monicăi Lovinescu prinde pe picior greșit societatea românească – țara nu arată, nici pe departe, așa cum și-ar fi dorit-o cea care i s-a adresat „Pe unde scurte” în anii cei mai întunecați.

În 1997, aflându-se în București, Monica Lovinescu încredința spre publicare revistei România literară un text pe care i-l dedicasem în urmă cu un deceniu.

Reiau mai jos rândurile respective și scrisoarea de mulțumire primită de la Monica Lovinescu, nedumerit încă de întâmplarea că, atunci când am întâlnit-o prima oară, era cu 22 de ani mai tânără decât sunt eu astăzi.

Prietenia ei și a lui Virgil Ierunca a marcat profund călătoria mea prin acest labirint plin de capcane care se numește viață. Un dar de neprețuit.

Era sfârșitul lui Decembrie 1979. Trenul mă readucea acasă, după câteva nesperate luni de Occident. Aveam acel sentiment de cadavru viu pe care l-a încercat tot intelectualul român de după 1944, întorcându-se. Dar nu găsisem absolut nicio rațiune spre a hotărî: rămân. Ori nu avusesem curajul s-o caut. Sau îmi fusese, poate, frică să înfrunt o altă lume, care mi-ar fi spus, foarte curând: „Nu însemni nimic pentru mine”. Oh! Teribila noastră spaimă de-a fi nimeni, omeneasca noastră vanitate de-a fi cineva!

Eram, zic, într-un tren de iarnă, incapabil să mă fixez într-o stare. Am scos din geamantan unul din cele două exemplare ale cărții Monicăi Lovinescu *Pe unde scurte*. Era cel cu dedicație. Ajuns la Curtici, reciteam anumite pagini. Unul din vameși mi-a confiscat mai toate cărțile din valize. Luându-mi și exemplarul al doilea din cartea pe care tocmai o reciteam, ofițerul mi-a spus cu un ton voit impersonal: „Monica Lovinescu? Bravo, Domnule Tudoran! Bravo! Monica Lovinescu. Ce mai face?”. „Bine”, am răspuns fără ezitare. Fără să mă gândesc ce fac. Fără să doresc a fi „curajos”. În timp ce-mi dădea să semnez o hârtie, vameșul s-a uitat insistent la celălalt exemplar al cărții Monicăi Lovinescu deschis pe măsuta din fața mea. L-a luat în mână și răsfoindu-l liniștit a spus: „Ce citești, Domnule Tudoran? Sînt sigur ceva interesant.” „Monica Lovinescu”, am răspuns din nou. Iarăși fără să mă gândesc ce fac, lipsit de orice ostentație. „Aha! înțeleg”, a spus ofițerul. Apoi, punând cartea înapoi pe măsuta de lângă fereastra compartimentului, mi s-a adresat pentru ultima oară: „Bravo, Domnule Tudoran! Bravo! Monica Lovinescu... Drum bun și Bine ați venit acasă!”.

Aflat în plină grevă a foamei, într-una din nopțile lui mai 1985, mi-a revenit brusc în minte acel „Drum bun și Bine ați venit acasă!”. Ce cozonac bun de mâncat pentru psihologi, lingviști, ghicitori în palmă și în stele...!

Monica Lovinescu este azi numele unei instituții și asta fiindcă și-a asumat curajul de-a fi nimeni. Căci dintre toate variantele posibile, și-a ales-o pe cea mai lipsită de șanse: ziarist român la Paris scriind pentru acasă! Dacă aș vrea s-o măgulesc, aș spune c-ar fi putut deveni un excelent prozator de limbă franceză. N-a devenit. Dacă aș ține cu tot dinadinsul s-o pun pe gânduri, aș afirma c-ar fi putut să se miște în eseistica franceză ca peștele în apă. Nu s-a întâmplat nici asta. Dacă aș vrea s-o plictisesc de moarte, aș aduce vorba despre ce strălucită carieră de cercetare universitară ar fi putut avea în Franța. N-a avut-o. Cum nu vreau nici s-o măgulesc, nici s-o pun pe gânduri și cu atât mai puțin s-o plictisesc, mă mulțumesc să spun că tot acest lanț de condiționare n-are, de fapt, nicio noimă. Lucrurile sunt ceva mai simple: există oameni care au ambiții, cariere, viață. Monica Lovinescu are destin. N-ar fi putut fi nimic altceva decât ceea ce este. Unul din răspunsurile cele mai plauzibile la spinoasa întrebare „persană” *Cum poți să fii român?* este: Monica Lovinescu.

Știu bine că un destin este o taină. Totuși, nu mă pot împiedica să mă întreb și acum – ori tocmai acum! – de unde atâta putere de autosacrificiu? De unde intuiția că poteca ta nu e decât aceasta? Ce stupid! Tocmai asta înseamnă a fi într-un destin! De fiecare dată când o ascult, de fiecare dată când o citesc, mi se pare că din discursul ei lipsește ceva. Chiar așa! Unde este invidia? Unde egocentrismul? Dar verdea ranchiună? Și ce nu pot înțelege chiar în niciun chip – de unde atâta speranță? Nu naivă, nu agitată, nu elaborată. E și acesta semnul sigur al unui destin: să crezi acolo unde ceilalți se îndoiesc, să speri acolo unde disperarea e asemeni unui zid de oțel fără fisură.

Nu cred în toți scriitorii români pe care „jură” Monica Lovinescu. Nu merg pe toate mâinile pe care ea le crede curate. N-am mai niciuna din speranțele la care ea nu renunță. De necrezut, cred în Monica Lovinescu ca într-un fel de-a fi. În trenul care mă aducea acasă, în acel decembrie 1979, înțelegeam – cu fiecare pagină recitită – că n-aș putea fi niciodată atât de tolerant ca Monica, atât de entuziast. Că n-aș putea fi nicicând atât de generos. Nu eram și nu voi fi, probabil, vreodată pregătit pentru asta.

Cunosc cel puțin câteva hahalere, care, pe timpul bâlbâitei lor existențe bucureștene, dădeau acatiste la Domnița Bălașa, doar, doar, Monica Lovinescu le va pronunța și lor numele. Acum, occidentalizați nevoie mare, nu visează decât să ia locul Monicăi. Ca și cum un destin poate fi luat cum iei nevasta altuia, ori poate fi furat precum găina vecinului de peste drum.

Îmi place extraordinar de mult când, vorbind despre ilustrul ei tată, Monica spune „E. Lovinescu”. E semnul nobleței autentice. Și la fel de mult îmi

place când Monica îți spune „Fii serios, domne’!”. E marca unei rare sănătăți morale.

Vameșul de care v-am vorbit la începutul acestor rânduri e un fel de hârtie de turnesol. Duplicitatea lui față de infracțiunea mea „de-a introduce în țară tipărituri subversive” dovedea că, împotriva lipsei noastre de speranță, chiar și acolo unde te aștepți mai puțin, un discurs de vocație are efecte. Măruntă complicitate de atunci a vameșului (care nu mi se adresa cu „Tovarășe”, ci cu „Domnule”) poate deveni marea lui „complicitate” cu viitorul mai omenesc de mâine. Și e meritul Monicăi Lovinescu că, nedepășind corsetul condiției de „jurnalist cultural” a devenit, de fapt, un extrem de influent jurnalist politic. Din păcate pentru mine, mai întotdeauna când aș fi vrut să fiu lângă Monica Lovinescu, n-am reușit. Nu altfel stau lucrurile azi.

Înțeleg că i se decernează un premiu – detalii nu mi s-au oferit! Știu că cine privește un asemenea prilej solemn cu un mare zâmbet pe buze e chiar Monica Lovinescu. Nu mi-e greu să mi-o imaginez șoptind acel „Fii serios, domne’!”, după fiecare cuvânt de laudă ce i se aduce. Și în ceea ce mă privește, chiar asta încerc să fiu – foarte serios. Deci, mărturisesc: Monica Lovinescu este una din foarte puținele instituții pe care le iubesc. Mai grav – o și respect. Ceea ce, în cazul unui mizantrop incurabil ca mine, e de necrezut. Dar cum altfel, decât de necrezut, este și această Monică?

Da, Doamnă, sunt serios!

(România literară, nr. 19, 14 mai 1997)

(Preluat, cu acordul autorului, de pe www.tudoran.net)



Ruxandra CESEREANU

Fondane vagabondul și Ulise în vagabondaj persuasiv (VII) (Câțiva exegeți români)

L-am pomenit deja, în analiza mea, pe parcursul acestui serial publicat în acest an în revista *Vatra*, pe Mircea Martin¹, exeget dedicat al lui Fundoianu-Fondane. Un alt critic la care apelez cu referire la poemul *Ulise* de Fondane este Ion Pop, care detectează în acest poem influența lui Guillaume Apollinaire, a lui Valéry Larbaud și a lui Blaise Cendrars.² Ulise din poemul francez al lui Fondane este prefăcut de personajul Columb (consideră Ion Pop), prezent în volumul românesc al lui Fundoianu, din 1930, *Priveliști*.³ Criticul clujean sesizează, de asemenea, o moștenire via Rimbaud prin faimosul poem *Corabia beată*: „corabia beată rimbaldiană devenise de-acum pachetbotul transatlantic, nava aeriană, expresul traversând stepe estice infinite.”⁴ Poemul lui Fondane este filtrat apoi prin sensibilitatea tragediei grecești prezentă fațăș, ca demonstrație, ca „amplă tiradă a unui protagonist de teatru tragic, cu notele de retorică specifică, cu o solemnitate și demnitate mitică pe care intertextul o întărește.”⁵ Dar ideea cea mai frumoasă și de sinteză a lui Ion Pop este perspectiva cvadruplă asupra lui Ulise, de „osmoză /.../ între mitul homeric și cel al Argonauților, cărora li se adaugă și componenta corvezilor unui Sisif devenit călător /.../”, aplicată pe condiția de Ahasverus⁶. Întru totul de acord cu reputatul critic clujean că textul lui Fondane are toate caracteristicile unui „manifest poetico-existențial”.⁷

*

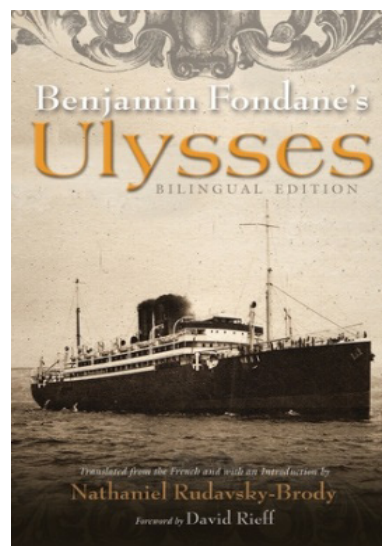
Marin Bucur intuiește un flux aparte în *Ulise*, în sens încă parțial suprarrealist, căci textul e perceput ca „un dicteu al durerii și al plângerii”⁸. Criticul observă o queșta eșuată a lui Ulise, care nu se regăsește nici în lumea veche, dar nici în cea nouă, eroul devenind astfel conștient într-un mod suferind de exodul său. Poemul *Ulise* este perceput ca fiind „«Requiem»-ul lui B. Fondane pentru suferința seminției sale în exoduri, care aveau să se transforme, nu peste mulți ani, în pogromuri și câmpuri de omucidere /.../”⁹. În 2007, Ana-Marina Tomescu preia acest verdict tulburător (din 1985) al lui Marin Bucur, fără să îl citeze¹⁰. Demersul Uliselui fondanian este acela de „a căuta adevărata poezie dincolo de limitele vechii poezii”, prin intermediul unei „cantate” a suferinței contemporane, un imn intens al exodului¹¹. În pofida lamento-ului și a eșecului, există totuși un sens major, deplin, strict poetic: „Căci dacă aventura ratează, Ulise mai păstrează o șansă: cântecul. Înstăpânit de el, Ulise se încumetă să înfrunte chiar și moartea.”¹² Ceea ce domină poemul este alienarea, înstrăinarea de tot și toate; singurele care au rămas intacte și relativ paradisiace sunt priveliștile de odinioară, încrustate încă în minte și

inimă: „Ulise este un Adam alienat, scos din priveliștea sa naturală, smuls din glie, aruncat ca un vas-epavă pe o Mare Moartă a lumii moderne.”¹³

*

Victor Stoleru marșează în interpretarea sa pe felul în care Fondane construiește din Ulise un personaj existențialist marcat de o condiție blestemată, aceea a neodihnei, a rătăcirii hărțuitoare: e o „aventură tragică” și un apocalips modern¹⁴, în care Ulise își află un *raisonneur* exacerbant în poet, „ca *martor* permanent al istoriei și al disperărilor lumii”¹⁵.

*



O perspectivă profundă asupra figurii lui Ulise (în viziunea fundoiano-fondaniană) am găsit-o în volumul *Privirea Medusei*, semnat de Radu I. Petrescu. Autorul detectează un traseu circular de la cele trei poeme românești, din 1914, ale lui Fundoianu (*Ulise*, *Sirenele*, *Galera lui Ulise*) la poemul francez de mai târziu. Fundoianu este captivat de motivul cântecului sirenelor încă din tinerețe, iar Radu I. Petrescu diagnostichează aici o prefigurare a abisului din poemul fondanian francez de la maturitate, deși Ulisele lui Fundoianu cel tânăr se lasă devorat aproape în extaz de cântecul sirenelor, mizând pe o renaștere. În mod pasionant, Radu I. Petrescu face o paralelă între Orfeu și Ulisele tinerești al lui Fundoianu în ceea ce privește funcționalitatea cântecului (orfic și acela al sirenelor). Observația criticului este de adâncime: „Era logic atunci ca tocmai lui Ulise – omul *nostos*-ului, al *limitei acceptate* – celui care, aidoma lui Socrate, îi erau atât de nesuferite călătoriile și știa ce consecințe nefaste are *hybris*-ul, zeii (făcând dovada – cum altfel dacă nu – a *divinei* lor înțelepciuni) să îi rezerve tocmai o asemenea soartă: și anume să înfrunte – preț de o întreagă epopee – Exterioritatea, Alteritatea”¹⁶. Demonstrația se centrează pe ideea că, într-un fel sau altul, Ulise nu va mai putea fi același după contactul cu sonoritatea sirenelor (chiar dacă aceasta a fost respinsă), ci va fi marcat definitiv de



experiența alterității care îl descentrează: „/.../ abisul îl va urmări de-acum înainte peste tot, cu muzica lui *stranie*, năruind valoarea absolută a acestui «acasă» numit Ithaca; căci, fără să vrea, Ulise a devenit chiar *moștenitorul* Sirenelor; cântecul lor se perpetuează acum prin el. /.../ Lipsit de patrie, de orice patrie pământească, Ulise va pleca în scurt timp din Ithaca pentru a rățăci la nesfârșit pe ape și pe uscat, în căutarea adevăratului «acasă»...”¹⁷ Radu I. Petrescu constată o întreagă obsesie prelungită a rățăcirii acvatice, în poemele franceze fondaniene, spre deosebire de priveliștea telurică din poezia românească¹⁸. Ulisele fundoian din tinerețe va fi abandonat și avortat chiar, ca să fie rescris, iar cântecul sirenelor va putea deveni definiția noii poezii altare față de poezia canonică, în chiar interiorul modernității. Această poezie e un tipăt din adâncuri, iar alteritatea ei este esențială.¹⁹ Dacă există o Țară a Făgăduinței pentru acest nou Ulise, atunci aceasta e Poezia moștenită de la Sirene²⁰, pe care însă noul Ulise o poate duce până la extrem, o poate perfecționa în chiar imperfecțiunea ei, aș spune, completând astfel analiza lui Radu I. Petrescu. Patria, sugerează criticul, nu mai există ca patrie pământească, chthoniană, insulară, patria a devenit (dacă ea mai există) cu totul altceva, a devenit un teritoriu artistic, abstract și în același timp concret. Ithaca a pierit sau a rămas în urmă (Ithaca nu mai e casă ori acasă), iar noua patrie și singura patrie e poezia²¹.

*

Speranța Sofia Milancovici sesizează dimensiunea existențială catastrofică a poemului lui Fondane, în care mitul odiseic e rescris în cheie non-salvatoare: „voiajul nu permite întoarcerea, returul nu e doar imposibil, ci și refuzat, deoarece călătorul nu are, practic, unde să se întoarcă. Singura certitudine este Moartea /.../”²²; și „Niciun cămin, niciun spațiu al regăsirii și odihnei nu îl așteaptă pe acest Ulysse evreu. Practic situația din *Odiseea* homerică e sistematic modificată”²³. Perspectiva catastrofică e detectată până la final: „Finalul periplului lui Ulysse nu poate fi, din perspectiva angoasei existențialiste, decât sfârșitul lumii /.../”²³.

*

Aș dori să menționez și volumul colectiv bilingv (român-francez), coordonat de Dorin Ștefănescu – *B. Fundoianu sau încercarea paradoxului. Pentru o hermeneutică existențială / Benjamin Fondane ou l'épreuve du paradoxe. Pour une herméneutique*

existentielle, care a reunit studii foarte consistente despre *Fals tratat de estetică, Conștiința nefericită, Baudelaire și experiența abisului, Rimbaud golanul, Lunea existențială și Duminica Istoriei, Întâlniri cu Șestov*.²⁴ Cum am acordat acestor cărți o atenție secundară, chiar dacă de reală utilitate interpretativă, cea primară fiind concentrată pe poemul *Ulise*, recomand volumul coordonat de Dorin Ștefănescu (în care colaboratorii săi sunt fondanieni reputați) pentru aprofundarea filosofică a volumelor menționate mai sus.

Note:

¹ Mircea Martin, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, București, Editura Minerva, 1984.

² Ion Pop, „Ulise al lui Fundoianu-Fondane” în *Scara din bibliotecă*, Cluj, Editura Limes, 2013, pp. 123, 125.

³ *Ibidem*, p. 124.

⁴ *Ibidem*, p. 125.

⁵ *Ibidem*, p. 127.

⁶ *Ibidem*, pp. 128, 130.

⁷ *Ibidem*, p. 133.

⁸ Marin Bucur, *B. Fundoianu / Benjamin Fondane, priveliștile poeziei*, București, Editura Albatros, 1985, p. 138.

⁹ *Ibidem*, p. 141.

¹⁰ Ana-Marina Tomescu, *B. Fundoianu / Benjamin Fondane, un scriitor între două literaturi*, București, Cartea Universitară, 2007

¹¹ Bucur, *op. cit.*, pp. 142, 144, 146.

¹² *Ibidem*, p. 148.

¹³ *Ibidem*, p. 152.

¹⁴ Victor Stoleru, *B. Fundoianu / Benjamin Fondane*, București, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, 2000, p. 61.

¹⁵ *Ibidem*, p. 62.

¹⁶ Radu I. Petrescu, *Privirea Medusei. Poezia lui B. Fundoianu / Benjamin Fondane*, Iași, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, 2003, pp. 30-31.

¹⁷ *Ibidem*, p. 34.

¹⁸ *Ibidem*, p. 187.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 192-193.

²⁰ *Ibidem*, p. 197.

²¹ *Ibidem*, pp. 192-193.

²² Speranța Sofia Milancovici, *De la Benjamin Fundoianu la Benjamin Fondane*, Prefață de Crișu Dascălu, Vasile Goldiș University Press Arad, 2011, pp. 217, 219.

²³ *Ibidem*, p. 220.

²⁴ Dorin Ștefănescu (coord.; éd.), *B. Fundoianu sau încercarea paradoxului. Pentru o hermeneutică existențială / Benjamin Fondane ou l'épreuve du paradoxe. Pour une herméneutique existentielle*, Cluj-Napoca, Eikon, 2010.

Bibliografie

Marin BUCUR, *B. Fundoianu / Benjamin Fondane, priveliștile poeziei*, București, Editura Albatros, 1985

Mircea MARTIN, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, București, Editura Minerva, 1984

Speranța Sofia MILANCOVICI, *De la Benjamin Fundoianu la Benjamin Fondane*, Prefață de Crișu Dascălu, Vasile Goldiș University Press Arad, 2011

Radu I. PETRESCU, *Privirea Medusei. Poezia lui B. Fundoianu / Benjamin Fondane*, Iași, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, 2003

Ion POP, *Scara din bibliotecă*, Cluj, Editura Limes, 2013

Victor STOLERU, *B. Fundoianu / Benjamin Fondane*, București, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, 2000

Dorin ȘTEFĂNESCU (coord.; éd.), *B. Fundoianu sau încercarea paradoxului. Pentru o hermeneutică existențială / Benjamin Fondane ou l'épreuve du paradoxe. Pour une herméneutique existentielle*, Cluj-Napoca, Eikon, 2010

Ana-Marina TOMESCU, *B. Fundoianu / Benjamin Fondane, un scriitor între două literaturi*, București, Cartea Universitară, 2007

Liviu ANTONESCU**Povești filosofice cretane din
AD 2023-09-13****Două frumuseți ale Cretei**

Doi șerpi, două splendide vipere pe grămezile de crengi și frunze adunate alene de Petros dimineată, sub soarele aprins, lucioase, cu pielea mozaică, lungi drepte, păreau că hibernează, le-am atins cu un băț, am încercat să le întorc, și n-au mișcat, parcă nici nu respirau, frumoase și inerte...

le-am apucat de sub capete și am intrat cu ele, în amiaza mare, dar plină de neodihnă și mai ales plină de bărbați, femei și copii mereu în mișcare, cum era și-n camera mare a casei de piatră – când am intrat s-a lăsat brusc tăcerea și am așezat frumoasele reptile pe canapeaua bej de piele, cineva a plecat după vasul mare de sticlă, iar ea a format la telefon numărul de alertă...

deodată unul din șerpi părea să miște încet și l-am apucat de sub cap, dar s-a zbatut violent, mi-a scăpat și a dispărut ca un fulger sub dulap, urmat în la fel de mare viteză și de celălalt...

stăteam pe vine, cu bețe în mâini, lângă dulap cotrobăind temeinic spațiul întunecat, când au sosit ajutoarele, un bărbat și o femeie în uniforme, cu saci de iută și bețe cu lațuri de piele la capăt – i-au prins repede și i-au băgat separat în saci, erau de la poliția animalelor, m-au certat, m-au muștră pentru tulburarea habitatului, dorința de a face bine m-a costat 200 de euro, poate pentru că era vorba de două reptile, dar poate că asta a șters presimțirea aceea rea, cumplită, cu care mă trezisem dimineată...

31 August 2022 – 23 August 2023, Hersonissos

O senzație difuză

De când am sosit, mă bîntuie senzația că e ultima mea călătorie aici, adevărata mea casă, nu, nu e un gând ferm, nu e o hotărîre la care să fie ajuns prin felurite raționamente, e exact ceea ce spun, o senzație difuză, dar clară – privesc totul îndelung, cu atenție, încerc să prind detaliile și întregul, clădirile vechi, hotelurile noi, piscinele, măslinii îndrăgiți, lămîii, rodii, smochinii și cedrii, chiar florile și frunzele ce se repetă cu frenetică pasiune...

intru în apă încet, foarte încet, cu pași măsurați, sînt atent la urcarea apei pe trup, la diferențele de temperatură care, oricum, mă surprind, amănunte noi într-un ritual străvechi, aud sunetul apei lovind nisipul și pe cel mai aspru când valurile se izbesc furios de stîncile albe, de stîncile negre...

în zare, văd biserița săpată în piatră, va trebui să o revăd, poate chiar astăzi!, va trebui să revăd și monumentul funerar al neînfricatului Nikos, va trebui...

24 August 2023, Hersonissos

Misterioasele dispariții

Cu ani în urmă, cineva a ascuns, a furat luna, nu frații K, ei o furaseră în copilărie, a lor, a mea, a lipsit cinci zile, iar la revenire mi-am auzit respirația am auzit și respirația ta, scăpasem...

acum, a dispărut briza, nu am simțit-o de la sosire, nu știu dacă este mîină de furi sau dacă și aceste minunate locuri trec prin marile resetări climatice...

Celsius, Fahrenheit, Kelvin sînt doar instrumente, unelte de măsură, ele nu pot numi temperatura, numesc diferit ceva ce este identic, dar despre care nu știu, de fapt, nimic...

cum nici orele, zilele, anii, mileniile, nu spun nimic important despre timp, despre trecere...

poate spațiul... nu, nu micronii și kilometrii, doar mîinile, doar picioarele par să perceapă, par să cuprindă ceva care poate exista...

24 August 2023, Hersonissos

Ubi est?

Unde este atletul olimpic, unde efebul de dinainte
de mare molimă venită din Kitai – muta pietrele
dintr-un loc într-altul fără să obosească, alerga
exact la granița dintre nisip și valurile leneșe,
înota în larg spre Cipru pînă nu se mai zărea
nici malul, nici vîrfurile marilor arbori, nimic...

în puțină vreme, a ajuns un arlechin, un clovn
scăpat de la un circ popular, care distrează lumea
cu mersul nesigur pe mal, căzăturile spectaculoase
care îl umplu de nisip din cap pînă în picioare
și, mai cu seamă, înotul pe loc, gimnastica
acvatică stingheră, nepriceperea de a ocoli
pietrele scufundate – ea zîmbește, dar e de
mare folos la recuperarea poziției verticale...

filosoful spune că deespre ce nu se poate vorbi
trebuie să se tacă, dar el nu este filosof!

în clipele de mare curaj, poate chiar de temeritate,
înoată de-a lungul malului, victorie supremă!

Sic transit...

25 August 2023, Hersonissos

Fără titlu

m-am trezit cu gîndul ce caut eu aici,
deși aici sînt acasă, sau poate că acasă
nu mai există nicăieri – risc un derapaj filosofic,
așa că îmi revine imaginea copacului
cumva mutilat de pe marginea piscinei –
nu, nu era rodul chinurilor artei bonsai,
așa crescuse el în vasul de lut, cu tulpina groasă,
și noduri din care plecau crengi cît brațul meu.
nu mai înalt de un metru, măslinul acela
mi-a căzut drag, îl priveam ca pe un odor,
un dar misterios primit de la zeii locului...

și zborul rîndunicilor în toate direcțiile
și revenirea lor în formație aproape compactă,
asta în faptul serii, pe care îl urmăream
ca pe un desen laborios pe gherghetul cerului...

din fericire, luna nu a dispărut, dar oare va fi
ea o lună plină și voi repeta anticele ritualuri?

27 August 2023, Hersonissos

Antropologia vieții de zi cu zi

Astăzi nu au sosit cele două vestitoare, poate chiar
bunăvestiri ale nimfetelor viitorului, un nume mai
bun nu am reușit să le găsesc – înălțuțe, măslinii,
cu părul închis și lung, lăsat slobod spre talie,
în costumele lor cu bustieră și mînece lungi,
nu te lăsau să se întrevezi vreun mic semn de erotism...

la început, m-a cuprins o mică enervare, dar prin
rîsetele lor caprine, prin zurdălnicia neîntreruptă,
simțai plinătatea vieții promise - și, mai ales,
semnul esențial al feminității menite împlinirii,
grația, grația în toate, grația înainte de toate!

27 August 2023, Hersonissos

Bifurcații

ca să nu uităm de existența lor fulgurantă,
în zori, am primit o scurtă vizită a norilor,
mai întîi, cenușii albaștri, ezitînd pe culmile
munților de unde s-au retras în grabă,
apoi, peste oraș, peste port și peste mare,
norii albi și pufoși ca bulgării de vată
de zahăr, la tîrg, în îndepărtata mea copilărie,
au plutit o vreme, unindu-se și desfăcîndu-se
pînă s-au volatilizat de parcă n-ar fi fost...

viața a continuat să pulseze ca și cum ar fi avut
o consistență ce-și aroga un aer de superioritate,
viața încă pulsează, viața pulsează mereu...

ca întotdeauna în marile clipe ale alegerii
stau ca celebrul măgar între ce caut eu aici
și cumplita spaimă a despărțirii, iar azi,
se vede limpede pe cer, e iarăși lună plină!

28 August 2023, Hersonissos



cu
Petre Gheorghe BÂRLEA

„Inapetența generală față de lectură nu este un motiv să încetezi să scrii.”



— *Stimate domnule Profesor Petre Gheorghe Bârlea, prima întrebare din acest dialog pe care l-ați acceptat cu amabilitate se referă la copilărie: care sunt amintirile din copilărie care și-au pus amprenta în mod deosebit asupra activității dvs. profesionale de mai târziu? Care este opinia dvs. despre raporturile dintre biografie și operă?*

— Am mai afirmat undeva (cf. vol. *De ce am devenit lingvist? Omagiu Academicianului Marius Sala*, 2012, pp. 19-33) că nu știu cât de lingvist am devenit, dar dragostea pentru științele și arta cuvântului mi-a fost inoculată în primul rând de mediul multiethnic și plurilingv în care m-am născut. În al doilea rând, au funcționat puternic modelele și sfaturile dascălilor mei din școala generală, din liceu și, bineînțeles, din facultate. Voi reveni cândva, sper, asupra celui din urmă aspect. Aici aș relua doar detaliul că pe străduța copilăriei mele, cu douăzeci de case, se vorbeau șase limbi: româna, germana, maghiara, ucraineana, sârba, țigăneasca. La fel stăteau lucrurile în întregul cartier, cu străduțele dispuse perpendicular pe Șoseaua Hațegului, și cam peste tot în Caransebeș. În orașul nu prea mare, dar foarte vechi, mai trăiau cehi (așa-zișii *pemi*, numiți cu termenul popular provenit de la „bohemieni”), slovaci, evrei (sefarzi, în unele cazuri), *talieni* (italieni, se cer înțelege; de fapt, erau friulani, cum aveam să înțeleg mai târziu) ș.a. Multe familii erau mixte, inclusiv a mea – cu tatăl român get-beget, născut peste deal de Sarmizegetusa, și mama ucraineană, dintr-un neam stabilit de secole întâi în Maramureș, apoi în Banat.

În acest mic Babilon românesc, limba *koiné* era bănățeanca de munte, care mi-a oferit un alt nesfârșit spectacol lingvistic. Am avut un șoc când am regăsit-o, la maturitate, în comunitățile de emigranți din America. Eu o părăsisem de mult timp, dar am rămas cu deprinderea de a scotoci înlăuntrul cuvintelor, în căutarea etimologiilor, a evoluției formelor și sensurilor. Este important de adăugat, cred, pentru cititorii de astăzi ai unor asemenea

mărturisiri că valorile general respectate acolo nu țineau cont de etnie și de limbă. În comunitatea noastră conta doar dacă locuințele erau îngrijite, dacă grădina era cultivată la timp, dacă mamele găteau bine, mai ales prăjituri – numite *me(l)șpais* (< germ. *mehlspeise*), dacă tații erau harnici și știau mai multe meserii sau dacă veneau acasă treji în zilele de salariu, dacă surorile mai mari aveau o mașină de cusut *Singer* în dota pregătită din timp, dacă exista un raft cu cărți (religioase, de obicei, dar și albume, almanahuri, romane) în „odaia a mare” ș.a.m.d. Doar diverșii șefi de comunități îi învrăjbesc pe oamenii simpli, divizându-i pe criterii etnice, religioase etc.

Desigur, mici particularități etnice puteau fi observate: nemții erau mai ordonați, ucrainenii cântau frumos (păreau să se fi născut polifonici, căci în grup interpretau melodii pe mai multe voci, fără să-i fi învățat cineva „să țină terța”) ș.a.m.d. Dar limba își are legile ei, cum aveam să aflu mai târziu, la facultate, așa că pulveriza ideea de identitate profesională, de pildă: fierarul era neamț, prin tradiție, dar termenul care îl desemna era slav, trecut și prin filieră maghiară, căci toți îl numeau *cováci*; brutarii cei mai buni erau sârbi, dar denumirea de *picari/pecari*, venea de la germ. *Bäcker*, cf. și sîrbo-croatul *pekar* (nu-i vorbă, și termenul *brutar*, generalizat în româna literară standard, vine tot din germană, de la *Brot* „pâine”, folosit în variantă regională, săsească, *Brut*); zugravii erau țigani, în principiu, dar erau numiți *moalări*, de la germ. *Maler*. Locuitorii de la periferia periferiei, care duceau o viață semirurală, de agricultori și crescători de animale, erau *páori*, adică „sărântoci”, „oameni simpli”. Termenul este latinesc, desigur, cf. *pauper*, -*ris*, de unde fr. *pauvre*, it. *puovero* etc., dar și engl. *poor*.

Evident, odată deveniți elevi, eram obligați să ne deprindem rapid cu un alt fel de română. Acasă spuneam *fain*, *orman*, *a divăni* (mai exact: *a givăni*), *iorgovan*, *golâmb*, dar la școală trebuia să zicem *bine/frumos*, *dulap/șifonier*, *a discuta*, *liliac*, *porumbel*... Toți purtam la școală, în primii doi-trei ani, până se introduseseră uniformele obligatorii, o flanelă de lână numită *sfetăr*, dar „tovarășă” ne obliga să spunem *pulover*. Ambii termeni, de origine anglo-franceză, pătrunseseră în zonă prin intermediari germano-slavi. Cel „literar” nouă ne suna un pic indecent, dar dacă așa era corect...

Prin urmare, orientarea spre lumea mirifică a cuvintelor s-a impus de la sine – și nu numai pentru mine.

— *Ce rol a avut ambianța universitară asupra formării dvs. intelectuale? Au existat, în decursul formării dvs. intelectuale, cărți, oameni, profesori, mentori care v-au marcat în vreun fel? Ce efect au avut asupra dvs. profesorii și colegii de la universitate?*

— Am avut șansa să învăț carte la secția de „Limbi clasice” a Facultății de Limbi Romanice, Clasice și Orientale a Universității din București cu cea mai bună garnitură de cadre didactice din istoria acestei specialități, care a constituit dintotdeauna elita filologiei universitare românești. La fel s-a întâmplat apoi la secțiile de filologie modernă (întâi română-germană, apoi română-franceză), căci a fost perioada fastă când „culturnicii” aduși în

universități de regimul stalinist dispăruseră, unul câte unul, iar corpul profesoral își restabilise valorile, cu rare excepții, prin selecția naturală.

I-am mai „prins” în universitate pe Iorgu Iordan, Al. Rosetti, Al. Graur; Gr. Moisil conducea un cerc studențesc (la care veneau și mulți profesori). Dar se afirmaseră deja cei din generația de mijloc și cei foarte tineri. Închipuiți-vă că în anul I, semestrul I, făceam un curs practic de lexic grecesc cu Sorin Stati și altul, de verbe grecești, cu Petru Creția. Cum să nu înveți de la aceștia nu numai tainele lexicului unei limbi-matrice, ci și un stil de comunicare și de conduită social-profesională? Poate doar dacă ai nimerit din greșeală la Filologie. Dar, la admiterea dură de atunci (erau serii și cu 16 candidați/loc), nu se prea întâmpla asta. Dacă la cursurile de limba greacă sau latină intrau Felicia Vanț-Ștef, I. Fischer; la literatură – Adelina Piatkovski, Maria Marinescu-Himu, Mihai Nasta, Florea Fugariu, N.I. Barbu, Mihai Nichita, Eugen Cizek, la lingvistică generală – Al. Graur și Lucia Wald; la indo-europeană, aceasta din urmă și Dan Slușanski, iar la seminare – tinerii lectori și asistenți de atunci – care ni se păreau efectiv strălucitori – Gabriela Creția, Mariana Băluță, Martha Guțu, Francisca Bălăceanu, Petrișor Ceaușescu (din neamul Avereștilor!), Cornel Mihai Ionescu (celebrul CMI, nepotul lui Tudor Vianu) ș.a. erai definitiv marcat ca structură intelectuală. Chiar și cei tineri erau încă de pe atunci adevărate „enciclopedii ambulante”, erau foarte bine școliți în țară și în străinătate, în pofida vremurilor vitrege. Și, în consecință, erau modele de conduită umană: corecți, apropiați de studenți, profesioniști desăvârșiți. De la secțiile de Filologie modernă – română și limbi străine – nici nu mă încumet să dau nume, căci acolo lista a fost și a rămas foarte lungă.

Cum spuneam, un asemenea context te marchează profund. Doar eventualele tare personale sau conjuncturale (boală, probleme de familie în perioada studiilor etc.) ar fi putut limita efectul formator al studiilor. Dar nu a fost cazul la mine. Mă îndrăgosteam, pe rând, de fiecare materie de studiu și plănuiam să-mi fac din aceea o specializare pentru tot restul vieții. Rezultatul pe termen lung a fost o oarecare mobilitate (instabilitate?) profesională. Am trecut de la specializarea de bază, îngustă, a semanticii istorice, la traductologie, de pildă, iar de aici, la studiile identitar-culturale; am început să scriu cărți pe teme de istorie literară, dar am continuat decenii la rând cu lingvistica latină, generală, română. Apoi am revenit la eseuri și studii de literatură (română, universală). Le-am pus pe toate sub cupola *dăscăliei*, a activității didactice, de care nu m-am mai putut dezabăra.

Practic, la finalul primilor patru ani de studii universitare, din totalul de unsprezece, am simțit că am devenit alt om. Au urmat anii de doctorat, care pe atunci erau considerați postuniversitari și care au adus alte schimbări în structura mea profesională și mentalitară.

— *Care sunt cărțile modelatoare, acelea care au prezidat formarea dvs. intelectuală? Mai atrag astfel de cărți acum? Cum ați motiva fascinația lecturii, a cărții în contextul epocii și al vârstei dvs. de început și*

ce explicație dați dezinteresului pentru lectură, atât de frecvent invocat, de astăzi?

Ați spus bine: „fascinația lecturii”! Am început devreme, dar nu chiar de la vârsta preșcolară, cum se mai întâmplă uneori. Mai precis, dragostea pentru lectură s-a declanșat în clasa I, când am trecut de la învățarea literelor la „partea a doua” din *Abecedar*, aceea a lecturilor instructive-educative. La librăria de unde mama ne cumpăra rechizite, vânzătoare i-a dat, ca „rest” de la suma rotundă plătită, o cărțuie de format mic, cu vreo zece pagini frumos imprimate, cu corp de literă mare și imagini color, intitulată „Broșuța călătoare”. Mai târziu aveam să mă dumiresc că era un fel de adaptare abreviată după *Minunata călătorie a lui Nils Holgersson prin Suedia*. Am citit-o de îndată și am fost foarte încântat de experiență. Am continuat așa până am ajuns la o foame patologică de lectură. În anii de gimnaziu devoram biblioteci particulare și publice, la început haotic, apoi selectând autori, teme, genuri, specii, după criterii care se schimbau cu vârsta. Preferința pentru literatura dedicată copiilor este explicabilă și a durat mult timp. Așa se explică de ce la maturitate, când eram deja profesor de lingvistică, „am ieșit din front” și am coordonat un vast proiect internațional despre locurile imaginare în literatura pentru copii și tineret, finalizat cu volume de studii, un dicționar de specialitate etc., pe lângă simpozioanele cu participări de pe toate continentele.

Revenind la anii copilării, dacă rămâneam fără „provizii”, citeam prospectele de la medicamentele buncii, iar pe stradă, citeam din mers textele complete ale panourilor, firmelor („*Croitorie pentru bărbați, Autorizație nr., eliberată de, Raionul...*”) etc. Ajunsesem să-mi neglijez obligațiile de elev, dar scăpam de corigențe pentru că-i impresioneam pe profesori și pe colegi cu informațiile diverse, haioase uneori, dobândite prin lecturi: despre instalarea guvernului Fidel Castro în Cuba, din cartea *Pepe, micul cubanez*, de Vasili Cicikov (de origine rusă, cum se vede). Altădată, am vorbit despre Canada, după ce citisem *Țara învăluită în parfumul rășinilor*, de Arkady Fiedler. Evident, mi-a trebuit mult timp ca să aflu că traducere românească de tipul *Tânăra gardă* (A. Fadeev) sau *Așa s-a clădit oțelul* (N. Ostrovski) erau cărți „educative – pe linie”. Învățam din ele de ce nu trebuie să lenevești dimineața în pat, cum să-ți cultivi voința (Ții în față felia de tort, dar nu te atingi de ea, o cedezi surioarelor mai mici! Apoi, câțiva din gașca noastră am evoluat: ne stingeam chiștocul de țigară direct pe piele – ideea era să nu-ți dea lacrimile; am și acum cicatricea pe dosul palmei stângi!). Oricum, citeam cu plăcere acele cărți, așa cum mi-au plăcut *Desculț* sau *Groapa*, ceva mai târziu. Atât de mult, încât i-am „urmărit” pe Zaharia Stancu și pe Eugen Barbu până la capăt, citind și *Rădăcinile sunt amare, Sarea e dulce* ș.a. ale celui dintâi, precum și nu numai *Principele* sau *Incognito* ale celui de-al doilea, ci și *Balonul e rotund*, *Șoseaua Nordului* sau volume de reportaje. Nu știam că statutul lor oficial făcea ca librăriile și bibliotecile să fie inundate, abuziv, cu tirajele de zeci și sute de mii de exemplare din cărțile pe care le semnav.

Totuși, retroactiv, cred că decisive au fost, printre altele câteva, cărțile lui Mark Twain – *Aventurile lui Huckleberry Finn*, *Tom Sawyer*, *Prinț și cerșetor*), despre care am aflat ulterior că dezvoltă, subliminal, „gândirea critică”. La vremea respectivă mi-au plăcut mult, pur și simplu, deși prezentau o lume diferită de a mea. Primul roman românesc citit a fost *Baltagul*, iar când m-am însurat am aflat că și soția mea a avut aceeași primă experiență în privința lecturii romanelor. Am pus coincidența pe seama Destinului, nu pe împrejurarea că Mihail Sadoveanu era publicat cu o generozitate oficială rar întâlnită. Am rămas un împătimit al lecturii până azi, chiar când, presat de treburi importante, îmi propun să nu „scap” în rafturile de cărți, cum cedează bețivul pocăit în fața raftului cu sticle din pivniță...

Întrebarea Dvs. conține, de fapt, mai multe întrebări. La ultima parte aș zice că dezinteresul generațiilor actuale pentru lectură este provocat de un complex de factori: graba cu care generațiile își trăiesc viața; faptul că informația este furnizată, mai rapid și mai direct, mai facil, prin mijloace audio-vizuale dinamice, extrem de atractive și, nu în ultima instanță, o educație deficitară, care ține de vreo câteva decenii bune.

— *Ați predat, mulți ani, la Universitatea „Valahia” din Târgoviște, apoi la Universitatea „Ovidius” din Constanța, unde sunteți conducător de doctorat. Aveți satisfacții, nostalgii, regrete, proiecte finalizate sau nefinalizate din perioada profesoratului? Cum se împacă lingvistica, critica și istoria literară cu vocația de profesor universitar?*

La Universitate „Valahia” din Târgoviște am contribuit, decisiv deseori, la înființarea mai multor secții și departamente – filologie, biblioteconomie, colegiul de institutori (cu specializări secundare de limbi moderne și educație muzicală), departamentul de relație externe, DPPD-ul. Am fost șef de catedră, director, prorector etc. Am avut satisfacții, dar și dezamăgiri. Mă bucur când văd oameni bine formați, utili la locul lor de muncă, trecuți (și) prin mâinile mele. Mi s-a spus de multe ori că unii tineri simt că-mi datorează o parte din traseul lor profesional și general uman.

Conducător de doctorat sunt la Universitatea „Ovidius” din Constanța, unde m-am mutat „cu Cartea de muncă”, se zicea pe atunci, în urmă cu peste două decenii, dând un nou concurs de profesor titular. Am avut și aici o mare serie de responsabilități (șef de catedră, director executiv la școală doctorală, șef de proiecte europene etc.) și noi surse de satisfacții profesionale. Am mai predat, ani buni, la Praga, la Paris și în universități din SUA, Austria ș.a. Când îți iubești meseria, bucuriile – mici și mari – vin de la sine, aplanând orice asperități.

Despre pendularea mea între limbă și literatură am mai spus deja câte ceva. Aș adăuga acum doar că, încă de tânăr, mi s-a cristalizat ideea că lingvistica pură nu există. Orice act de vorbire este determinat de factori psihici, biologici, istorico-geografici, socio-economici și politici etc., cum se știe. Pe de altă parte, analiza lingvistică teoretică este extrem de interesantă,

dar devine fascinantă când este aplicată pe mostrele de vorbire uzuală și literar-artistică, deopotrivă. Așa încât am profesat științele limbii, dar nu m-am putut abține să scriu lucrări de retorică, de istoria traducerilor și istoria culturii, cărți despre interculturalitate și multilingvism, ba chiar și capitole despre gândirea critică ș.a.m.d. Conștient că abordările multiple dăunează profunzimii fiecărui subdomeniu împarte, am făcut toată viața numai ceea ce mi-a plăcut să fac. Așa am putut să lucrez până de curând cam șaisprezece-șaptesprezece ore pe zi, iar acum lucrez în medie douăsprezece ore pe zi, fără să simt oboseala mai mult decât ar fi normal.

— *Cartea dvs. despre Grigore Alexandrescu, foarte bine documentată, este, cum s-a spus, o veritabilă monografie a scriitorului, echilibrată, fiind în strânsă legătură cu ambianța târgovișteană. Care sunt locurile cu rezonanță culturală cea mai pregnantă din Târgoviște?*

M-am îndrăgostit de Târgoviște încă de când eram elev la liceul bănățean care continua tradiția uneia dintre școlile cu existență seculară (astăzi, are circa 500 de ani vechime). Motivul iubirii de la distanță? Informațiile din manualele de literatură română despre poezii Văcărești, despre V. Cârlova, despre I.H. Rădulescu, Gr. Alexandrescu, comentarii, citate și imagini foto (portrete, „ruinurile” Curții Domnești, Turnul Chindiei, tiparnița etc.). Apoi soarta a vrut să devin târgoviștean prin căsătorie și am trăit, practic, în trei orașe: București, Târgoviște și Constanța. La Târgoviște ne-am stabilit reședința principală: cunosc istoria cultural-literară de pe fiecare metru pătrat și am făcut o pasiune, împărtășită cu câțiva mari editori și istorici literari, pentru Gr. Alexandrescu. Sunt convins că există în acest „leagăn al limbii literare românești, al tiparului și al literaturii vechi și moderne” – cum o spun cu mândrie localnicii – un *genius loci*, cum există și în alte orașe, precum Iași, Brăila, București, Blaj ș.a., de altfel. La Târgoviște treci mereu pe lângă o casă memorială, pe lângă chiliile sau școlile în care au învățat carte mari personalități culturale și politice, pe lângă busturi, parcuri, clopotnițe (în care au funcționat ateliere tipografice sau ateliere de pictură și gravură), turnuri. Când intri în profunzimea unei cercetări locale înțelegi cât de ramificate sunt căile istoriei naționale și internaționale. Dacă pornești pe Calea Domnească, pe sensul Sud-Nord, de la Poarta Bucureștilor spre Curtea Domnească și, de acolo, pe calea Brașovului, te afli, de fapt, pe șoseaua care leagă Orientul de Occident. Nu insist aici, dar este interesantă, cred, această descoperire a mea. Pe dreapta, dai de Biserica Albă și de Biserica de Județ (adică de „judecată”, unde s-au dezbătut pricinile târgoveților cu boierii Văcărești, cu familiile Bellu și Dudescu, cu Vodă Caragea și fiica sa, Catina etc. – toți mari iubitori de proprietăți funciare, unii dintre ei fiind evocați de I. Ghica în scrisorile sale. Între ele se află casa Costache C. Cornescu, urmaș de Basarabi și Brâncoveni, acela pentru care Al. I. Odobescu a scris primul eseu literar românesc, *Pseudo-Kinegheticos*. Mai departe, o casă oarecare aparține familiilor Florescu, strămoșii celebrului general Florescu, șeful Isprăvniceii București,

intrat ca personaj (negativ) în literatura română (l-a arestat până și pe unchiul său, Gr. Alexandrescu, la bătrânețe, pentru câteva zile), dar și bunicii materni ai lui Bonifaciu Florescu, parizianul, primul profesor de Teoria Literaturii de la prima universitate de stat din România, aceea de la Iași, musa (*a contrario*) lui Mihai Eminescu, în alcătuirea *Scrisorii II. Către homunculus Bonifaciu*. Puțină lume știe că acesta din urmă a fost rodul iubirii dintre o Luxița Florescu și Nicolae Bălcescu. Urmează, pe aceeași stradă, Liceul „Ienăchiță Văcărescu”, slujit și frecventat de atâția cunoscuți, încât am umple pagini întregi aici. La început, au predat ca profesori (de română, latină, franceză) poeții și gazetarii George Gârbea, Al. Vlahuță, Raicu Ionescu-Rion ș.a., apoi G. Guțu, latinistul, Constantin Ivănescu, poetul matematician (fratele lingvistului Gh. Ivănescu), A. Tomescu și C. Drăgulescu, profesorii lui Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Al. George ș.a.

Casa lui Gr. Alexandrescu este în picioare și acum, iar bustul acestuia, ridicat de scriitoarea Smaranda Gheorghiu (nepoata sa), se ridică în zona Primăriei, construită pe terenul familiei poetului; locuința mea de la Târgoviște se află pe un teren cumpărat de la Aneta Alexandrescu, iar Biserica Lemnului, de care aparțin, este ctitoria Alexandreștilor.

Așa încât, dacă ar fi să evoc toate „lucrurile cu rezonanță culturală”, cum ziceți Dvs., ar trebui să scriu o carte întreagă, cel puțin.

— În ce relație se află istoria cu spațiul literaturii? Care este opinia dvs. despre Școala de la Târgoviște, despre scriitorii ce o compun?

Grupul de scriitori inspirat numit „Școala de la Târgoviște” reflectă foarte bine relația dintre istorie și literatură, care vă interesează pe Dvs. Liceenii de la „Ienăchiță Văcărescu” au reprezentat ultimele promoții ale învățământului românesc de tip vechi, interbelic. Se spune că un absolvent bun de liceu de atunci știa carte mai multă decât un absolvent de facultate de acum. Se mai spune că dacă ar mai fi apărut încă o generație (numai încă una) de intelectuali, de ingineri, medici, juriști etc., de meseriași, funcționari, ofițeri, de politicieni precum cele două-trei anterioare, foarte bune, influența nefastă a Răsăritului roșu nu s-ar fi putut manifesta atât de distructiv în România. Dar, ca de atâtea ori în istorie, „timpul n-a mai avut răbdare” cu noi, cum bine zicea Marin Preda. Acești băieți de la „Liceul Văcărescu”, proveniți din clasa socială de mijloc, crescuți în case cu cărți și pregătiți într-un sistem școlar cu profesori de elită, cu o bibliotecă uriașă, cu laboratoare etc., cunoșteau deja toată literatura valoroasă românească și universală. În mod cert nu funcționa sau, în orice caz, nu agreau ei sistemul „comentariilor” dictate de profesori. Comentariile, micile eseuri, compunerile originale și le făceau singuri, din ce în ce mai siguri pe ei, într-o competiție colegial-prietenească de cea mai bună factură. Transcriau texte considerate emblematice pentru câte o idee, un stil etc., traduceau, imitau, parodiau, prelucrau, scoteau revistute manuscrise și broșurele originale – ghidați de un sistem educativ conceput pentru o lume liberă, gata să-și reia

ritmul dezvoltării, după încheierea Războiului al Doilea Mondial. Și, dintr-o dată, perspectivele largi s-au îngustat și s-au întunecat. Primul care a plecat la facultate a fost Radu Petrescu, în 1946. A fost martorul instalării unor politruci străini la programele de ideologizare din facultate și apoi la îndepărtarea treptată a marilor profesori de la Literele bucureștene. În *Jurnalele* sale vorbește mult despre asta. De la Târgoviște, Țoncu (MHS) îi scria că asistă la tulburări politice, provocări etc., conduse de foștii derbedei ai orașului, „înscriși la bolșevici” acum. În toamna următoare, 1947, a venit și M.H. Simionescu la București, după o admitere ciudată, întârziată până în decembrie. A urmat reforma care a distrus învățământul românesc pentru o lungă perioadă. De fapt, au urmat reformele care au distrus elitele românești, în întregul lor, și au sintetizat instaurarea unui regim care a impus epoca de îngheț siberian în viața social-economică, politică și spirituală a României. Contextul istoric este, la modul declarat, unul dintre motivele deciziei tinerilor „scriitori” (căci se considerau deja ca atare) de a nu publica nimic înaintea vârstei de 40 de ani. De aici se trage stilul încifrat, cu tehnicile subtextului, cu valorificarea virtuților parodiei, ironiei, grotescului, de aici literatura confesiv-diaristică, literatura de sertar, literatura „de grup” etc.

— Cărțile dvs. de lingvistică (*Limba română contemporană*, *Miezul cuvintelor. Studii de lingvistică generală și lingvistică latină*, *Multilingvism și interculturalitate*) s-au bucurat de interesul cititorilor și al specialiștilor în domeniu. Care e locul, stadiul și importanța lingvisticii, la noi, în acest moment? Există instrumente de referință, specialiști, un public avizat?

La cărțile enumerate de Dvs. aș adăuga *Ana cea bună. Lingvistica și mitologie*, 2007, și *Magia cuvintelor. Studii de lingvistică*, 2022. Cea dintâi reflectă un alt domeniu spre care m-a condus lingvistica, iar în cel din urmă sunt reunite, prin osârdia editoarei M. Constantin, alte asemenea contribuții de lingvistică mitologică, la care se adaugă cele de traductologie și semantică, unele pe marginea textelor homerice, care au reprezentat încă una dintre iubirile mele târzii. Toate la un loc arată cât de întinse și de complexe sunt științele cuvântului și ce perspective de cunoaștere umană deschid acestea, în general. Din fericire, stăm bine la acest capitol. Școala de gramatică descriptivă, sincronică, datorată vechilor dascăli – Florica Dimitrescu, Mioara Avram, Valeria Guțu Romalo și coordonată acum extrem de activ și eficient de Gabriela Pană Dindelegan – este de talie europeană, fără exagerare. La fel, lingvistica diacronică, sub conducerea lui Gh. Chivu și a altora, cea de dialectologie și geografie lingvistică, păstorită de Nicolae Saramandu, merg foarte bine. Faptul că unii dintre cei mai tineri dintre cercetătorii universitari, precum Adina Dragomirescu și Nicolae Alexandru, sunt invitați frecvent la Oxford și Cambridge să-și prezinte rezultatele muncii lor este semnificativ pentru nivelul înalt al demersurilor de profil. La fel se întâmplă lucrurile la Iași, Cluj, Timișoara, Craiova, Constanța ș.a.. Se editează științific texte vechi, începând cu cele biblice, mai ales la Iași (I. Caproșu, E. Muntean,

Al. Gafton ș.a.), impunându-se standarde ridicate în lingvistica diacronică se scot tratate, dicționare, ediții de text (textele Școlii Ardelene sau, separat, I. Budai-Deleanu), studii de imaginar în lingvistică (Adrian Chircu ș.a.), se cercetează limba și stilul unor reprezentanți ai vechii culturi românești, traduceri etc. la Timișoara (Adina Chirilă, Bogdan Țăra ș.a.), se organizează manifestări științifice internaționale și se editează peste tot reviste de profil, anuare, volume colective. Tratatate și dicționarele institutelor de cercetări de la București, Iași, Cluj, Timișoara, Craiova, sunt conectate la cele mai noi direcții de cercetare a limbajului din lume, comunică unele cu altele și cu cele similare din străinătate.

Desigur, așa stând lucrurile, pare ciudat că limba română uzuală se află într-o fază foarte critică, în sensul deprecierii continue. Dar fenomenul este strâns legat de generala decădere a nivelului de cultură și cunoaștere a societății în întregul ei și sub toate aspectele. Fenomenul este paradoxal, căci posibilitățile de informare și de cultivare a bunelor maniere, inclusiv lingvistice, sunt mai mari și mai accesibile ca oricând, în istorie. Faptele pot fi explicate punctual – prin subțierea clasei de mijloc, de pildă, sau prin inconsecvența dusă până la inconștiență a strategiilor de instruire și educare. Dar, din câtă lingvistică generală și teoria lingvisticii cunosc eu, explicații pot fi și de ordin generalul uman. Au existat dintotdeauna, în istoria omenirii, etape de decădere „fără precedent, catastrofală” a limbilor, după cum au existat și cazuri concrete de dispariție totală a limbilor. Dar, de fiecare dată, a existat o revenire compensatorie, sub alte aspecte, în alte condiții etc. De exemplu, sunt consemnate bine lamentațiile, protestele și încercările de salvare ale savanților care constatau coruperea latinei clasice, până la moartea aparentă a limbii. Apoi însă, din cenușa acesteia s-au format, încet și sigur, limbile romanice (neolatine) – „vulgare”, desigur, la început, și nu numai în sens strict etimologic. Dar galo-romana, de pildă, care până și numele nou primit, de „franceză”, îl avea de origine barbară, relativ târzie, a ajuns să exprime ideile enciclopedismului de secol XVIII, subtilitățile clasicismului lui Molière, ale simboiștilor, ale marilor romancieri etc. Despre italiana vulgară a Renașterii (Dante Alighieri, Petrarca ș.a.) ce să mai vorbim... La fel s-a întâmplat în toate celelalte limbi vulgare, născute din rămășițele latinei, care mai înainte, până să fi avut o fază clasică, a fost considerată (în comparație cu greaca) o limbă rudimentară, vorbită de niște țărani, navigatori și soldați agresivi.

Exemplele pot continua cu alte limbi grupate în familii, grupuri, idiomuri, dialecte. Întotdeauna fenomenul natural al „schimbărilor lingvistice” a fost privit cu îngrijorare de către dascăli, scriitori, gazetari vorbitori de diverse condiții și meserii, băgători de seamă... Întotdeauna au apărut inițiative și practici lingvistice de protejare a „purității” limbii, de direcționare a unui fenomen care se reglează singur, natural, așa cum se reglează economia de piață, dacă este lăsată în pace, așa cum se reglează de la sine regnul animal, vegetal, mineral. Desigur, cu pierderi și câștiguri, cu zvârcoliri dureroase, cu manifestări ciudate, inacceptabile de bunul simț comun.

Din perspectivă istorică, este de precizat că în asemenea evoluții/ inovații în spirală, cum am învățat cu toții, apar condiționările specifice locului și timpului, pe lângă legile generale. În prezentul trăit de noi, o asemenea invariantă este Inteligență Artificială, cu lumea virtuală deschisă de ea. Cel puțin trei detalii sunt în mod vizibil strâns legate de istoria comunicării verbale omeniești: a) crearea unui limbaj propriu, limbajul informatic (simboluri, matematici, logică, gramatică alternativă, dar cu „subiect”, „predicat”, „condiționalitate” etc.), așa cum algebra geometria, muzica, și toate artele au devenit limbaje complementare și alternative, la vremea lor. Există un limbaj al trupului, după cum există limbaje ale culorilor etc.; b) facilitarea relațiilor interumane și, în primul rând facilitarea cunoașterii prin tehnica IT; c) capacitatea IA de a crea ea însăși valori materiale și spirituale de importanță vitală pentru omenire, ca urmare a programării stabilite de om, dar tot mai mult și cu de la sine putere.

În asemenea condiții, coruperea vizibilă a limbii uzuale (dar și mostrele de literatură care cultivă „estetica urâtului” dusă până la extreme) ar putea deveni cea mai mică problemă a omenirii.

Să sperăm, totuși, că ne aflăm – paradoxal, ironic – ca întotdeauna când încercăm să fim lucizi și să stabilim în ce situație suntem, pe panta coborâtoare a spiralei. Și că, până la urmă, „răul se face bine”, ca să-l citez pe dragul de Gr. Alexandrescu.

Când am scris *Ana cea bună* (2007) cochetam cu mitologia, căreia i-am dedicat ani buni din viață, inclusiv în perioada pariziană a parcursului meu profesional. Când am scris *Peithous Demiourgos* și am tradus *Dialectica eristică*, a lui Schopenhauer, eram preocupat de retorica clasică, pe care am predat-o ani lungi la Universitatea „Ovidius” din Constanța. Tot pornind de la Ana, am lucrat vreme îndelungată în domeniul onomasticii. Lucrarea (cu titlul provizoriu *Bazele onomasticii*) nu a fost publicată vreodată și nici n-am apucat să țin cursul opțional pe care îl avusesem în vedere. La Praga, în cei trei ani de lectorat, am studiat destul de serios structuralismul, dar apoi am lucrat mai mult cu principiile, metoda și instrumentele pragmatice lingvistice – inclusiv pe textele biblice, impunându-le și doctoranzilor analiza pragmatică în analiza versiunilor românești ale *Vechiului Testament* și *Noului Testament*. De aici am ajuns la „Analiza discursului”, disciplină pe care am predat-o ani de zile masteranzilor de la Franceză (Universitatea „Ovidius” Constanța), înainte să o sugerez ca practică de cercetare în doctorate pe teme de comunicare didactică, politică etc. De la semantica istorică inițială, am ajuns la latina creștină, pentru că mă fascinaseră expresiile încifrate de tipul „a da copilul la apă”, a îmbăia (lat. *dare lavacrum* /-o), prin care credincioșii de rând își transmiteau cifrat, sub nasul centurionului imperial care îi supraveghea la locul de muncă, faptul că și-au botezat nou-născutul în rit creștin.

— Care este opinia dvs. cu privire la starea dezbaterilor culturale? Sunt ele dezbateri, cu adevărat? Au instituțiile strategii culturale demne de urmat, linii directoare, principii bine puse în lumină?

Observ și eu ceea ce observă toată lumea: avem scriitori foarte buni, în toate genurile și speciile, dar rămân cunoscuți doar într-un cerc restrâns de consumatori de literatură. Avem critici literari cu personalități bine conturate, ceea ce înseamnă cu metode și instrumente de evaluare diversificate, dar nu se impun direcții noi în cultura scrisă, în beletristică, în jurnalism etc. Pe plan extern „explodează” câte un autor, un grup, o modă, explicabile în primul rând printr-o activitate managerială și de marketing extrem de bine puse la punct. Altfel, din câtă literatură citesc eu, nu mi se pare că un autor din SUA, Suedia, Anglia, Franța, cu zeci de mii de exemplare vândute și cu traduceri în câteva zeci de limbi, realizate imediat după lansare, ar fi mai talentat decât un autor român – editat într-un tiraj de 1000 de exemplare (în cazuri fericite, pentru romane etc.) și cu două-trei versiuni în limbi străine.

— *Cum vedeți, astăzi, condiția scriitorului? Dar condiția criticului literar și instituția criticii literare?*

Răspunsul negativ pe care l-aș da la ultimele două părți din tripla întrebare pusă dă seama și de opinia mea la prima parte, dar și de ceea ce cred despre realitatea discutată la precedentul duplex interogativ. Avem reviste, avem organisme de specialitate, avem dezbateri, dar nu avem o strategie generată de niște principii sănătoase, asumate colectiv.

— *De ce scrieți, cum scrieți, când scrieți? Este scriitorul de azi o conștiință a epocii sale? Cum vedeți implicarea intelectualului în politică?*

Scriu, ca atâția alții, „printre picături”, scriu cu speranța că pot transmite și astfel ceva din ceea ce am acumulat. Văd în România de astăzi scriitori care reprezintă clar conștiința epocii lor, dar am asistat, de-a lungul ultimelor trei decenii, la retrageri ale intelectualilor adevărați de pe arena politică, îngroziți de colcăiala și agresivitatea care caracterizează viața publică actuală.

— *Cum vedeți destinul cărții, la noi? Care e starea lecturii? Se mai citește? Mai are tânăra generație apetit al lecturii, curiozitate intelectuală, fervoare a ideii?*

Am arătat mai sus cum văd lucrurile cu privire la circulația cărții și la starea lecturii. Observ la studenții de la litere o slabă dorință de lectură. Nu dau vina pe învățământul preuniversitar, căci dascălii de acolo sunt produsul nostru, dar nici măcar un sfert din studenții de la anul I nu par să fie auzit de Marin Preda, de pildă. Mulți nu au auzit nici de Liviu Rebreanu sau de M. Sadoveanu etc. Cu toate acestea, dacă am declanșat o discuție despre o carte, despre un scriitor, s-a creat repede o stare de emulație: cărțile au circulat eficient între colegi, s-au organizat mici dezbateri. Nu m-aș grăbi, deci, să declar moartea cărții, deși semnele bune sunt de tot palide...

— *Care sunt proiectele dvs. de viitor?*

Mă aflu la vârsta încercării de a-mi închide, pe rând, șantierele și fronturile de lucru – acelea din sfera instituționalizată, evident. Fără prea mare succes, deocamdată, căci există o presiune a sistemului. Aș avea de terminat două lucrări de lingvistică, mi-ar fi plăcut să duc la capăt studiul despre „veșmintele românești ale poemelor homerice” – realizat în proporție de cam 40%, dar nu știu dacă timpul va mai avea răbdare cu mine.

Ca orice om de litere, visez să închei orice obligație profesională și să apuc să-mi scriu memoriile, poate să termin romanul început de multă vreme, să-mi adun și să cizelez prozele scurte...

Cum spuneam, însă, sunt pline librăriile de volume de memorii, jurnale, însemnări – multe aparținând unor oameni însemnați, contemporani cu noi. Zac acolo, cum zac și romanele foarte bune. Așa că, în cazul unuia ca mine, asemenea proiecte reprezintă doar încă o manifestare de teribilism. Inapetența generală față de lectură nu este un motiv să încetezi să scrii, dacă îți place ceea ce faci și ești convins că merită s-o faci.

*Interviu realizat de **Iulian BOLDEA***



AI. CISTELECAN

Blaga amarez



La numai câțiva ani după ce Blaga s-a îndrăgostit – pentru ultima oară, în fine! – de Elena Daniello – și cam la aceeași vârstă, a pățit-o la fel și Salvatore Quasimodo (practic, după moartea lui Blaga). Doar că el s-a îndrăgostit de Curzia Ferrari, căreia îi omagia în scrisori „il tuo corpo di fuoco”, „fuoco” pe care-l vedea răspândit pe toate componentele Curziei – „un po’ di fuoco nei capelli”, dar și „sulla fronte” și-n alte locuri. Curzia părea o fată eminentă de foc, o fată igniforă. Din substanță incendiară e făcută și Elena, deși Blaga nu se avântă prea departe în metaforele și invocațiile corporale. La drept vorbind, nu se avântă mai deloc. E drept că – fără să-i socotim vârsta ca fiind un factor de cumintire, căci n-a prea fost – nici n-avea cum, chiar dac-ar fi fost mai puțin pudic și mai stăpânit în impulsuri (dar nu totdeauna). Asta pentru că relațiile amoroase ale lui Blaga au fost – toate! – deschise, la vedere – și mai ales la vederea directă a Corneliiei. Iubitele lui Blaga – afară de Coca Farago, cu care-și petrecea vacanțele diplomatice (mai multe despre relația lor în *Fete pierdute*, Cartier, 2021; tot acolo și despre isprăvile cu Domnița Gherghinescu-Vania și Eugenia Mureșanu) – erau doamne măritate iar între familiile erau statornicite relații sociale destul de apropiate, de nu chiar de prietenie. S-ar putea zice că Blaga și-a recoltat iubitele numai din cercul amicițiilor familiale, fără să se complice cu aventuri riscante și-n ape tulburi ori cu spart de case și cămine. De fiecare dată e vorba de un fel de aranjament convenabil tuturor, comod, destul de burghez, cu fațadele cât de cât necompromise și, cel puțin aparent, protejate. Rolurile erau clar delimitate în toată această succesiune de *menage à trois*, ca și cum Blaga ar fi primit licență de infidelitate (pare-se că a și primit-o). Teritoriul său de vânătoare e însă doar cercul relațiilor familiale, prietenești (mă mir că nici o studentă n-a reușit să spargă acest cerc). Chiar și pe Coca a cunoscut-o în urma vizitei făcute, la Craiova, Elenei Farago; ce-i drept

Coca avea atunci doar 11 ani, dar l-a impresionat pe Blaga nu doar cu poeziile pe care i le-a citit la îndemnul mamei (atât de acut încât Blaga o exaltă anume în *Arta copiilor*), ci și cu farmecul ei deja previzibil, astfel încât n-o va uita (și nici ea pe el). Destul că plimbările lor din timpul concediilor diplomatice și al treburilor pe la minister au provocat mare gelozie la Zaharia Stancu. Cum și gelozia e creatoare, nu doar iubirea, Zaharia se pregătea să-l distrugă pe Blaga prin pamfletul *Filosoful Lulu* (pe care nu l-a mai scris, totuși). Noi îl citim azi pe Blaga cu un fel de evlavie – ardelenii chiar cu fior de religiozitate –, dar unui rival în amor Blaga nu-i putea impune respect și nici nu-l putea impresiona într-atât încât să se dea la o parte. E și singurul care nu s-a dat, căci în rest Blaga a avut norocul de a da peste soți toleranți și îngăduitori cu propriile neveste (chiar și popa Florea Mureșanu, măcar că el a mai mărâit câte ceva), cu toții un fel de Ștefan Micle multiplicat. Și nu doar că a dat peste soți înțelegători, dar a și avut o soție înțelegătoare care i-a lăsat frâu liber (o soție atât de îngăduitoare a mai fost doar Claudia Millian, și ea prietenă cu Blaga – o prietenie și ea ușor erotizată; vezi *Zece femei*, Cartier, 2015). Cel puțin așa îi destăinuie Blaga Domniței, cum că ar avea slobozenie la „orice” din partea Corneliiei, „cu o singură condiție: poeziile să fie frumoase”. Trebuie să fi fost adevărat căci această libertate condiționată de rezultate estetice e atestată cu documente și de Ilie Rad în volumul *Lucian Blaga, scrisori către Elena Daniello, „Plin mi-e sufletul de tine, plin”* (Casa Cărții de Știință, Cluj, 2023). Resemnată și înțeleaptă, Cornelia tolerează competențele de amantă – cu singura condiție să fie eficiente și cele de muză. După cum îi mărturisește ea lui Bazil Gruia – „am înțeles realitatea situației”.

Ignifore par a fi fost și toate iubitele blagiene (dar nu sunt oare prin definiție toate iubitele ignifore?). Blagologii riguroși au făcut liste cu poemele „datorate” fiecărei iubite, iar Ilie Rad definitivează cu maxime scrupule această listă. La nivelul anecdoticii biografice și creative, astfel de „împroprietări” își au rostul lor și e evident că bună parte din erotica blagiană are suport „ocasional”, biografic. Fiecare iubită a sponsorizat câteva poeme, Elena – cele mai multe. Iar Blaga, fire iubeață, se asigura întotdeauna de o sponsorizare. Notele cu care Ilie Rad însoțește scrisorile invocă la tot pasul astfel de ocurențe și pun în context de incidente biografice concrete poemele. Aflăm astfel ziua în care poemul a fost scris, întâmplarea de care se leagă, peisajul care i-a fost scenă – cam tot ce se poate invoca în prețuia unei poezii. Dar muzele își fac prea multe iluzii, măcar că Blaga pare a trăi din elan amoroș și – nu mai puțin – a trăi dragostea ca artizană creativă, ca gheizer de efuziuni amoroase. Prea multă conjunctură biografică trivializează însă poemele și-i de presupus că, în realitate, creativitatea transcende întâmplările, chiar dacă acestea o stimulează. Oricum, chiar și cu toată documentația biografică, poemele sublimează situațiile de plecare până la anularea lor. Pe de altă parte însă, misteriofania pe care Blaga o revendica încă de la debut ca vocație a poeziei

își are cauza eficientă în eros („căci eu iubesc și... și... și...”), ceea ce înseamnă că, în ultimă reducere, poezia e o imnică erotică, o *eroslatrice* și o *cosmoerotizare* (cu scuzele de rigoare pentru așa barbarisme pompoase). În ultimă instanță, poezia e erotiferă și erotiforă. Blaga și-a intuit din prima adevărata vocație și a avut privilegiul de a o putea hrăni cu droguri feminine toată viața. Și asta fără a-și face faimă de faun îmbătrânit. Dacă nu de alta, măcar pentru că poemele lui erotice au condus adolescentină, sunt poeme eficiente în seducție, innuri de acțiune, nu doar de grație. Nu degeaba se lăuda cu „adolescența triumfătoare, păstrată prin voia destinului în mine, timp de decenii, pentru clipa singurei întâlniri cu iubirea” (cf. scrisoarea 35). Nu „singurei”, de fapt, ci doar „ultimei”. Dar în mai toate scrisorile către Elena, Blaga vrea să întoarcă avantajele în favoarea ultimei iubiri, inducând un fel de contrast între mitologia și efervescența primei iubiri și dramatismul și patetismul celei din urmă. (Dacă e să luăm în serios paralelismele, toposurile imaginative sunt cam aceleași și când e vorba de poemele stărnite de Cornelia, și când e vorba de cele stărnite de Elena). Scrisorile către Domnița mărturisesc însă și ele destulă dragoste (de nu chiar prea multă), doar că, în cazul ei, cu mai mult foc pasional carnal. Ce-i drept, și Blaga era mai tânăr iar Domnița avea sigur mai mult *sex appeal* decât Elena, diferențe remarcate și de Dorli, care zice de Elena că „frumoasă la față nu era” și „nu ea incita, ci Domnița” (cf. nota 39). Se prea poate, căci în vreme ce „sufletul” Elenei îl copleșește pe poet, trupul ei aproape că lipsește. Deși deja în scrisoarea a VI-a o iubește „adânc și imperturbabil, puternic și de neclintit”, abia își ating mâinile – și asta „după ce sufelele de mult se amestecaseră”. E un fel de asceză senzuală (sau sublimare) de-a lungul întregului serial epistolar; și o conduită de rezervă timorată, de candoare sfioasă (în întreg epistolarul există un balans echilibrat între sfiala declarativă și explozia declarativă). Prima îndrăzneală timidă apare abia în scrisoarea 13: „Îmi dai voie să te sărut?”. De altfel, întâlnirile – de obicei cu martori, afară de cele din „pădurea Hoia” (unde se mai refugiau pentru că se temeau „de gura lumii”) de care își amintește Elena – respectau scrupulos conveniențele, după cum își amintește Helene Rodica Daniello în depoziția sa: „N-am văzut niciodată vreun gest sau vreo privire nepotrivită, mama și Blaga comunicând prin poezii”. Esențial – sigur așa; accidental – poate și altfel. Deși „fiecare parte e suficientă să te înnebunească” (scrisoarea 29), nici o parte din Elena nu e beatificată ca atare. Abia dacă sunt pomenite (în scrisoarea 92) „pulpele” și „gleznele”, și acolo sub acoperirea că ele se aflau la tratament. Spre deosebire de precedentele iubite, Elena pare necorporală. Într-un fel, o recunoaște chiar ea, când zice de Eugenia Mureșanu că aceasta „a mers de la început înspre amor”. (Și cu ce tupeu și avânt!) Blaga însuși, când îi expune doctrina muzelor, nu prevede pentru acestea o competență corporală, ci doar mandate pentru „împărăția spiritului, /.../ a sufletului” și „a ganei” (infernului, ar părea) (scrisoarea 67). E o continuă pledoarie a poetului

pentru a o convinge pe Elena că dragostea pentru ea e singura adevărată, suprema, unica. Așa sunt, cu siguranță, ultimele iubiri (dar tot cu siguranță, nu doar ele). Introduce pentru asta argumente discriminatorii care e greu de admis că-s chiar adevărate: „spre deosebire de alte două-trei femei /.../ cari m-au ales *ele* pe mine, pe *Tine* te-am ales *eu*) (scrisoarea 61). Și scrisorile, ca și poeziile, sunt în misiune seductivă, firește.

N-avem scrisorile Elenei către Blaga, decât cele pe care i le-a „trimis” după moartea poetului. Din ele și din interviuri se poate deduce însă că poemele și scrisorile și-au împlinit misiunea. „El a dat vieții mele sens”, îi mărturisește Elena lui Alice Țuculescu. Iar la un an după moartea poetului, îi scrie: „Dorul mă arde și mă mistuie”, singura „mângâiere” pe care o mai poate avea fiind aceea că „ți-am fost bucurie în anii cei mai grei ai sufletului tău”. Pare a fi fost și ea copleșită la modul religios de poet – „am avut marele privilegiu să cunosc un astru și să trăiesc în apropierea sufletului său mare și luminos” –, trăind împreună cu el o „stare de fapt” care, prin „unicitate și esență”, a fost „una cerească”. Așa să fie!

Ilie Rad, care îngrijește nu doar cu pricepere și zel editarea scrisorilor, ci chiar cu exces de zel (explicând, bunăoară, în note și lucruri presupus știute de toată lumea – ce e echinoxul, Atlantida ș.a.), scoate în evidență cele „două merite esențiale” ale Elenei Daniello: primul – pentru că „a revitalizat spiritul creator al lui Blaga” (ca poet în primul rând, dar și ca filosof și prozator), iar al doilea – pentru că „a copiat, cu o rară devoțiune /.../, toate scrisorile primite, romanul /.../, zeci de poezii și sute de aforisme” – acestea încă inedite. Iubitele lui Blaga erau și sertare de refugiu, *nascondigli*, căci și Eugenia Mureșanu copiasse *Hronicul și cântecul vârstelor*. Dar Elena Daniello chiar a contribuit decisiv la „descătușarea energiilor creatoare” ale poetului – și aici statistica e un argument de necontrazis. Dacă a existat un factor catalizator de maximă eficiență în viața și creativitatea lui Blaga, acela a fost Elena.

Asta spun de fapt toate scrisorile. Apariția Elenei e un eveniment de cutremur ontologic, e întâlnirea cu „îngerul”: „adică: obsesia, focul, pasiunea” la un loc (scrisoarea 8). Iubirea e la Blaga – totdeauna, dar mai ales acum – o arteziană imperativă care izbucnește în innuri și beatificări. Blaga se simte „ca după o adevărată înviere” (scrisoarea 14) și mitologizează dezlănțuit întâlnirea, transformând-o în „întâlnirea a două Tipare” (scrisoarea 20), în urma căreia poetul s-a cufundat într-o deplină devoțiune: „Nu mai trăiesc decât prin Tine și pentru Tine” (scrisoarea 47), ca într-o transă mistică. Nu mai e decât un pas până la transmutarea iubitei între „faptele originare”, ceea ce se și întâmplă în scrisoarea 55 (se întâmplase și cu Cornelia; în scrisori, de fapt, Blaga nu-și prea reînnoiește arsenalul seducției). „Darul de a stimula” (din scrisoarea 62) duce la o stare de pură incantație existențială, în care Blaga trăiește într-o continuă și extatică adorație – „preamărirea Ta” (scrisoarea 70). Sunt multe declarații și declamații patetice prin scrisori, căci

Elena devenise chiar principiul existențial al lui Blaga. Fără ea, Clujul – deși „locul meu natural”, devine neant, amintirile locurilor în care au fost – „imensă rană.” Unde nu e Elena – totul devine pustiu; și timpul și spațiul. Dependența de Elena devenise ea însăși extaziantă.

Nu începe vorbă că ultima iubire, dacă ai noroc de ea, e cu adevărat o blagoslovenie (*blago*-slovenie).

Închei cu stricte mulțumiri: Elenei Daniello, doamnei Helene Rodica Daniello și lui Ilie Rad. Aferim!

Senida POENARIU

Spații de fericire și absurd



Debutul în volum al lui Gabriel Macsim cu *Vezi mâinile mele*¹, o colecție de șapte proze scurte, prezentă pe care o regăsim de altfel și în două dintre antologiile de proză scurtă *Kiwi* (coord. Marius Chivu, Polirom, 2021/2022), poate părea eterogen, dat fiind faptul că regăsim o gamă variată de texte, de la distopie tehnoreligioasă și povești cu și despre „spații de fericire” („singularități individualizate ale continuumului spațio-temporal”), pierdere, nebunie, OZN-uri și extraterestrii, până la moaște, morți și vindecări mai mult sau mai puțin miraculoase sau la întâlnirile de-a dreptul terifiante cu birocrăția. Surprinzător, Gabriel Macsim oferă totuși coerență acestui amalgam, pe de o parte prin faptul că avem câteva constante tematice, iar pe de altă parte, prin scriitura destul de bine condusă de la un capăt la celălalt. Ce-i drept, după lectura întregului volum, rămâne senzația că autorul nu s-a hotărât dacă își dorește să exploreze scenarii SF, un așa-zis „gen minor” prin care însă aprofundează teme „mari”, sau să rămână la iscodiri ale experienței cotidiene, aparent nesemnificativă, acel „miraculos ascuns în banalitatea vieții de zi cu zi”, cum îl numea Alexandru Mușina. Dacă poveștile din prima categorie sunt mai degrabă previzibile și cam fade (mă refer în principiu la *Vezi mâinile mele* și *Spre lumină*), deși au ca miză prin registrul adoptat senzaționalul, cu toată inovația și alăturările atipice (de exemplu BOR

și hi tech), cele din a doua categorie sunt excelente. Nu le-aș numi nici pe primele două menționate slabe, pentru că ar fi nedrept, scriitura lui Macsim, în termenii procesualității, fiind destul de consecventă, doar că nu este ușor să te duelezi cu maeștrii genului SF/fantasy care, de altfel, au și acaparat cinematografia mainstream cu distopii (un alt exemplu „clasic” al unui regim totalitar religios este portretizat de Margaret Atwood în *Povestea slujitoarei*) și cu scenarii ce au în centru interacțiunile cu extraterestri, care mai de care mai spectaculoase și terifiante. Apoi, dacă cel mai mare atu al autorului este privirea microscopică (Florin Iaru), ce devoalează feliile de (i)realitate, ca mai apoi să ofere contururi inefabilului, tematica SF și întreaga serie a denumirilor tehnice – tubejet, brainphone, iBOR-catedrala, q-tabletă, jetport, q-computer, food-net-delivery, mob-taxi ș.a. – care o însoțesc pălesc prin comparație.

Ceea ce îi reușește foarte bine lui Gabriel Macsim este glisarea de la ceea ce numim convențional *perspectivă „realistă”* și, pe cale de consecință, credibilă, înspre zonele absconse, imperceptibile pentru ochiul indiferent, acele momente de ruptură în care legile naturale par suspendate. Prozatorul nu se mulțumește doar să scruteze absurdul din mica și banala existență de zi cu zi, ci își pune personajele față în față cu miraculosul sau cu straniul, pentru ca apoi, într-un registru mai degrabă cinic, fără prea multe menajamente, din care mai răsare însă și câte o doză de duioșie, să le surprindă reacțiile, dar mai ales limitele. Gabriel Macsim are instrumentele necesare pentru a reda încercările stângace, uneori de-a dreptul ridicole, ale ființei umane de a raționaliza și interioriza, de a conferi sens și logică sau, dimpotrivă, de a decoda într-o cheie mistică, irațională, care ia forma unei credințe facile, ori de a apela la negarea faptelor și autoamăgirea naivă – mai pe șleau, la iluzionatul/mințitul cu grație atunci când este pusă să se holbeze în/la abis. Și acesta nu-i un lucru ușor. Prozele *Mesaj de întâmpinare*, *Axolomul*, *Icoana Maicii Domnului*, *Cineva va muri* și *Liniște*, în forme și dozaje diferite și deloc repetitiv, susțin cele afirmate mai sus.

Icoana Maicii Domnului este o mică bijuterie care, într-adevăr, cum afirma Florin Iaru pe coperta a patra, probează un „prozator complet, insolit, neiertător...”. Eșafodajul pe care își construiește proza este relativ simplu: o bătrânică răcită, care adoarme în biserică în timp ce așteaptă să ajungă la icoana făcătoare de minuni, se trezește singură și pe întuneric, pentru ca apoi să se întoarcă acasă și să descopere la știri că a fost martora unei „apariții” neașteptate și neelucidate, prezentată cu emfaza și în tonurile alarmiste cu care programele de știri ne-au obișnuit deja, care a avut loc în biserică chiar când ea picotea. Intarsiile care transformă textul dintr-o poveste mai mult sau mai puțin banală într-una surprinzătoare, o adevărată reușită din punct de vedere stilistic, sunt seria de coincidențe, măiestria descrierilor, și, mai ales, inserțiile onirice: „Își pune brațele în jurul genții și își lasă capul într-o

parte, sprijinindu-l de spătarul scaunului (...) De obicei, după ora unsprezece, rândul se rărește. Oamenii preferă să revină a doua zi, să reia calvarul statului la coadă, al îmbrâncelilor și vorbelor grele aruncate printre dinți. Păcătoși înșirați pe zeci de rânduri la Judecata de Apoi, sub privirile necruțătoare ale arhanghelilor plutind ușor, aproape de tavan, în fața altarului. (...) Sunetele asurzitoare ale trâmbițelor umplu văzduhul. Pământul duduie sub copitele cailor, ca și cum animalele ar galopa pe pielea întinsă a unei imense tobe. (...) Când ultimul călăreț, scheletul din spatele calului galben-verzui, se oprește lângă ceilalți trei, Maria se prinde cu mâinile de scaun înainte de a se prăbuși, iar bărbatul cu balanța își umflă pieptul, ridică bărbia spre cer și slobozește un urlet pe cât de scurt, pe atât de teribil. Bătrânei îi cade geanta din poală, izbindu-se înfundat de podeaua acoperită de covorul persan. Clipește pentru a se lămuri unde se află” (pp. 56-57).

Mai mult chiar, fiind concentrată într-un spațiu atât de restrâns, radiografierea unei anumite categorii sociale *autohtone* pe care o face Gabriel Macsim este cu atât mai prețioasă. De altfel, întregul volum are și această miză, a surprinderii metehnelor societale atât la nivel instituțional, cât și individual, metehne pe care cititorii le vor recunoaște fără prea mare greutate, astfel că nivelul identificării este unul destul de ridicat. Se poate sesiza o preponderență a autorului atât pentru straniu și absurd, „cazuri neobișnuite, la limita paranormalului cu fantezia”, cum spunea Marius Chivu pe coperta a patra, cât și pentru probleme mai delicate, precum tradițiile și dogmele religioase, respectiv nevoia disperată a omului de a-și explica (și accepta) moartea proprie sau a celor dragi. Apoi, în mod consecvent, în substrat sau cât se poate de direct, există în textele lui Gabriel Macsim, într-un mod mai degrabă ironic, o critică a instituției religioase care-și uită principiul fundamental pe care a fost construită: creștinismul (și valorile inerente, precum dragostea, acceptarea, toleranța), și care devine din Biserică o Bancă, iar apoi își umilește credincioșii prin tot felul de strategii care mai de care mai mercantile. Autorul nu escamotează – fie că vorbim de instituții sau de făcătorii de minuni de toate felurile, mai orientalizați sau mai locali – nici eterna naivitate umană și nevoia disperată după miracole care să rezolve problemele cât se poate de concrete sau îmbulzirea agresivă a oamenilor pentru o fărâmă de supranatural, fie el sub forma unui oscior sau a unui alt tip de obiect magic. În *Axolotl* este explorată și un alt fel de credință, aceea care ia forma refuzului de a accepta așa-zisele *evidențe*, de a crede până la capăt, într-o proză despre boală și familie, care dozează excelent umorul cu tragicul.

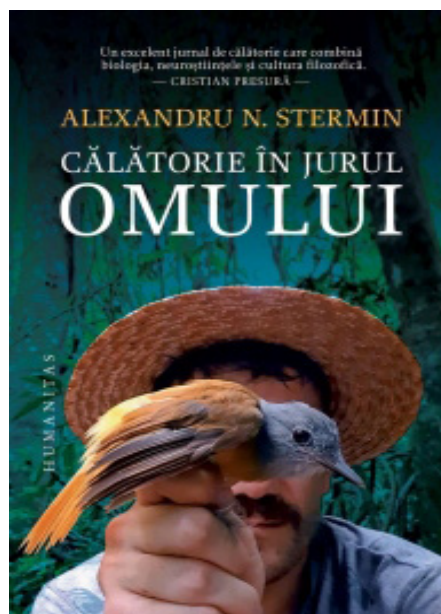
Nu puteam încheia fără să spun câteva vorbe și despre *Cu „cs”*, *nu cu „x”*, o odă adusă disperării maxime pe care a simțit-o orice român care a avut de-a face cu dragul nostru sistem birocratic. În acest caz, excepțiile nu fac decât să întărească regula. Absurdul situației și dimensiunea fantastică, în mod paradoxal, pe tonalități care îmbină două rețete cunoscute – Kafka

și Harms – nu fac decât sporească credibilitatea unui asemenea *caz*. O lectură savuroasă, care îmbină puseuri de umanitate și empatie cu o doză bună de sarcasm și cinism. Așteptăm, așadar, cu interes a doua carte a lui Gabriel Macsim, anunțată deja de Florin Iaru pe coperta a patra.

¹ Gabriel Macsim, *Vezi mâinile mele*, Polirom, Iași, 2023, 190 pp.

Cristina TIMAR

Jurnal de explorator



Literaturile de nișă, adresate unor segmente foarte țintite de public cititor au cunoscut un reviriment incontestabil în ultimii ani, de la literatura pentru copii, la cărțile de popularizare a științei. Numele fizicianului Cristian Presură, autorul deja binecunoscut al *Fizicii povestite* e, probabil, cel mai des invocat, dar mai tânărul Alexandru N. Stermin, biolog de profesie, dar având în spate o solidă pregătire multidisciplinară (filosofie, psihoterapie, neuroștiințe, teologie, antropologie), vine puternic din urmă. Intens promovat de Editura Humanitas, ca una din vedetele cap de serie, după publicarea celei de-a doua cărți, *Călătorie în jurul omului**, tânărul biolog și universitar clujean, prin călătoriile sale în cele mai misterioase și fascinante locuri ale Terrei, prin cărțile sale, prezența constantă în media și implicarea civică în favoarea conservării mediului și a redescoperii sinergiei dintre noi și natură, e replica românească a celebrului biolog și realizator de documentare BBC, respectabilul Sir David Attenborough. Ca un veritabil cavalier al păsărilor, căci ornitologia e prima mare pasiune a lui Sandu Stermin, pleacă în căutarea de păsări rare în volumul de debut, *Jurnalul unui ornitolog* (2017), mai face

două popasuri în jurul naturii umane – prin volumele din 2021 și 2022, *Călătorie în jurul omului și Căzuți din junglă – poveștile unui explorator*; pentru a reveni la aventura căutării unei păsări rare în jungla Amazonului, misterioasa pasăre-dragon, în ultimul volum, dedicat copiilor, apărut la Ed. Humanitas Junior în 2023, *Cum am devenit vrăjitor*.

Cele două volume mediane nu se mai ocupă explicit de păsări, dar Alexandru N. Stermin nu e mai puțin un explorator-cavaler în ele, doar că pasiunea pentru zbor îl ridică în zonele mai rarefiate ale spiritului, cu atât mai mult cu cât neagă mai vehement o atare ipoteză. Sigur că din poziția de noblețe pe care și-a câștigat-o poate susține că el, spiritul, e o ficțiune a umanității, o metanarațiune anacronică, dar tocmai acest paradox îl recomandă mai convingător în calitate de cavaler al spiritului - a ceva impalpabil, inefabil și, științific, vorbind, nedemonstrabil, deci inexistent. Dar nu această dimensiune psihanalizabilă ne interesează, ci drumul de la păsări, la călătoria în jungla amazoniană și apoi la poveste și mai ales la darul de povestitor al biologului Sandu Stermin. De fapt, cred că e un caz unic în literatura actuală de fericită împletire a vocației științifice și scriitoricești. Specialitatea lui e jurnalul de călătorie, căci Sandu Stermin se definește prin excelență ca un *homo viator*. Condiția sa existențială nu e de imaginat în absența pasiunii de a călători, a aventurii cunoașterii ca întâlnire *de facto* – nu mediate livresc, cu regiuni și medii de viață din cele mai stranii, cu viețuitoare din cele mai neobișnuite, cu oameni și culturi din cele mai exotice. El asta și caută cu tot diandinsul: excentricitatea și alteritatea extremă, fapt nobilșnuit pentru un român, căci nu ne prea atrag spațiile exotice, nici nu suntem mari călători. Mai degrabă visăm să ne facem oaze de confort aici, să ne meșteșugim mici paradisuri la noi acasă sau, ca turiști, să stăm în paradisurile artificiale ale unor resorturi *all inclusive*. Dar Sandu Stermin e un conațional total atipic, chemarea necunoscutului fiind mai puternică decât a obișnuințelor naționale.

Călătoria întreprinsă la 30 ani – vârstă a crizei existențiale, mai mult decât simbolică – după discuția cu un călugăr în fața căruia afirmă inexistența sufletului și convingerea că dogme creștine precum sufletul nemuritor, raiul sau iadul sunt inacceptabile rațional, provocat să facă un exercițiu de imaginație și să ia în calcul ipoteza eternității sufletului și cum și-ar petrece-o, după un moment de gândire nu poate da decât un răspuns: *Mi-ar plăcea să zbor pe deasupra Amazonului, mereu, de la un capăt la altul, fără oprire, la nesfârșit.* (p.10) Gata să întreprindă marea sa călătorie inițiativă, căci de o inițiere e vorba, nu despre vreun scop academic, Sandu Stermin nu stă prea mult pe gânduri și urmează chemarea junglei și înfruntarea celei mai mari angoase – cea în fața morții, cu sentimentul că locul natal și destinația, punctul de plecare și cel de sosire se suprapun într-un același "acasă": *Aveam sentimentul că plec de acasă spre acasă.* (p.11) Dintre toate obiectele din kitul de supraviețuire al exploratorului, atrage atenția un mic obiect complet lipsit de utilitate practică: o insignă albă pe care stătea scris cu litere negre, în limba română: *Că de n-aș fi, nu s-ar povesti.* Mica insignă prinsă de geanta de voiaj pare să aibă o dublă funcționalitate: îl făcea ușor recognoscibil de potențialii

conaționali prin aeroporturi și pe drumurile braziliene și, indirect, trimitea spre o finalitate: odată încheiată călătoria, ea va continua în poveste, căci fiecare om e nu doar chimie sau biologie, ci și logos - povestea pe care o poartă și care îl poartă prin lume.

Tot dând târcoale omului și condiției umane, Sandu Stermin explorează ceea ce el numește "esența ființei omului", o reinterpretare a "vieții nude" a lui Agamben, care, ca metodă de lucru, constă în sondarea umanului din unghiuri cât mai diverse – ceea ce duce la abordările diferite din fiecare eseu care alcătuiește acest volum – eseu antropologic, fenomenologic, ambiental, ecologic, științific, religios, biopolitic. Dincolo de acuratețea datelor științifice, presărate cu voluptate de erudit pe tot cuprinsul volumului, cele mai incitante și memorabile rămân inserturile autobiografice, acelea în care din subiect observator (condiția cercetătorului), devine subiect autoreflexiv (condiția memorialistului, a scriitorului).

Revelația personală și intuiția care constituie *primum movens* al aventurii în inima Amazonului este aceea a junglei ca matrice a evoluției umanului. Noi toți suntem fiii junglei, ne asigură Sandu Stermin, e locul originii noastre, iar alienarea omului modern/postmodern nu poate fi lecuită decât printr-o reîntoarcere regeneratoare la sursă. Două mari momente secționează aventura în Amazon. Prima noapte, evocată la începutul volumului (*Întoarcerea în junglă*) e și cea mai intensă ca nivel al angoasei întâlnirii cu necunoscutul, dar e ritul de trecere absolut necesar în acest parcurs inițiativ al neofitului de regăsire a paradisului pierdut. Dacă e lesne de înțeles pentru orice om obișnuit cu jungla urbană că o noapte în inima junglei e o experiență terifiantă la modul superlativ, căci pericolul pânzele la tot pasul iar instinctele noastre de supraviețuire în natura sălbatică s-au atrofiat de tot, deci nu ne prea pot ajuta, mai puțin clară este alchimia interioară pe care o trăiește cel suficient de curajos încât să-și testeze limitele. Surpriza este să descoperi că trăirile tale sunt situate în imediata proximitate a unei experiențe mistice. Până la urmă, pe alte căi, Stermin are propria experiență a "noptii întunecate a sufletului" despre care vorbea Sf. Ioan al Crucii, iar jungla exterioară nu este decât un catalizator al celei interioare: *Începuse cea mai întunecată noapte din viața mea: coronamentul copacilor, stratificat și foarte des, închidea ermetic tot întunericul lumii în jurul meu; era atât de beznă, încât simțam greutatea nopții cum îmi apasă pe ploape (...)* Începea să-mi fie frică. (...) Nu știu cât a durat totul, dar știu că am fost conștient de momentul în care n-am mai auzit nimic și am simțit cum tot corpul îmi paralizează, mă scufundam parcă într-o apă rece. (p.20-21) Supraviețuind acestei prime nopți terifiante, călătoria, sub călăuzirea lui Roberto, un băștinăș priceput, care-i împărtășește miturile și credințele tribului și capătă rolul bunului Vineri, se defășoară într-un ritm firesc, cu un cercetător tot mai fermecat, până în punctul în care caută să-și prelungească șederea sau chiar să rămână de-al locului. Convertirea e aproape să se producă, când, reactivându-se o mai veche obsesie, cea a zborului, cercetătorul lasă locul copilului și îl întreabă cu naivitate pe Roberto dacă există vreo plantă care să-l transforme în pasăre. Surprins, Roberto

îi descrie un ritual magic care i-ar putea îndeplini dorința iar descrierea e atât de plastică, încât Sandu Stermin leapădă haina grea a scepticismului și pentru o clipă ”se întoarce în regn”, simțindu-se o pasăre: *Realizez că eu, la întâlnirea cu jungla, m-am transformat într-o pasăre și că pădurea întreagă a fost planta magică ce mi-a îndeplinit visul.* (p.73)

Ca orice remarcabil povestitor, Sandu Stermin descoperă, la capătul extraordinarei ale călătoriei, că viața e poezie, rezervându-și deplul de a ne copleși mereu cu un ”ce” misterios și inexplicabil, aflat dincolo de instrumentele omului de știință, dar nu și ale poetului. După un remarcabil jurnal de călătorie, n-ar fi deloc surprinzător ca Sandu Stermin să revină în atenția cititorilor ca poet, născut din apele baptismale ale Amazonului.

*Alexandru N. Stermin, *Călătorie în jurul omului*, Editura Humanitas, București, 2021, p.177

Amalia COTOI

Mihail Sebastian văzut de Tatiana Niculescu: către o definiție a biografiei, astăzi



Suspendat, scandalul recent de pe marginea unui manuscris inedit al lui Mihail Sebastian – unul dintre prozatorii de frunte din galeria (retroactivă a) modernismului românesc –, despre care scrie pe larg Teodora Dumitru într-un articol publicat în *Scena 9*, în martie 2023, și căruia îi răspunde Bianca Cernat în *Apostrof*, în numărul din octombrie 2023 al revistei, ar putea fi rezumat de Mihail Sebastian însuși, în urmă cu aproximativ un secol, ca „cel mai sigur mijloc de aerisire și cel mai propriu mediu de circulație a valorilor”; „căci scandalul «dacă nu creează, obligă pe creator. Dacă nu lămurește, anunță. Dacă nu îndrumă publicul, îl cheamă»”.

Citatele provin din *Singur. Viața lui Mihail Sebastian**, penultima biografie publicată de Tatiana

Niculescu la editura Humanitas, în 2022, și sunt extrase din *Opere*, volumul III, care cuprinde publicistica autorului interbelic, la fel ca șase dintre cele opt volume publicate de Academia Română (2011-2015). Aceste fragmente sunt puse într-un circuit al vieții lui Mihail Sebastian, în contextul reluării de către autoare a momentului publicării romanului *De două mii de ani* (1934), roman care, la rândul lui, produce un scandal la vremea apariției.

Nu mă voi opri asupra scandalului, deși la însăși rădăcina modernității literare europene, dacă ne gândim la procesele intentate lui Baudelaire și lui Flaubert la mijlocul secolului al 19-lea, stă tocmai ideea de scurtcircuitare a opiniei publice, dar și de „chemare” și totodată de educare a cititorului. Important de reținut, cred, este că într-un an ca 2022, în care lumea anglofonă celebra centenarul de la *annus mirabilis* al modernismului literar, pe scena culturală românească re-apărea, cum nu se poate mai viu, un autor interbelic fără de care modernismul românesc nu ar fi fost la fel, și anume Mihail Sebastian, pe numele lui de botez Iosef Hechter, născut la Brăila în octombrie 1907.

Figura lui face obiectul de interes a trei studii importante apărute în ultimele decenii. Mai întâi, volumul comemorativ editat și comentat de Geo Șerban, apărut la centenarul Mihail Sebastian, în 2007, intitulat *Dimensiunea Sebastian. Incursiuni documentare*, publicat cu sprijinul Departamentului pentru Relații Interetnice, la editura Hasefer. Apoi, așa-numita „monografie ideologică” a lui Mihail Iovănel, din 2012, publicată la Cartea Românească (*Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*). În cele din urmă, am în vedere volumul *Mihail Sebastian: remember 1945*, care adună, fără rest, articolele comemorative scrise în presă la moartea lui Mihail Sebastian, din mai până în decembrie 1945, editat de Liliana și Doru George Burlacu și publicat la editura Grinta în 2015.

Demersul care are meritul de a-l desprinde pe Sebastian de circuitul academic, nișat, și de a-l integra într-un contemporan în care postura de influencer a intelectualului în lumea digitală lucrează în beneficiul cărții pe care o semnează rămâne cel al Tatianeii Niculescu. E vorba de un demers catalogat de autoarea însăși drept „biografie”. Într-un interviu acordat lui Vasile Ernu, pentru *Libertatea* (2022), intitulat *Tatiana Niculescu, scriitoare de vieți*, întrebată care e genul în care s-ar încadra cărțile sale – „E documentaristică, e docu-ficțiune, e biografie ficționalizată: unde ai încadra acest gen?” –, autoarea răspunde: „În literaturi cu o experiență îndelungată a scrisului de biografii, ce scriu eu s-ar chema simplu: biografii. Adică nici monografii istorice, nici biografii romanțate. Genul biografiei este, prin definiție, un gen hibrid situat între istorie și literatură. În contextul dat, îmi place să cred că ce scriu eu e, cel puțin deocamdată, «neîncadrabil»”.

Lipsa unei receptări critice consistente a cărților Tatianeii Niculescu cred că vorbește, așa cum observă cu acuitate autoarea, tocmai despre caracterul

„neîncadrabil” al biografiei de la noi. Dacă în spațiul britanic, sursa principală de inspirație pentru Tatiana Niculescu, biografia literară are o tradiție care merge până la sfârșitul secolului al 17-lea, când anticarul John Aubrey scrie *Brief Lives*, o colecție de scurte biografii despre personalități cunoscute, la noi, ideea de biografie e asociată încă de la începutul secolului al 20-lea cu o specie de configurație franceză, și anume biografia romanțată. Paradoxul, însă, e altul: deși trăim într-o lume în care interdisciplinarul pare să facă regulile jocului academic, iar înclinația predilectă este înspre o lectură a textului ficțional în cheie sociologică, pare că există o oarecare reticență critică, canonică, așa zice, la ideea de (re)întâlnire a literaturii cu istoria. Voi semna aici două apariții trecute cu vederea probabil tocmai din cauza istoriei care lucrează în fibra textului literar: *Între două fronturi*, de Oana David, roman publicat la Hyperliteratura în 2022, și *Benedictiana*, de Bogdan Boeru, ficțiune istorică apărută la editura Rao anul trecut.

Singur. Viața lui Mihail Sebastian se apropie în spațiul românesc de biografia Florinei Ilis, *Viețile paralele* (2012, Polirom), care are în centru figura lui Mihai Eminescu, sau, mai recent de seria de biografii romanțate inițiată de Polirom în 2019, dintre care voi menționa aleatoriu următoarele titluri: *Nichita. Poetul ca și soldatul* (2022), de Bogdan Crețu, *Hortensia Papadat-Bengescu. Străina* (2021), de Ana-Maria Sandu, sau *Caragiale. O scrisoare pierdută* (2019), de Bogdan-Alexandru Stănescu. Dacă e să facem un pas în afară, un foarte celebru „neîncadrabil” pe care l-aș aminti, clasificabil mai degrabă la categoria de biografie romanțată decât la cea de roman, e *Papagalul lui Flaubert* (1984), de Julian Barnes, care apare în română în 1997, la Univers, fiind reeditat în 2014, la editura Nemira, în traducerea lui Virgil Stanciu.

Biografia Tatianeii Niculescu, însă, face notă discordantă de acestea. Și ca să-mi iau precauțiile necesare pentru o eventuală ripostă critică, că tot veni vorba de scandal: „a face notă discordantă” nu înseamnă că realizez o scară ierarhică a biografilor. Nu situez practica biografică a Tatianeii Niculescu deasupra celei romanțate. Ceea ce încerc să spun este că există două genuri care, deși sunt într-o relație de îngemănare, împletesc diferit literatura și/cu istoria. Biografia romanțată, un gen de origine franceză (*la biographie romancée*), căruiua Perpessicius îi semna amplexarea în Franța la sfârșitul anilor 1920 (*Cuvântul*, nr. 5, 1929), sau ceea ce critica numește astăzi „biografie speculativă” în spațiul anglosaxon (*speculative biography*), e o formă care lucrează nu doar cu surse ficționale și non-ficționale – exegeză, publicistică, jurnale etc. –, ci și cu o „imaginație documentată contextual” (Kiera Lindsey, *Resourceful Reinvention: Speculative Biography as Public History*, în Paul Ashton, Tanya Evans, Paula Hamilton (ed.), *Making Histories*, De Gruyter, 2020). Această imaginație permite o mai mare libertate biografului în a construi zone de experiență care nu reies la întretăierea drumurilor dintre operă și documentele

de arhivă, deși sunt dependente de acestea. În plus, facilitează construcția unei narațiuni de viață continue, fără timpi morți și fără zone gri. Într-o biografie romanțată, substanța individuală e alcătuită mereu dintr-o pastă de evenimente și de povești redată la foc automat, spontan, într-un imediat al urgenței cuvintelor de a acoperi suprafețe virane, iar iluzia continuității se obține cu prețul unor juxtapuneri mai mult sau mai puțin plauzibile.

Biografia critică (*critical biography*), provenind din tradiția anglosaxonă, acordă mai multă importanță veridicității decât efectelor dramatice. Prin urmare, chiar dacă se folosește de o retorică narativă, genul se distanțează de ideea de speculație, pe de-o parte, prin faptul că sunt indicate în mod constant sursele, iar, pe de alta, printr-un metadiscurs mereu întemeiat pe acestea, care intervine pentru a justifica racordurile dintre referințele ficționale și cele non-ficționale. Într-un astfel de gen aș încadra scriitura Tatianeii Niculescu. Să luăm, de pildă, un eveniment important din viața lui Mihail Sebastian, și anume prima lui călătorie în străinătate, din decembrie 1929, pe când avea 22 de ani. Pentru a recompune acest moment, Tatiana Niculescu se folosește de o sursă extrem de importantă, fără de care o biografie veridică a scriitorului ar fi avut nevoie de un timp (mai) lung să se închege: este vorba de volumele de *Opere*, menționate la început, publicate de Fundația Națională pentru Știință și Artă a Academiei Române. Autoarea combină, așadar, proza (volumul I), cu corespondența (volumul II) și cu publicistica din volumul IV.

Astfel că, ceea ce părea, pentru mine, o impresie de lectură a romanului *Fragmente dintr-un carnet găsit* (1932), și anume că Parisul descris de personajul-narator e unul livresc, că nu pare un oraș în care trăiește și se plimbă în prezentul său, ci unul care există *a priori*, deja construit cu mult înainte de venirea acestuia la Paris, se transformă în certitudine odată cu textul Tatianeii Niculescu: „când ajunge la Paris, [Sebastian – n.m.] se surprinde căutând mai degrabă locurile și atmosfera din cărțile scriitorilor francezi pe care îi citea cu febrilă admirație, decât orașul anului 1930”. E o stare de fapt, e o senzație pe care Mihail Sebastian însuși o încearcă și care nu numai că nu a fost niciodată iluminată astfel, dar nu ar fi putut lua naștere decât la întretăierea dintre literatura și istoria personală a lui Sebastian. Dorința lui de a pleca la Paris, de a trăi acolo, apoi Parisul care refuză să se devoaleze *in praesentia* altfel decât și-l imagina sunt toate idei care circulă atât în articolele pe care Sebastian le scrie la vremea respectivă, cât și în corespondența cu cei doi Camili care i-au fost mentori și prieteni: Camil Petrescu și Camil Baltazar.

Pentru că am insistat pe o disociere a două specii – biografia romanțată și biografia critică –, e important de menționat că firul care leagă scrisul și viața e vizibil marcat în biografiile Tatianeii Niculescu în general. Autoarea nu alterează adevărul biografic de dragul revitalizării unei figuri uitate. Biografia e extrem

de atentă în construirea pasajelor descriptive, care funcționează ca liant între varii referințe extrase direct de la sursă. De exemplu, același capitol despre prima călătorie în străinătate a scriitorului începe astfel: „De la fereastra compartimentului de tren, călătorul renunță să mai fie atent la locuri, peisaje și oameni, ca să le dea apoi interpretări proprii. Le înregistrează din nou prezența, cu însetată curiozitate”. Chiar dacă selecția de materiale documentare și montajul îi aparțin biografei, iar interpretarea evenimentelor e una care poate fi subiectivă – la fel ca actul selecției, în fond –, nici una, nici alta nu pot fi contestate ca fiind lipsite de autenticitate de vreme ce sursele există, sunt indicate, atât din dorința de acribie a autoarei, cât și ca act justificativ.

Apoi, un alt lucru important de spus e că avem de-a face cu o biografie extrem de bine ancorată în realitățile socio-istorice, locale și globale deopotrivă. Ele sunt fundalul și uneori explicația pentru cealaltă istorie, la scară individuală, a omului Mihail Sebastian. O să mă opresc la un exemplu care vine în completarea celor anterioare, și anume călătoria lui Sebastian în vacanța de vară la Annecy, în sud-estul Franței, un oraș care va deveni geografie literară în romanul *Femei* (1934). Despre acest loc, Tatiana Niculescu notează, din nou, cu acuitate, asumându-și nu doar rolul de biograf, dar și pe acela de critic literar, următoarele: „Va evoca pensiunea de pe malul lacului Annecy, oamenii întâlniți, somnul în natură, tăcerea pădurii din apropiere, femeile și rochiile lor de vară, câteva episoade erotice fulgurante, într-o năvală pe care e foarte posibil să o fi schițat la fața locului. Textul va deveni ulterior capitol al unui roman intitulat *Femei*, despre vârstele și ipostazele erotismului feminin, amestec de lecturi, fantasme și melancolii ale tânărului de 23 de ani care este Sebastian”.

Vacanța se va încheia cu o călătorie la Geneva – nu departe de Annecy –, unde Sebastian participă la întrunirea din 1930 a Ligii Națiunilor, precursora ONU din zilele noastre. La această întâlnire participă și ministrul de externe Gheorghe Marinescu, cel datorită căruia, prin mijlocirea lui Nae Ionescu, Sebastian obținuse bursa doctorală la Paris. Cum prezintă un biograf un astfel de moment? Cum combină latura umană cu latura profesională, în așa fel încât cele două să nu pară nici disjuncte, nici suprapuse? Dacă scopul biografiei ar fi fost unul senzaționalist, cum, probabil, i s-ar putea reproșa la un moment dat autoarei, dat fiind că dimensiunea cea mai pregnantă a fundalului sociopolitic al epocii este antisemitismul, atunci s-ar fi putut spune că Sebastian se afla la Geneva într-un moment important din punct de vedere istoric pentru că, simțindu-se, în sfârșit, ca acasă (așa cum aflăm din mărturiile anterioare), voia să-l convingă pe Gheorghe Marinescu să-i obțină o prelungire a bursei. Cum evită Tatiana Niculescu un astfel de pericol? Simplu, prin relativizare – „E un prilej bun de a-l reîntâlni [pe Marinescu – n.m.] și de a începe să obțină, *poate* [s.m., A.C], o prelungire a șederii la Paris”. Interesul se așază organic alături de ocazie, nu o provoacă și nici nu încearcă să se facă nevăzut, într-un

firesc pe care biografia autoarei îl subliniază discret.

Apoi, Tatiana Niculescu detaliază contextul socio-istoric în care se află Mihail Sebastian la vremea respectivă, indicând o capacitate fenomenală de sinteză a evenimentelor istorice și totodată de construcție a atmosferei de după Primul Război Mondial – „Despre discursul ținut de el în plenul adunării, Sebastian scrie un articol călduros-informativ, situându-l în contextul politic îngrijorător în care are loc sesiunea diplomaților europeni. Pe fondul crizei economice declanșate în 1929 de căderea burselor americane și de blocarea investițiilor, după o campanie electorală în care principalele teme fuseseră naționalismul și crearea unei comunități rasiale (Volksgemeinschaft), Partidul Muncitoresc Național-Socialist German (NSDAP) obținuse 107 locuri de parlamentari, iar la prima ședință a noului parlament deputații naziști se prezentaseră în uniforme brune ale organizației paramilitare Sturmabteilung (SA), înființată de Adolf Hitler cu aproape zece ani în urmă. Se anunță tacit sfârșitul liberalismului german”. În final, intervine din nou analistul, care reușește, fără a divaga, să-și arate afecțiunea față de protagonist. Îi este suficientă o singură frază: „Analiza pe care o face el Europei, luând ca măsură schimbările de după război, se dovedește mult mai lucidă și mai realistă decât evaluările diplomaților.”

Ar mai fi multe lucruri de spus despre biografia lui Sebastian, care nu numai că te face să îți dorești să cunoști mai bine, să afli mai multe despre viața acestuia, ca un serial ale cărui episoade se termină mereu *in medias res*, dar te și provoacă să te avâni în modernitatea din urmă cu un secol, să te plimbi pe acele străzi, să vezi cum trăiau acei oameni, unde mâncau, ce mâncau, cum se comportau unii cu ceilalți etc. O să mă opresc, însă, la a spune că Tatiana Niculescu reușește două lucruri demne de luat în seamă. În primul rând, prin biografia din 2022, autoarea îl așază pe Sebastian într-un circuit intelectual și sensibil care trece dincolo de literar, în cultural, un teritoriu mult mai eteroclit și deci mult mai greu de prins în discuție. În fond, până și titlul biografiei sugerează confluența dintre viața ca istorie și viața ca psihologie prin tema care adună capitolele, și anume „singurătatea” – o temă care e amplu discursivizată astăzi, pentru a da seama de raportul pe care-l avem cu mediile digitale, și care, tocmai de aceea, deschide calea unei relații empatice, de identificare, cu cititorul. Apoi, prin exersarea aceleiași formule literare, și anume biografia – amintesc aici titluri ca *Englezul din Gara de Nord* (2023) sau *Seducătorul Domn Nae. Viața lui Nae Ionescu* (2020) –, Tatiana Niculescu reușește să impună pe piața de carte românească un alt gen decât deja mult prea discutata autobiografie, îndemnând critica să-i găsească o definiție. Poate că nu e exagerat să afirm că o definiție a biografiei în literatura română contemporană va trebui să pornească de la opera biografică a Tatiane Niculescu.

* Tatiana Niculescu, *Singur. Viața lui Mihail Sebastian*, Humanitas, 2022.

KOCSIS Francisko

Nopti luminoase



Știm cu toții, cartea de traduceri încă nu se află pe picior de egalitate cu cartea de literatură originală, nici nu trebuie să-și dispute atenția criticii de pe poziții rivale, dar constat cu o doză de amărăciune că traducerea nu au critici specializați pe literatură străină și intră într-un nemeritat con de umbră chiar din momentul apariției. Doar câțiva dintre cititorii de literatură străină încearcă să le trateze cu empatie și înțelegere, reușind să evidențieze puternic reliefatele nuanțe de alteritate, să reafirme că opera tradusă este ușa deschisă spre un alt univers de simboluri, toposuri identitare, amprente mentale care explică și dau imaginea diferențelor culturale create de entitățile naționale de-a lungul istoriei lor.

Cartea despre care vorbim acum, *Nopti în zen**, de Balázs Imre József, vine dintr-un astfel de spațiu cultural, cu repere identitare specifice recognoscibile la fiecare pas, dar integrate în vastul spațiu cultural european cu trăsături identitare înrudite, Balázs fiind un poet al spațiilor de interferență și influențe multiple, benefice deopotrivă pentru creator și pentru beneficiarul creației sale.

Dedicându-se studierii avangardelor, nu se putea să nu se molipsească, să nu-și racordeze spiritul la reverberațiile lor și să nu cedeze tentației de a-și pune la încercare talentul, măcar pe durata unui experiment concretizat într-o frumoasă carte de poeme, care privilegiază, nedeclarat, dar inechivoc, suprarealismul.

În multe dintre poemele sale, Balázs manevrează imaginile suprealiste ca pe niște măști suprapuse peste realități cotidiene ușor de întrezărit prin țesătura rară a urzelii mulată peste materia cizelată a versului care surprinde prin concreteți și adieri melancolice: *iată strada asta ai mai fost pe-aici îți amintești desigur/ ne-am uitat la pomul acesta ne-am uitat la gard după care m-am ascuns/ îndărătul unui stâlp ca să nu mă mai vezi/ se*

crăpa de ziuă aș fi vrut să mă duc mai departe să plec de pe strada aceasta însă tu ai fi vrut să mă rămâi/... după care urmează un insert de imagini rebele însoțite de sunete gălăgioase, cu marginile crestate ale unei bănci ridicându-se brusc asemenea unor valuri de mare dacă îți arunci bijuteriile în apă, una imaginară, desigur, ca apoi, brusc, privirea să se întoarcă spre sine și preajmă: față în față cu noi cele mai triste chipuri dar înlăuntrul nostru/ începe să răsună o altă muzică în timp ce privim gardurile/ și golurile luminoase dintre șipcile lor (privire).

Sigur că jocul de-a suprarealismul își are mizele sale, poetul încercând nu numai să ofere imagini scilpitoare în contexte bulversante, ci să situeze împrejurări, întâmplări și trăiri într-un univers întrezărit ori presimțit în momente de slăbire a controlului rațional, când subconștientul aruncă la suprafață rămășițe din lumi dispărute ori inventate, când îți poți permite, prefăcut naiv, să recapitulezi istorii din tărâmul fabulației, cu alt câștig, desigur, decât simpla retușare a simbolisticii ancestrale: *cel mic îi pune întrebări celui mare și cel mare îl întreba pe cel mic// împreună știau cât știe singur cineva din alte ținuturi// ajunge biruința asupra unei jumătăți de zmeu pentru câștigarea/ unei jumătăți de împărăție? a întrebat unul dintre ei iar celălalt/ i-a răspuns tot cu o întrebare/ adică la un zmeu cu șapte capete asta ar însemna trei capete jumate?/ rotunjirea se face în sus sau în jos?// nu-i bine să fii fecior de împărat trebuie să știi/ prea multă matematică/ și nu-i bine să fii nici fată de împărat pregătită mereu de răpire de eliberare// dar cel mai greu e să fii zmeu să găsești întotdeauna/ pe cineva care crede în existența ta (enciclopedia zmeilor); sau, cine știe, poate nu-s decât frânturi ajunse la noi din colțuri îndepărtate de spațiu și timp și încearcă să se integreze într-o realitate căreia îi sunt străine prin substanță, rost și finalitate: *călătoresc cu trenul co-educat/ străbate sute de kilometri pe oră spre adâncurile visului// înaintez spre sud, întotdeauna spre sud,/ sistemul de răcire suflă peste noi o lumină răcoroasă// călătorie întreruptă, de fiecare dată ies din vis în alt oraș/ portul din helsinki și zidul cetății din york, pădurile din canterbury,/ periferia orașului dublin, tufele tunse din malmaison// nu descopăr treceri, ele mă absorb prin pâlnii transparente (mixt).**

Spre deosebire de suprealiștii de-acum un veac, care se luau în serios sută la sută, în poemele lui Balázs se simte pe alocuri o anume detașare, de parcă ar contempla fenomenele din exterior, cu ochi de martor, nu de participant, deci nu avem de-a face cu un suprealism dalinian, integrator, ci unul mult temperat, strunit, cu veșminte croite într-o altă epocă și cu alte tendințe ale liniilor de modă: *poartă șapcă ține în mâini un instrument a sosit tocmai/ acum adineauri stătea la baza clădirii și-i cădeau în față/ monede într-o grămadă crescătoare întunecând cerul/ oamenii din fața lui o luau la fugă// stau în noaptea olandeză în mijlocul unei păduri care/ i-a primit lumini palide de jur împrejur la câțiva pași/ mai încolo topăie iepurii ghele de blană cerbi blânzi// bărbați și femei înaintând pe suprafața benzilor/ temporale deschise răd beau vin se ciondănesc/ gata să*

se bată (tată vitreg). Această detașare ne face atenți că avem de-a face cu un experiment, că poetul se află doar într-o vizită – plăcută și plină de învățăminte, desigur – la vecinii de proprietate.

Sunt de sesizat, de asemenea, și tușele fine de ironie și autoironie, zâmbetul ascuns în umbra versurilor, în subtextul impregnat de spirit ludic, Balázs prevenindu-ne prin ton și verb că e un joc inteligent, o disimulare într-un concret plin de asociații și suprapuneri de imagini derutant înlănțuite, la care suntem chemați să meditam: *nu judeca alene nu judeca cumpătat mai bine nu judeca deloc/ fi atent doar la cine îți cere și la ce-ți cere// înăuntru totul este simultan fals atrăgător convingător și de prisos/ oriîncotro îți întinzi mâna dobori din neatenție câteva păreri/ vei avea ce să aduni cu mătura// nu ai unde să te ascunzi totuși te descoperă propria privire/ și te privește cu aspru reproș// împachetezi scrutezi ce poți lua cu tine din anii tăi din urmă/ pleci cu un singur bagaj de mână fără să-ți iei adio (judecată).*

Iubitorul de avangardă nu uită să-i dedice un scurt ciclu și unui neoavangardist cunoscut în cercurile literaturii experimentale, Bakucz József, poet și traducător care și-a împărțit existența între Ungaria și Statele Unite, ca un adevărat constructor de poduri: *podarul șede pe bac vâslește conduce peste râu imagini/ învelite cutii negre// în depozit se construiește o mașinărie inteligentă/ din propozițiile unor limbi străine la coborâre/ proprietarii nu le mai recunosc componentele/ îl învinuiesc pe podar el doar tace zâmbeste// trece de pe un mal pe celălalt al podișurilor temporale/ transportă la comandă amintiri fum risipit culori e așteptat/ în port de chipuri de vieți încărunțite de așteptare (podar).*

Dar printre multe descrieri și pensulări suprarealiste, descoperim și câte un simplu, cald și emoționant poem de dragoste, ca o piatră de hotar rămasă la vedere după ce s-au mutat granițele lirice: *nu vii pentru că oglinzile te-au abătut nu poți veni/ pentru că în clipa în care pornești spre mine/ eu mă îndepărtez cu dublul vitezei tale/ pentru că imaginile unei constelații ȧes plase în calea ta/ și te încurci în ele// urmezi direcția unei strune de vioară și-acum te afli exact/ acolo unde strunele paralele se întâlnesc/ întrucât cineva îți trimite semnale secrete din fereastră/ acum nu se poate acum te-ar pândi pericole/ nu vii pentru că n-ai de unde să știi dacă mai exist deoarece știi că nu exist (absență), ori câte o constatare profund omenească: *fiecare val e o nouă promisiune, și orice țărm atins e șansa unor fapte noi/ (...) cer înstelat care își trimite luminile tuturor ochilor/ și desenează un model temporar/ (...) nu există nimic mai desăvârșit decât un copil (desăvârșit).**

Prin această carte, schimbătoare de ton în creația sa, Balázs Imre József dovedește disponibilități lirice care nu se află la îndemâna oricui și-i pot creiona o amprentă stilistică inconfundabilă.

* Balázs Imre József, *Nopți în zen*, Editura Cartea Românească, 2023, trad. de Kocsis Francisko

Călin CRĂCIUN

Nouă traducere a lui Petőfi Sándor

La editura Tipo Moldova a apărut o nouă traducere a poemului *Apostolul* al lui Petőfi Sándor, realizată de Kocsis Francisko* la 200 de ani de la nașterea poetului. Anterior, poemul a mai apărut în limba română datorită lui Ștefan O. Iosif, mai întâi în 1896, versiune care a mai avut parte de reeditare în 1908, ultima fiind realizată de editura clujeană Dacia, în 1972.

În mod firesc, între cele două traduceri ale *Apostolului* există un contrast evident. Instrumentarul lingvistic ales de Ștefan O. Iosif este caracterizat de mărci care-l leagă – privind din perspectiva prezentului – destul de strâns de componenta tradiționalistă. Probabil că cititorului de la finalul secolului al XIX-lea îi înfățișa poemul în limbaj „actual”, proaspăt, dar pentru cititorul din prezent se simte mai mereu un aer vetust. Iar lectura poemului într-o traducere al cărei limbaj pare anacronic are numai decât și un efect pervers, de contagiune, atenuând și bună parte din „actualitatea” pe care ar putea-o resimți un cititor al prezentului inclusiv la nivelul tematicii abordate – referindu-mă aici, desigur, la marea categorie a cititorilor neinițiați în procesul lecturii până la nivelul la care să savureze arome încapsulate în vocabularul și-n topica unui alt timp. Unul dintre principiile menținute de Kocsis Francisko pe întreaga desfășurare epico-lirică este cel al actualității. E un principiu pe care-l aplică, din fericire, chibzuit, astfel că nu conduce la abuz, la o rescriere a cărei încercare de adecvare terminologică la prezent să altereze fondul romantic al epocii în care scria Petőfi Sándor, ci de o îmborsărire echilibrată, care să permită ca între spiritul creației poetului maghiar și cel al lectorului din prezent să se instituie o relație de sintonie. *Apostolul* din traducerea și actualizarea românească desăvârșite de Kocsis Francisko rămâne și al lui Petőfi, nu se transformă într-un fiu care-și renegă tatăl pe motiv



de incongruență a viziunilor. Cu siguranță, un atu al traducătorului de astăzi este, în acest sens, și bogata exegeză acumulată de-a lungul timpului cu privire la creația „poetului național” maghiar, care a oferit tocmai prin dispute, destule clarificări și resemantizări. Când a publicat traducerea poemului, Ștefan O. Iosif avea doar 21 de ani, iar exegeza era, bineînțeles, profund marcată de limitele ideologice și metodologice ale vremii. În atare condiții, o nouă traducere, realizată de un traducător care și-a dobândit în timp prestigiul, nu este decât binevenită.

Rezultat al aplicării unui astfel de principiu este și faptul că poemul se citește fără a pretinde apelul la dicționar – cel puțin, nu des chiar și când e vorba de simplul cititor, nu de cel specializat. Apoi, el facilitează mult accesul la problematica avută de poet în vedere, una care, dincolo de clișeele romantice, nu e deloc anacronică. Prin *Apostolul*, Petőfi își exprima convingeri socialiste ce vin din iluminism, fără a se desprinde de teism. E vorba de un socialism cu tentă universalistă, care intră în oareșce contradicție cu nuanțele ultranaționaliste de care n-a fost poetul maghiar cu origine sârbo-slovenă deloc străin și care îi și dăunează în prezent, îi subminează substanțial o parte din operă, cu tot dreptul la clemență oferit de tinerețea și contextul la/în care scrie.

Eroul său din *Apostolul*, Silvestru, e un orfan condamnat la a crește în afara oricărei forme de empatie („O, tu, biet prunc acolo în trăsură! / De ce nu te-a născut mai bine o cățea? / Atunci ai fi avut parte de grijă / Și în poala doamnei un loc cald, / Te-ar fi hrănit cu duioasă grijă; / Dar pentru că te-ai născut om, nu câine, / Doar Domnul știe ce soartă vei avea!”). E captiv într-o lume care-l privește ca obiect de satisfacere a nevoilor personale, fie ele materiale sau de altă natură. Un hoț în care se ascunde un suflet de om îl ia cu sine pentru a-l face hoț, să-și asigure astfel propriile bătrâneți și să-i dea confortul moral că traiul din furtișaguri, spre a crește un copil, are o justificare; o cerșetoare îl transformă-n cerșetor, tot spre folosul ei, un bogătaș în slujitor al odraslei sale neghioabe. Societatea îl tratează

utilitarist, la modul cel mai strict. Doar două ființe manifestă empatie și văd în el valoarea umană. Una este dascălul care-i intuiește potențialul intelectual și-i oferă, abia când avea 16 ani, căldura unei îmbrățișări umane, cealaltă e soția, corespunzând întru totul perechii la care ar visa cei mai idealști dintre idealști, căci ea e cea care renunță la statutul ei social privilegiat pentru a-l urma fără ezitare și, apoi, fără regrete, oricâte motive crunte îi scoate soarta în cale. Excepționalismul personajului e dat tocmai de faptul că-și transcede condiția socială, găsind în sine forța de a se sustrage condiționărilor mediului. Societatea nu e altceva decât produsul unei mentalități greșite, a cărei inerție n-o pot conturba ori deturna decât spiritele superioare, excentrice și capabile de sacrificiu. Tocmai un astfel de apostol e Silvestru, punându-și idealul salvării lumii din robia unui sistem ideologic retrograd, ce împarte omenirea în privilegiați și condamnați la supunere, mai presus de viața lui și a familiei. E condamnat pentru „erezia” sa și moare executat pentru un gest de om cu minte rătăcită (încercarea de asasinare a regelui), neîmpăcat cu gândul că încă nu a sosit ceasul unei noi ordini sociale, mai umană. Impulsul răzbnător al lui Silvestru cel învins, degradat de anii de temniță și de frustrări cum sunt asistarea la suferințele soției, copiilor săi și ale poporului – prin extensie, ale omenirii –, e atenuat, nu și anulat de Petőfi în versurile din epilog: „A-mbătrânit și a pierit generația de slugi / urmată de-o generație nouă, care / Își amintea roșind de părinți și-a vrut / să fie mai bună decât ei – și a fost, / Pentru că n-avea nevoie decât de voință!... / S-a ridicat noul leat, cutezător, / Și-a zdrobit ce i-au lăsat părinții moștenire, / Cătușele de robi, / Zvârlindu-le pe mormintele / Celor ce le-au născocit, / Ca zornăitul lor să-i îngrozească și să-i rușineze / Și acolo jos, în pământ!...” Înaintașii sunt și ei, în genere, bieți fii inconștienți ai timpului lor, cu rele rezultatelor la examenul istoriei. Răzbate pâlparea unei viziuni umanitariste, pentru a cărei împlinire e nevoie doar de timp pentru ca omenirea să atingă numărul de conștiințe evaluate suficient pentru a constitui masa critică necesară schimbării.

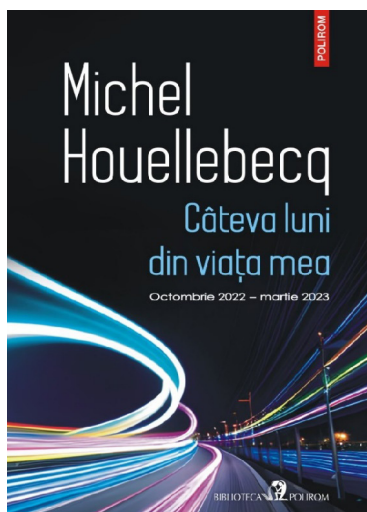
Se regăsesc, deci, în linii mari, teme care suscită și în perioada contemporană dezbateri, astfel că actualizarea limbajului din traducerea lui Kocsis Francisko poate revigora receptarea lui Petőfi Sándor. Este, cred, un principiu asupra căruia ar fi de meditat cu atenție și când se pune problema reeditării unor opere ale clasicilor din literatura națională, în măsura în care se găsesc mijloace de a ține sub control riscul denaturării.

* *Apostolul*, Petőfi Sándor, trad. De Kocsis Francisko, pref. de Balázs Imre József, Iași: Tipo Moldova, 2023.



Alex GOLDIȘ

Un happening marca Houellebecq



Interesantă, ca toate cărțile lui Michel Houellebecq, e proaspăt apărută – sub excelenta traducere a Gabrielei Vieru – *Câteva luni din viața mea. Octombrie 2022 – martie 2023**. Cartea e un jurnal mai special, în măsura în care se concentrează în jurul a două teme care au stat în atenția presei franceze (mondiale) din ultimii ani. E vorba de acuzațiile de rasism îndreptate împotriva scriitorului în urma unor interviuri sau apariții televizate, dar și de cazul pornografic în care a fost implicat.

Deși ar părea că impulsul prim al cărții ar viza o serie de justificări sau de explicații lămuritoare care să-l concilieze pe Houellebecq cu criticii săi, tonul jurnalului e departe de vreo retorică împăciuitoare. Dimpotrivă, ai de foarte multe ori senzația că scriitorul își dorește să pună gaz pe foc și că miza senzaționalistă pe care o acuză în discursul detractorilor săi nu pare decât să fie ridicată la pătrat. Pe scurt, tactica de apărare a prozatorului împotriva celor care îl acuză de discriminare e aceea a atacului pe motiv de neînțelegere, rea-voință, abuz de interpretare. Una dintre cele mai incriminate afirmații ale lui Houellebecq – „Cred că dorința populației franceze «de baștină», cum se spune, nu este deloc ca musulmanii să fie asimilați, ci pur și simplu ca aceștia să nu-i mai fure și să nu-i mai agreseze, pe scurt, să respecte legea și să-i respecte pe ei. Sau, la fel de bine, să plece.” – e considerată de prozator drept ambiguă, iar echivalarea dintre categoria celor care fură și agresează cu o categorie religioasă – drept inexactă: „nu avem de a face cu o problemă de religie, ci pur și simplu cu una de infracționalitate”.

E ușor de observat: autolegitimările scriitorului francez urmează logica binecunoscutului proverb „din lac, în puț”, căci de fiecare dată când încearcă să nuanțeze lucrurile, Houellebecq își trădează convingerile anti-democratice. De altfel, *Câteva luni din viața mea* e plină

de aserțiuni cel puțin la fel de problematice precum cele pe care scriitorul încearcă să le justifice de la bun început: „feministele (...) au făcut un deserviciu relațiilor dintre oameni” și sunt „de patruzeci și șapte de ori mai rele decât înaintașele lor”, acceptarea necondiționată a migranților ar fi o eroare („A forța populații întregi să asimileze nou-veniții pe care-i respingeau cu o furie crescândă îmi amintea vag de hrănirea forțată a găștelor și părea imposibil și chiar sinucigaș pe termen mediu”), în timp ce minoritățile ar fi istoric responsabile pentru conflicte de proporții, de la Revoluția franceză la cea rusă sau la cea iraniană. „Pericolul minorităților extremiste nu trebuie subestimat niciodată”, clamează Houellebecq, care se consideră în același timp o victimă a atacurilor presei/societății civice democratice și continuă să nu identifice nicio problemă în astfel de generalizări.

Poate că și mai provocatoare e relatarea cazului – lipsit de precedent în viața literară – a participării lui Houellebecq în proiectul KIRAC (Keeping it Real Art Critics) ca protagonist al unui film porno (*Kirac 27*) realizat de regizorul olandez Stefan Ruitenbeek, E imposibil de redat aici întreaga sagă, în care scriitorul, după ce și-a dat consimțământul prin intermediul unui contract „care oferea mai multe drepturi unor animale” (transcris în carte ca atare), a încercat să retragă filmul și a dat în judecată, fără succes, în Olanda și în Franța, inițiatorii proiectului. Această imposibilitate a cititorului de a decide ce s-a întâmplat de fapt se datorează „vocii” complet necreditabile a scriitorului, care pe de o parte își mărturisește voluptatea participării la un astfel de proiect recunoscând că nu poate rezista tentației de a-și refuza așa-zisele admiratoare tinere din Olanda sau chiar nevoii de a-și expune public virilitatea, dar pe de altă parte se prezintă ca pe o victimă a KIRAC. De fapt, postura de victimă, chiar dacă necredibilă până la capăt, face ca tot jurnalul lui Houellebecq să se transforme într-o narațiune satirizantă – cu toată umoarea neagră la purtător – despre grupul care i-ar fi întins această capcană. Protagonștii lui, numiți Gândacul, Scroafa, Curca, Vipera, sunt supuși unui rechizitoriu stilistic foarte dur, iar liderul proiectului e transformat într-un personaj cvasi-balzacian („nenorocitul fără cusur”), simptomatic pentru amestecul tipologic dintre corupție, arivism, expunere mediatică și alienarea sexualității pure.

De altfel, nici nu e sigur că, parcurgând *Câteva luni din viața mea*, cititorul e neapărat invitat să ia partea unei tabere sau să decidă dacă într-adevăr Houellebecq e o victimă absolută în această afacere. Cred că e de ajuns ca el să constate cât de „houellebecqian” – adică contaminat de ficțiunile și de ideologia scriitorului – e tot scenariul redat în carte. Sunt pagini care, cu toată ancorarea lor în factual, seamănă izbitor de mult cu situații și dileme cunoscute din romanele lui Houellebecq. E ca și cum aceste câteva luni din viața autorului s-ar fi aliniat la problematicile centrale ale producțiilor prozatorului, care dezbat – cam toate – statutul cvasi-economic al sexualității în societate, cu subteme precum: relația de putere dintre clasa seducătorilor și cea a seducătorilor, dintre sexualitate și expunerea ei, alienarea plăcerii sexuale devenită marfă și complet demonetizată în

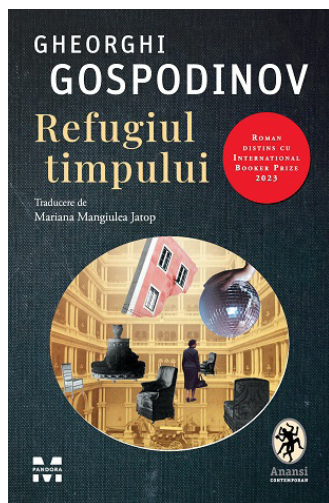
raport cu plăcerea pură a câștigului, decadența impotentă a Occidentului bogat vs. fertilitatea (amenințătoare) a civilizațiilor emergente, melanjul de priapism și depresie a protagoniștilor masculini victime ale acestui scenariu apocalitic etc.

Oricât de ciudată ar părea această afirmație, afacerea KIRAC pare coborâtă direct din narațiunile lui Houellebecq. Iar dacă cele două tabere nu s-ar fi înfruntat cât se poate de concret prin declarații publice și prin sălile tribunalului, ar fi putut fi ușor bănuite de un blat care are ca obiect un imens happening marca Houellebecq. Pentru că, în mod evident, în loc să-i estompeze influența și să-l acopere pe scriitor de rușinea pe care o tot proclamă mai degrabă pe filieră livrescă („Rușinea, ca să-l citez din nou pe Kafka, avea să-mi supraviețuiască”), scenariul autoficțional expus în carte nu face decât să sporească semnătura, marca înregistrată Houellebecq. E aproape imposibil ca scriitorul, atât de bun cunoscător al mecanismelor mediatice actuale, să nu recunoască, măcar pentru sine, acest paradox.

* Michel Houellebecq, *Câteva luni din viața mea*. Octombrie 2022 – martie 2023, traducere de Gabriela Vieru, Editura Polirom, Iași, 136 p.

Oana PALER

Un viitor deja trăit?



Frica și neputința de a construi un viitor duc la golirea lumii de sens și la resemnare. Este ideea de la baza romanului *Refugiul timpului*, scris de Gheorghe Gospodinov între Brexit și invazia Ucrainei, publicat în 2020 în Bulgaria, tradus în română de Mariana Manguilescu Jatop și apărut la Pandora Anansi contemporan (2023). Romanul a fost distins cu Internațional Booker Prize în 2023. Într-o Elveție neutră, o țară unde te duci să mori, Gaustin deschide „prima clinică a trecutului”, unde bolnavii de Alzheimer au posibilitatea de a-și reconstitui viața din bucăți, în

scop terapeutic. Acest spațiu securizant devine, treptat, o soluție-refugiu pentru întreaga Europă care preferă mersului înainte întoarcerea în diferite perioade ale secolului XX. Convingător prin originalitate, prin complexitatea construcției și a sferei tematice abordate, Gospodinov propune un roman provocator, care nu are cum să-și lase cititorii indiferenți, măcar prin varietatea de întrebări pe care le ridică.

Spațiul central al romanului îl reprezintă trecutul și aspectul său proteic/problematic în sens istoric și politic – cititorul simte că încă există ideologii (periculoase, amenințătoare) care încearcă să învie epoci apuse – „Atât timp cât îți amintești, ții trecutul deoparte (...) Cât timp focul memoriei rămâne aprins, tu ești stăpânul. Dacă începe să se stingă, urlatul fiarelor va fi mai puternic și ele se vor apropia tot mai mult. Haita trecutului. Cu cât e mai puțină memorie, cu atât e mai mult trecut. Puțin înainte de sfârșit timpurile se vor amesteca” (din însemnările lui Gaustin).

Gaustin, personajul central al cărui nume este o combinație între Garibaldi și Sfântul Augustin – „nume care adună teologia timpurie și spiritul revoluționar târziu”, pare inițial preocupat de pacienții bolnavi de demență/Alzheimer, apoi se schimbă, devine interesat de profit și de glorie, apare și dispare după bunul plac, este un terapeut-filosof fantomatic, care știe să-și capitalizeze ideile. Caustic, cinic, el se opune naratorului (un scriitor bulgar divorțat, născut la sfârșitul anilor '60), care pare mai degrabă un moralist naiv, nostalgic la rândul lui, dar nu lipsit de luciditate, mult mai echilibrat și mai reținut în fața „marilor proiecte” ale dublului său, Gaustin (ambii sunt atașați de *Muntele vrăjit*). Gaustin pare inventat de naratorul care îi devine asistent, responsabil cu povestirile; „doar tu ești cel care m-a inventat”, spune Gaustin, iar naratorul revine la final: „Nu-mi mai aduc aminte dacă eu l-am inventat pe Gaustin sau el pe mine. A existat cu adevărat o astfel de clinică a trecutului sau a fost doar o idee, o însemnare într-un caiet, o bucată de ziar ce mi-a căzut în mâini cu totul întâmplător? Și oare toate acestea legate de venirea trecutului s-au întâmplat sau încep de mâine...”

Treptat, proiectul lui Gaustin se extinde și ocupă întreaga clădire de pe Heliosstrasse, se fac spații pentru anii '40 și '50, ulterior apare ideea construirii unui întreg oraș unde există cartiere destinate diferitelor intervale temporale și chiar un sat, satul Alzheimer, de unde la un moment dat evadează un pacient, Singuraticul alergător, care, la întoarcere, crede că realitatea exterioară satului Alzheimer este un experiment al viitorului. Gaustin profetește un soi de demență globală, așa că apare ideea deschiderii de clinici ale trecutului și pentru cei sănătoși și se pune prima oară problema etică – e bine sau nu să-i amestecăm pe cei bolnavi cu cei sănătoși?

Micile narațiuni existente în roman, care au în centru personaje simbolice, dizidenți bolnavi, torționari, supraviețuitori de la Auschwitz, cu traume și povești personale, constituie o istorie paralelă, neglijabilă în fond. Oamenii care-și pierd memoria vin la clinica lui

Gaustin (de la Zürich) pentru a locui în trecutul lor (trebuie „să creăm un spațiu sincronizat cu trecutul lor interior”, spune Gaustin): Mircea din Turnu Măgurele ține minte doar ceea ce nu i se întâmplase; Domnul N, ca să existe, simte nevoie să fie în memoria cuiva și, cum nu mai are pe nimeni, după ce își studiază dosarul, se întâlnește periodic cu agentul care îl urmărise, domnul A. Între cei doi se creează o conexiune aproape sentimentală, dl A îi oferă detalii despre viața personală în timp ce se confesează el însuși. Aflăm că dl A trăise „suferințele scriitorului” în timp ce-și redacta rapoartele, constatând „cât de profund necinematografică este viața”, că lipsesc acțiunile din filme și că nu are cu ce să umple paginile.

Satira politică (în formă distopică) începe atunci când se ajunge la „referendumul pentru trecut” în Europa, fiecare stat trebuie să aleagă un interval temporal anume (se acumulează aici în câteva pagini toate stereotipiile naționale), harta Europei ajunge să fie dominată de anii '80; avem o Europă obosită, incapabilă să mai găsească resurse pentru viitor, o Europă ai cărei tineri optează și ei pentru trecut. Deși nu le-au trăit, ei votează în număr mare pentru deceniile din secolul XX („Un conservatorism de factură nouă, un sentimentalism nou, o nostalgie inculcată se transmiteau din generație în generație”).

Trama cărții – idee originală, întoarcerea în timp semnalează absența unui viitor – acoperă cartografierea secolului XX, atâta cât rămâne în memoria indivizilor sau a națiunilor – evenimente istorice mixate cu sentimentalisme retro, peste care tronează dorința oamenilor de a-și recăpăta tinerețea și micile plăceri, kitschul se ridică la suprafață, influențând decisiv voturile de la referendum, dincolo de politic sau de economic: „Banalul iese mereu triumfător, trivialitatea și barbarii săi, mai devreme sau mai târziu, năvălesc și cuceresc imperiile ideologiilor zdrobitoare. (În Germania) marii învingători ai referendumului erau Falco, Nena, Alphaville, întreaga echipă de fotbal a RFG-ului din anii '80, barba lui Breitner, tinerii Becker și Steffi Graf (...) *Dallas*, *Dirty Dancing*, Michael Jackson...” În Bulgaria, unde naratorul revine pentru o vreme, bătălia politică se dă între socialiști și naționaliști (Mișcarea pentru Socialism și Voinicii Bulgari, care după referendum fac o alianță), ale căror mitinguri reînvie toată recuzita specifică: pe de o parte cravate roșii, apelative („tovarășe”) și lozinci, costume gri, actori nostalgici, figuri emblematice scoase de la naftalină (Dimitrov) de orchestratori pricepuți ca afaceristul Demby (care câștigă de pe urma reconstituirilor) sau ilicul și țăarii pe de altă parte, costumele tradiționale din toate zonele Bulgariei, hore, cântece populare, alte apelative („bade”). Limba n-are memorie, ea suportă orice. Nu se știe dacă isteria colectivă poate fi supusă unui diagnostic sau e doar mecanism economic: „Cu cât o societate uită mai mult, cu atât cineva produce, vinde și umple cu un surrogat de memorie nișele astfel eliberate... memorie după necesități și cerere”.

Trecutul văzut (inițial) idilic capătă forme monstruoase, societățile se polarizează, apar nemulțumiri și revolte – „Tot felul de vremuri se rostogoleau pe străzile continentului, se amestecau și aveau loc simultan”; „Trecutul porni ca un râu care își iese din matcă și se revarsă peste tot în jur”; „Lumea se întorcea la starea inițială de haos, dar nu acela inițial aflat la originea ei, ci la haosul sfârșitului, abundența haotică și crudă a sfârșitului, care avea să înecă timpul prezent cu tot ce e viu în el... Bestiile scăpaseră din cuști...”. Încep reconstituirile cât mai autentice, până se ajunge la reproducerea întocmai a asasinării lui Franz Ferdinand de către Gavril Princip, motiv al declanșării PRM. Întoarcerea în trecut, care părea că oferă iluzia ordinii prin excluderea imprevizibilului, se dovedește a fi o capcană pe care Europa și-o întinde sieși.

Dimensiunea eseistico-poetico-sociologică (cu accente de metaroman) conține reflecții asupra trecerii timpului, asupra „epopeii imposibile” (bătălia omului cu bătrânețea și cu moartea, unde nu există eroi salvatori), asupra memoriei individuale și colective (ambele selective), asupra tragismului condiției umane și a supravalorizării tinereții și a „fericirii”, multe dintre ele atribuite lui Gaustin, terapeutul-profet. Pe alocuri apar amintirile/experiențele naratorului de dinainte și de după prăbușirea regimului comunist în Bulgaria – de exemplu vizita din copilărie la mausoleul lui Gheorghe Dimitrov, „marele conducător și dascăl” sau eutanasierea tatălui bolnav de demență.

La final, naratorul însuși începe să-și piardă memoria și identitatea, se confundă cu Gaustin (și cu întreaga Europă amnezică) și se retrage într-o uriașă bibliotecă „pentru că totul, mai devreme sau mai târziu, se transformă în cărți, cum spunea Mallarmé în citatul favorit al lui Borges”. Totul pare a fi deja *scris*, până și viitorul unui continent pândit de pericolul *re-scrierii* unei istorii întunecate.

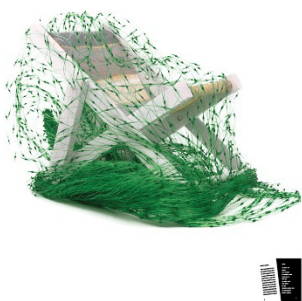


Andreea POP

Monotonia luxuriantă

Alexandru Funieru

candelabre în valul artificial



Alexandru Funieru debutează cu un volum care pe cât de lucrat zice că e (conform mențiunilor de pe prima clapetă, ar aduna poeme pregătite timp de un deceniu), pe atât e de spontan și liber de restricții de orice soi. Că e destul de diferit de poezia tânără, apărută în ultima vreme, asta-i sigur: proiectul din *candelabre în valul artificial* mizează pe o retorică la foc continuu, incandescentă, funcțională din punct de vedere imagistic printr-un soi de plectis emoțional, așa zice, suprapus pe secvențe de tip *flashback*/ aglomerație a notațiilor.

Poeemele de aici se disting, în primul rând, prin felul în care pun în scenă toată coregrafia asta poetică prin care Alexandru Funieru își distilează cu multă detașare observațiile, și care e oricum, numai plectisitoare nu: de la reconfigurarea biografiei, cu multă ironie, fără prea multă urmă de umoare melancolică, deși nu-i exclusă cu totul, la câteva schițe prin captează *zgomotele albe* din jur (amintesc destul de mult, ca miză a proiectului, de satira omonimă a lui DeLillo) și la câteva discrete momente de autoscopie, tratate rapid și fără prea mult tam-tam – vezi schema singurătății din *E ziua în care pleci*, ceva mai sobră ca tonalitate, dar nu lipsită de burlescul care altfel acoperă destul de bine poezia lui Alexandru Funieru –, textele astea dau pe dinafară de dezinhibiție discursivă. E, cred, cea mai la îndemână strategie a poeziei lui, felul ăsta dezinvolt până spre obraznic prin care scrutează lumea din jur, printr-o lentilă care amplifică toate nuanțele grotești ale teatrului social care e pus în mișcare aici, așa cum se citește și în poemul ce dă titlul volumului, de exemplu: „E un acvariu unde îmi fac eu temele/ și în fiecare zi sunt alți pești practic/ e imposibil să te împrietenești cu cineva acolo/ și de-asta sunt topit: au și candelabre bravo/ dar pe urmă sâmbătă i-am văzut pe unii/ care erau și vineri cu rahatul atârnat de burtă/ cordonul ombilical!// m-am gândit și m-am corectat/ nu sunt delfini ce naiba/ se târau așa cu burțile umflate cu rahatul/ ca o sfiorică fosforescentă încurcându-se printre frunze/ și licheni un melc de plastic știu că e cineva/ care îi mută în spate într-un borcan dorm/ în beci cred și apoi tot mai/ bătrâni dar cu burți curate se întorc luni/ când deschid la prima oră la mulți ani/ hai să ne

cunoaștem mai bine.”, *candelabre în valul artificial*. Se vede, dincolo de subtilitatea parodică cu care Alexandru Funieru își construiește poemul (și sunt câteva exemple de genul ăsta în volum), și maximalismul organic prin care înțelege toată arhitectura asta luxuriantă.

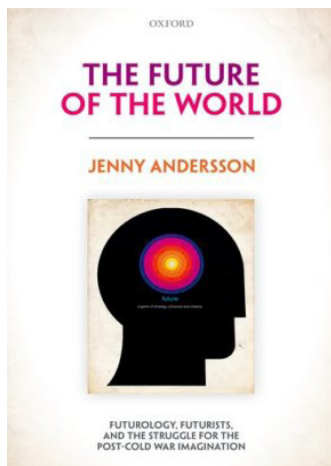
E un maximalism care plusează prin austeritate emoțională, prin versuri lipsite de orice fibră confesivă, sau dacă totuși putem vorbi de confesivitate în poezia asta, ea se face fără urmă de rezerve intimiste, prin „declarații” destul de vocale, chiar dacă lasă impresia că rulează pe mod automat. Verbiajul e la ordinea zilei, oricum, și prefigurează foarte reușit toată psihologia asta barocă a poemelor (nu zic nimic nou, o observă și Andrei Dósa pe coperta a IV-a): „Nu mai vrem alți hoți în afară de noi/ blatiștii cool cu suzete lapte praf căzut din plete/ nu mai putem rata și de data asta/ marele protest dorința sinceră ca din beție/ să ne putem trezi la oră fixă-n fiecare zi/ să tragem cu arcul trilobat din arhitectura ameyyat/ în cauciucurile autobuzului numero 8/ iar după această primă izbândă să cerem/ eliminarea artei perverse a origamiei atât din curricula/ cât și din practica școlară în locul ei/ să se studieze efectul teratogen al autobuzelor cu hidrogen/ să aducem din nou zile cu trei sori în frunte verzi/ dumbrăvi cu filomeliu vrem autobuze// cu heliu să zboare/ peste iuliu maniu colț cu miami beach/ vrem stații eco pentru care cu boi mici a doua/ zi mergem iar la servicii pocnind din bici și oftând așa:/ pe vremea lui mumulean se făcea carte/ și tuică de pere și pătinași și din neveste severe/ se făceau integrale din sinus pătrat de cosinus la cinci/ mii supra lamda radical din ursul panda!”, *Elegie pentru orașele verzi*. Ritualul frazării, așa cum se vede și mai sus, are și-o anume melodicitate căutată, executată, sigur, ca peste tot aproape, cu multă (auto) ironie și mult control, chiar dacă pare randomizată. Riscul unui demers de tipul ăsta vine din faptul că uneori, tot exercițiul ăsta de relaxare ideatică/ informalitate carnavalescă/ trubadurism verbal cu care Alexandru Funieru își „tratează” poemele merge până spre obscurantism, spre o zonă de difuzie a semnificațiilor, în favoarea spectacolului ideilor, care, nu contest, îi iese bine: „Cum am decolat din poligon peste furgonete/ SH de vânzare am zburat cu un jalon portocaliu/ Pe cap de râdeau instructorii și au bătut palma/ Că să vezi că ăsta iasă prin gard și au pierdut averi./ Au murit și s-au îngropat./ De ziua ta, Maria Montessori, și uite-așa// Din vorbă în vorbă, uniți în cuget, am sosit/ Superbo & bine te-am găsit, Osaka! Te pup și eu./ Pui de leu! Ea cu gura plină de suhi, puțind a sake./ Zâmbeam și eu puțin jenat de la puil cu mujdei eram pe/ Skype făceam un selfie cu mâna liberă pe ambreiaj”. Am citat la întâmplare din *Q&A pe Bulevardul Victoriei*, dar decupajul e destul de sugestiv pentru modul în care se întâmplă toată mascarada asta limbută în *Candelabre în valul artificial*, uneori cu impresia facilului.

Chiar și-așa, Alexandru Funieru își construiește un discurs destul de personal în toată alergătura asta, cu toate bazaconiile ei, sau măcar unul ușor de recunoscut. El adună și o tristețe post 40, destul de subțire, e drept, dar suficient cât să fie notabilă; tristețea asta, însă, nu-i nicăieri admisă ca atare, ci e mereu camuflată în trivial și poantă, în vers jucat monoton și poză șugubăț-miserupistă. E cea care îl „aranjează” cel mai bine pe poet, asta laolaltă cu delirul sintactic care e debutul ăsta.

* Alexandru Funieru, *candelabre în valul artificial*, Casa de Editură Max Blecher, Bistrița, 2023

Alex CISTELECAN

Futurologie și dialectică



Există mai multe motive pentru adoptarea cu entuziasm a futurologiei, atât ca discurs științific, cât și ca instrument de planificare administrativă în România comunistă și în alte state socialiste est-europene, în urmă cu aproximativ cincizeci de ani. Acestea variază de la cele mai cuprinzătoare contexte istorice până la cele mai specifice evoluții în domeniul ideologiei și al producției de cunoaștere.

Pe de o parte, aceasta a fost, am putea spune, pur și simplu mersul lumii, *Zeitgeist*-ul, care, la sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1970, împingea pe mai multe planuri și din diverse locații: la un nivel mai general, politic și global, ar trebui să numim aici apariția „coexistenței pașnice” în Est și a *Ostpolitik*-ului în Vest, care au detensionat tensiunea Războiului Rece și au adus un orizont de pace previzibilă și, se spera, rezonabilă la nivel mondial; în același timp, această perioadă a marcat apogeul, dar și criza acelor „trente glorieuses”, modelul de dezvoltare, atât în Est, cât și în Vest, al unei creșteri economice postbelice susținute și al progresului social prin intermediul unei planificări raționale sau, cel puțin, al unui sprijin puternic din partea statului, al industrializării și al modernizării tehnologice masive.

La nivelul mai specific al praxisului politic și administrativ, ar trebui să includem, printre condițiile futurologiei, „revoluția managerială”, din nou atât în Est, cât și în Vest, cu managementul văzut ca „știință a conducerii” în care fuzionează, într-un mod fericit foucauldian, puterea administrativă pură, apolitică și cunoașterea științifică; precum și apariția și succesul masiv, în Occident, al marketingului, care a fost adoptat cu întârziere, dar cu entuziasm în Estul comunist, deoarece era considerat – spre deosebire de brandingul său popular și contemporan – ca fiind instrumentul de dominare și înlănțuire rațională a

imprevizibilității economiei și, implicit, raționalizare a economiei.

În cele din urmă, la un al treilea nivel, cel ideologic, au existat mai multe evoluții cruciale, cu siguranță suprapuse sau rezonând reciproc, care au creat cadrul conceptual și fundamentul teoretic al futurologiei: astfel a fost teoria lui Daniel Bell privind „post-industrialismul”, în care ambele sisteme politice sunt văzute ca fiind convergente către o configurație similară a tehnocrației manageriale care înlocuiește atât birocrăția politică, cât și capitalul privat, datorită capacității sale unice de planificare pe termen lung; „teoriile modernizării”, care subliniază tendințele mondiale convergente către o tranziție în producția economică de valoare, de la munca fizică la munca intelectuală, împreună cu schimbarea compoziției de clasă și a vieții politice pe care o implică această evoluție; „revoluția tehnico-științifică” în toate nuanțele sale – ca promisiune utopică a împlinirii umane și a eliberării de muncă; ca tehnologie amenințătoare care învinge și copleșește omul; sau ca o condiție materială și epistemică pentru planificarea administrativă pe termen lung și dirijismul luminat; și, în cele din urmă, bineînțeles, direct legată de această ultimă evoluție, apariția și succesul ciberneticii și al teoriilor sistemice, cu pretenția lor de a cuantifica, anticipa și, astfel, de a putea determina sisteme complexe și dinamice cu seturi multiple de factori și variabile.

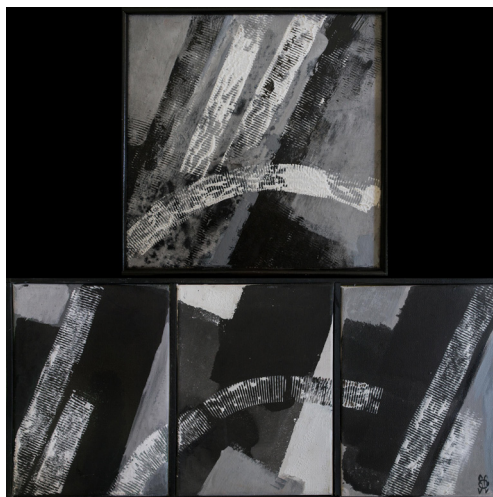
Toate aceste contexte politice, organizaționale și ideologice emergente au creat condițiile pentru apariția și popularitatea futurologiei, atât în Est, cât și în Vest. Ele explică cu siguranță de ce România comunistă a adoptat și a sprijinit instituțional cercetarea futurologică – la fel cum au făcut-o și alte țări socialiste din bloc, mai mult sau mai puțin în același timp. Dar ele nu explică de ce România a excelat, cel puțin pentru o perioadă, în susținerea instituțională de stat acordată futurologiei – găzduind conferința mondială din 1972, deschizând Institutul de Cercetări ale Viitorului în 1974 –, așa cum ele nu explică nici tipul specific de futurologie care a fost practicat în România, un tip de futurologie cibernetică, abstractă și ecuațională, contrastând, de exemplu, cu futurologia mai filosofică, speculativă și umanistă dezvoltată în Cehoslovacia (școala lui Richta) sau în Polonia (cu grupul *Polska* 2000).

Faptul că modelarea matematică a fost trăsătura definitorie a futurologiei comuniste românești a fost deja stabilit de Jenny Anderson și Ana-Maria Cătănuș. Cu toate acestea, această înclinație matematică locală nu s-a datorat poate doar, așa cum susțin Anderson și Cătănuș, presiunii politice – deoarece imaginarea unor viitoruri raționale concrete de către oamenii de știință ar fi putut fi văzută ca o critică oblică a societății existente și a planificării centralizate. La fel cum ea nu poate fi explicată nici doar ca o reflectare a propriilor politici și interese ale cercetătorilor din științele sociale, care sperau să obțină, prin ariditatea științifică a prozei lor

futurologice, recunoașterea autonomiei lor epistemice și a autorității lor în chestiuni administrative.

Motivul succesului și al sprijinului instituțional pentru futurologie în România comunistă, precum și explicația specificului matematic al studiilor sale asupra viitorului au de asemenea legătură, așa spune, cu un alt aspect, legat de propria realiniere a României comuniste în politica mondială și de locul său perceput în istoria contemporană. Sfârșitul anilor 1960 a reprezentat, pentru România comunistă, o perioadă de schimbări majore și realinieri cruciale în politica mondială: pe de o parte, România se împotriva cu încăpățănare și sabota în mod activ încercările de integrare regională (COMECON) a blocului socialist, care, după cum se știe, ar fi alocat României o poziție dezavantajoasă de furnizor de produse alimentare în diviziunea muncii între statele socialiste. Pe de altă parte, România încerca să răspundă la mobilizarea decisivă a Comunității Europene în direcția integrării economice a membrilor săi, care, la începutul anilor '70, a interzis orice acord bilateral între aceștia și lumea exterioară, obligând astfel statele socialiste să negocieze – și în primul rând să recunoască – de pe o poziție inegală cu întreaga Comunitate occidentală ca atare.

Ceea ce, pe de încă o parte, a obligat România comunistă să curteze sudul global, a cărui proprie încercare de integrare în blocul țărilor nealiniat – soldată cu un anumit succes, cel puțin până la a doua criză a petrolului – a pus din nou Bucureștiul într-o poziție dezavantajoasă, de a trata, ca stat-națiune izolat, cu un potențial bloc politic care se întindea pe trei continente. Toate aceste evoluții amenințătoare explică retorica umflată și alarmistă a „suveranității naționale” produsă de România comunistă în această perioadă, și care, inițial, și cel puțin în perspectivele sale exterioare, a accentuat mai degrabă aspectul suveran, și abia mai târziu, și pentru uz intern, a dezvoltat bagajul cultural naționalist corespunzător. Suveranitatea națională ca principiu suprem în politica mondială a fost încercarea României de a opune proceselor debordante



de integrare regională vechiul vis muribund al unei comunități de state naționale libere și egale – libere atât în ceea ce privește afacerile lor interne, de orice interferență externă, cât și libere în capacitatea lor de a încheia înțelegeri bilaterale pragmatice, post-ideologice cu orice alt stat dat.

Această schimbare majoră în politica mondială și în privința rolului auto-perceput sau impus României în cadrul acesteia a condus în mod firesc la o schimbare majoră a ideologiei oficiale și a instrumentelor sale epistemice. Astfel, se poate argumenta că, într-un mod oarecum logic, chiar dacă poate surprinzător, pe măsură ce România comunistă a îmbrățișat atât pe plan intern, cât și internațional o poziție naționalistă și suveranistă, tot mai departe de loialitatea față de blocul și de ortodoxia comunistă, futurologia – și în special futurologia inspirată de cibernetică – a înlocuit în mod natural Diamat-ul și marxismul în general ca paradigmă și știință supremă. Dacă lumea și viitorul ei nu mai puteau fi descifrate prin prisma luptei de clasă și a contradicțiilor capitalismului, sau ca o opoziție încărcată de etică între două blocuri antagoniste, ci mai degrabă ca o scenă deschisă în care actori egali, dar fiecare diferit, numiți state naționale suverane fac schimburi bilaterale libere în umbra proceselor de integrare supranațională – atunci lumea seamănă într-adevăr mai degrabă cu o ecuație cibernetică a unor probabilități viitoare, complexe și instabile, decât cu tendința inerentă și previzibilă a crizei capitaliste și/sau a războiului terminal interimperialist.

Cu alte cuvinte, dacă istoria își pierde meta-narațiunea progresului comunist, dacă ea nu mai este o luptă între bine și rău, între trecutul întunecat și viitorul luminos, ci doar rezultatul unei multitudini nesfârșite de factori independenți care interacționează în diverse contexte date, în conformitate cu legi particulare și specifice, atunci futurologia cibernetică este într-adevăr modul în care trebuie citită. Futurologia este astfel ecuația unei lumi lipsite de sens și progres dialectic, Diamat-ul unei lumi fără dialectică.

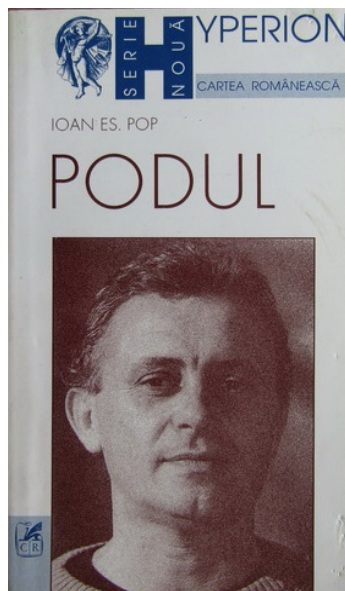
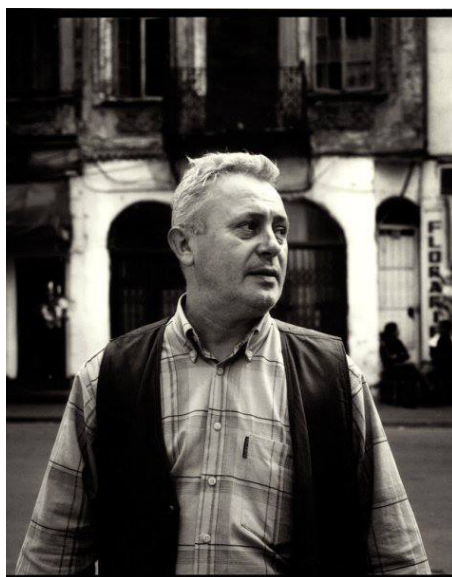


Argument

Ioan Es. Pop este un poet al viziunilor acute, reprezentate într-o scriitură alertă, în tonuri agresive, scrâșnite din care reiese o expresivitate radicalizată, suferința nefiind transferată în ornament metaforic, conservându-și, adică, întreaga ei sugestivitate etic-existențială. Umanitatea figurată în poeme este una a „periferiei”, a maladivului, e o umanitate deviantă, având ca emblema suferința, alterarea identitară, lumea întreagă fiind transpusă fragmentar într-un limbaj poetic sugestiv pentru relevarea răului ontologic, a negativității. Se poate spune că nesațiul idealității e contrazis cu metoda de poet, ce redă o realitate anihilantă, versurile infirmând orice iluzie a redempțiunii, orice șansă de mântuire prin frumusețe. Poetul exprimă o stare de epuizare, de izolare, simțindu-se captiv într-un spațiu infernal, marcat de traumă, cu efecte în articularea versurilor, lipsite de rafinament convențional, anticalofie, de simplitate maximă, cu un desen sumar și culori dispuse agresiv. Cuvintele, dispersate semantic, exprimă trăiri diverse (ura, durerea, iubirea, răul existențial și cel moral, chinul de a trăi și neputința elanului utopic), împletite într-o viziune de radicală luciditate. În *Argument împotriva* la volumul *Petrecere de pietoni*, poetul subliniază predilecția pentru poetica fragmentarului și a fracturii, manieră optimă de a înregistra arhitectura sinuoasă a realului: „Văd în fragmente, simt fragmentar și scriu obsedat de întreruperi la mijlocul respirației. Scrisul e doar fractură, iar neputința de a mă trăi întreg – aproape o compensație. Am ajuns la această soluție, justă și pentru mine, și pentru raporturile mele cu alții, lucrând pe ascuns asupra unei speranțe pe care o visam mântuitoare: că scriu ca să-l conving pe Dumnezeu, că-mi amân sau atenuez astfel moartea. M-am înșelat. A scrie nu oferă mântuire. În schimb, am trăit mica revelație că trebuie să scriu pentru că n-am alte îndemănări; coexistă o mărunță comunitate de excluși care supraviețuiește prin acest fel de iluzie. Nu-i rău: picioarele au ajuns pe pământ, iar cerul oricum era prea departe“. Scriind ca să-l convingă pe Dumnezeu, chiar dacă scrisul „nu oferă mântuire”, Ion Es. Pop relevă imanența lumii în cuvinte ce au savoare, asprime, delicatețe, vigoare, tandrețe și concretitudine, corpul fragil al verbului fiind exploatat la maximum, cu vervă, talent și har, în reprezentări de o mare diversitate. Pe de altă parte, poetul nu se ferește de cuvintele cu irizări simbolice, cum nici de cuvintele brutale, exprimând furia, puritatea, aleatoriul și fragmentarul, dizarmonia și nimicul.

Dosarul tematic aniversar al revistei „Vatra” consacrat lui Ioan Es. Pop își propune să releve dimensiunile liricii unuia dintre cei mai importanți scriitori de după 1989, inventariind particularități ale creației, teme, modalități ale scriiturii, cu speranța de a edifica un portret credibil și sugestiv al poetului. Le mulțumim foarte mult tuturor colaboratorilor noștri la acest dosar tematic pentru interes și contribuții.

Iulian BOLDEA



I. Dedicării

Ion MUREȘAN

Ioan Es. Pop îmi trimite...

Ioan Es. Pop îmi trimite, fără nici o explicație, un poem despre o întâlnire a sa cu Gheorghe Iova. Citesc și mă-ngrozesc, citesc! Acesta i se plânge că la ecograf i s-a descoperit în plămâni și în ficat o groapă care tot crește. Es. Pop îl încurajează: o să ți-o scoată doctori cumva că ei au forcepsuri și catgut-uri și îl ademenește să meargă împreună să bea ceva la birtul „Berbecul”.

Poemul fiind foarte sumbru, și foarte frumos, brusc încep să mă gândesc la Iova cu drag, ca la un mort. Îi văd în minte capul lui de bufniță cu ochelari, îmi aduc aminte cum vorbea el în cuvinte mici și țepoase ca aricii cu țepi catifelati înțepând muzical vântul, rememorez bețiile noastre de la Sighet, Satu Mare, Oradea, Vișeu, Sighișoara, Cluj, Sângeorz Băi, Bistrița... Toate acestea le văd foarte viu colorate. Apoi îl înjur pe Es. Pop și-mi văd de alte treburi.

Peste vreo trei zile merg la București. Când să intru la Green Hours dau nas în nas cu Iova, care tocmai ieșea. Când mă vede, fața i se luminează. Ne îmbrățișăm. Îmi pare ceva mai mic decât îl aveam eu în minte. Și nici una, nici două, mă întreabă: „— Ai primit poemul lui Ioan Es. Pop?” Îi spun că l-am primit, că e frumos și că o să-i mulțumesc, când îl voi întâlni. „Ba să nu-i mulțumești! Că eu ți l-am trimis. De ce? Păi, în ultima vreme toți prietenii m-au uitat. Niciunul nu-mi mai dă un telefon, nu mă vizitează, iar eu fiind un pic bolnav nu prea am ieșit în oraș. Azi am ieșit prima oară după un an. Așa că, dând într-o zi printre niște hârtii mai vechi peste poemul lui Ioan Es. Pop, și simțindu-mă părăsit de toți, am decis să-l trimit prietenilor, ca să creadă că sunt mort. Știi tu, când te cred mort, toți își amintesc cu drag de tine, toți te vorbesc de bine și chiar se gândesc să te caute, chiar să-ți citească cărțile, căci se simt un pic vinovați”. „Ești mare șmecher, măi Gelule! Eu, recunosc, am căzut în plasă. Hai, că meriți să dau ceva de băut! Se înțelege, mergem la „Berbecul”! Dar, nu ar fi rău să-l chemăm și pe Es. Pop”.

Scoate o batistă din buzunarul hainei lui negre și un pic cam largi, își șterge ochelarii și zice: „— Nu-l chemăm! L-am rugat o săptămână să-ți trimită poemul pe care mi l-a dedicat prin 1995. Iar el, ba că azi, ba că mâine, ba că câr, ba că mâr, m-a tot amînat.” „Hai, totuși, să-l chemăm și pe Es! — insist eu, cu jumătate de voce. Nu vezi cum se trag la o parte trecătorii de pe stradă din fața noastră de parcă toți i-ar fi citit poemul? Și apoi, eu nici măcar nu știu unde e birtul «Berbecul». — Nu-ți face griji, cărciuma asta o găsec eu și cu ochii închiși! Țin minte precis locul unde se află încă de pe vremea când eram viu!”.

(din volumul *Introducere în poezie*, Editura Charmides, Bistrița, 2023)

Gellu DORIAN

Despre aceeași amintire cu Ioan Es. Pop, relatată și în poezia *O seară liniștită. La Iași*

Cînd nu mai vînam iluzii la Iași, pentru că acestea fuseseră vîinate de alți iepuri lacomi, eu și IoanEs ne lipeam de vitrina unui bar gol ca pe vremea pandemiei.

De teamă să nu aflăm vreun răspuns despre noi, puneam întrebări scurte: — ești bine?

— da, *cu boala am rezolvat-o, cu sănătatea stau mai prost.*

Și așteptam să ne pună altceeva alte întrebări, să putem da și noi alte răspunsuri. Iar din pustiul acela de terasă din apropierea Tîrgului Cucu, pe lîngă Biserica Barnovski, a apărut ea, o ființă fără aripi, deși era înger, în mîna cu două pahare de vodcă:

— numai astea două le aveți? a întrebat IoanEs foarte îngrijorat ca la o coadă la lapte de pe vremea lui Ceaușescu, încît, să fie sigur, le-a tras pe amîndouă în fața lui, făcîndu-le să comunice, ca într-o perfuzie panaceurile mincinoase, încît eu am spus:

— eu nu beau vodcă, aduceți-mi un pahar cu vin roșu, care e cel mai bun citostatic, mai bun de 10.000 de ori decît orice citostatic.

Și îngerul s-a făcut nevăzut, iar IoanEs mi-a spus:

— mie doar vodca îmi face bine, altfel, dacă mă aflu în fața unei săli pline de sorbitori de poezie, tremur, mi se înfundă vocea, iar poezia moare în mine ca o fată frumoasă într-un spital de provincie. Și același înger a apărut imediat cu ochii albaștri și în mîna cu tot rubinul de pe dealurile Cotnarilor. Și așa, în așteptarea trîmbițelor Ierihonului, am risipit timpul rămas într-un nou edificiu pe cale de dispariție. Aerul cobora din Copou, ca Veronica spre coclaurile Țicăului, să stea în brațele poetului, tremurătoare ca frunzele pe ramuri, iar noi conversam despre tăcere, umplînd tăcerea cu tăcerea noastră.

Acum cînd scriu aceste lucruri, zborul nostru încă este în plină desfășurare pe deasupra tuturor iluziilor pe care ni le facem pentru ziua de mîine!

— Sănătate, IoanEs!

Știu că la Beclean răsare soarele în fiecare zi și nu a apus încă, iar cerul e plin de stele de ne-nlocuit. Pe aici, terasele sunt pustii, iar doctorii dau faliment peste tot, numai la Socola bat clopotele și nimeni nu știe de ce sunt trase, podgoriile gîlgiie în gîtița celor tulburați, dar cu gîndul limpede ca cristalul...

II. Interpretări și evocări

Cornel UNGUREANU

Intensitatea alienării

Intensitatea neobișnuită a alienării este numită de *Ieudul fără ieșire*, volumul de debut al lui Ioan Es. Pop, cu un titlu de o stranie ambiguitate, dar cu sugestii topografice inatacabile. Acesta este locul, acestea sunt neșansele lui, dar și ale celui identificat de el. „Autobiografismul fabulos se continuă în volumul Porcec, ce consemnează tribulațiile unei umanități «tarate», a cărei existență letargică, somnolentă, apropiată de gradul ei zero, constituie un hibrid monstruos între viață și moarte”, scrie Octavian Soviany în sinteza sa consacrată poeziei actuale. Dacă trecem peste „hibridul monstruos între viață și moarte” toate volumele lui Ioan Es. Pop sunt consacrate unei „umanități letargice, somnolente, apropiate de gradul ei zero”. Și putem vorbi, în toate cărțile poetului, de o perspectivă nihilocentrică „legată însă, poate nu tocmai paradoxal de convingerea că, dusă până la ultimele ei consecințe, experiența nimicului și a nimicniciei ar putea deveni o cale a reaproprierii de sacru”.¹ Desigur, experiența nimicului și a nimicniciei numesc un fel de a regăsi spațiul originar – de a găsi calea reaproprierii de sacru.

Perspectiva nihilocentrică poate fi descoperită pornind chiar de la confesiunile scriitorului. Primul element (oarecum) șocant este devotamentul autorului față de poezie. Față de literatură. Nu el este în centrul lumii, ci un apropiat care e important, care e mare, care îi luminează drumul. Poate să i-l ilumineze fiindcă El, cel din apropierea lui, este Cineva. Întâlnirea cu Scriitorul este o experiență despre care vorbește pe larg într-un dialog cu Daniel Cristea-Enache: „Care au fost, în ordine cronologică, poezii români sub a căror influență v-ați aflat în copilărie, adolescență și tinerețe? Sunteți în continuare într-un raport dinamic cu vreuna dintre aceste influențe?” Răspunde Ioan Es. Pop: „Eram în liceu la Șomcuta Mare când doamnei profesoare de limba și literatura română Virginia Pogăciaș i s-a părut că am talent (ehe, după ce îl imitasem pe Eminescu, trecusem la Lucian Blaga) și mi l-a supravegheat îndeaproape. Nu, n-am ajuns poet în liceu, dar mă mistuia dorința de a ajunge. Și uite-așa, în liceu și-apoi, o vreme, în facultate, am tot devenit George Bacovia, Tudor Arghezi, Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu. Știam însă prea bine că nu, încă nu dobândisem voce proprie. Sau încă nu una suficient de a mea”. Primul itinerar ar fi de la Vărai, din satul Vărai, din lumea arhaică a satului maramureșean, la Șomcuta Mare, unde trece de la Eminescu la poezia modernă, vegheat (mărturisește) de doamna Pogăciaș. „N-am ajuns poet în liceu, dar mă mistuia dorința de a ajunge”. L-a împins mai departe profesorul Ioan Chiș Șter: „Mă încurajau însă, acolo, la facultate și nu numai, oameni care m-au împins mai departe. Profesorul Ion Chiș Șter, prozatorii Horia Ursu și Marius Jucan (ambii asistenți universitari pe atunci)”. Nici unul dintre cei care a fost alături de el nu rămâne fără cuvenitele superlative: „Sclipitorul meu coleg de școală și de revistă Adrian Oțoiu, împreună cu care scriam poezii pe care le semnam Adrian Popoțoi. Poetul Ioan Moldovan care, pe vremea aceea, conducea în Baia Mare un cenaclu de înaltă clasă. Și mulți, mulți alții”.

Cum se naște *Ieudul fără ieșire*? „...După ce am absolvit și am fost repartizat ca profesor de limba și literatura română

în Ieud, am avut șansa celui eveniment organizat de poetul Petre Dunca și botezat Codicele de la Ieud, care aduna literați și istorici din județ și din toată țara și despre care v-am vorbit deja”. Cu alte cuvinte, locul unde Ioan Es. Pop era profesor are o substanță culturală densă, o istorie a scrisului strălucitoare. Poate circumscrie o parabolă sau o istorie personală. O autobiografie „nesemnificativă”, „mică”, sub semnul unui timp care nu mai poate conserva valorile. Minimalismul lui Ioan Es. Pop este definit chiar de autor: „Dar lumea începea să își stingă luminile, iar poezia mea, atîta câtă era, se îndrepta vertiginos spre burduful gigantic cu beznă care devenea acea lume. În anii 1984-85, scriam deja la ceea ce va deveni poemul din deschiderea părții a doua a ciclului ieudul fără ieșire. Reiau câteva acorduri pentru a vi-l aduce aminte în caz că l-ați parcurs: «tu chiar crezi că nu sîntem mai mult decît sîntem aici/ la masă sau în gesturile noastre de trezie sau în timp ce ne înghesuim/ dimineața în fața chioșcurilor de ziare sau în serile lungi de toamnă/ cînd ne întoarcem acasă cu aceleași și aceleași mișcări de-a/ lungul acelorași și acelorași străzi?». I-am citit, cam tot pe atunci, o variantă foarte apropiată de cea finală, publicată în volumul din 1994, unui poet din Sighet despre care se vorbea ca despre unul mai mult decît special: Alexandru Dohi. Omul a zis ceva de genul «Uf!». Multă vreme mi-a fost greu să cred că acel «Uf!» însemna chiar «Uf», iar Dohi nu mă mai putea lămuri, pentru că plecase în Suedia”. Poetul din Sighet, Alexandru Dohi, trecuse dincolo de notorietatea locală, dar poezia lui Ioan Es. Pop nu făcea casă bună cu paginile autorilor maramureșeni. Distanța pe care și-o ia tânărul Ioan Es. Pop nu e una agresiv-disprețuitoare, dimpotrivă: ei sunt cei mari, eforturile sale sunt ale învățacelui. „Din nou «Uf!», pentru că aici ar trebui să vorbesc despre ce comunitate poetică reductibilă aveau Sighetul Marmăției, Vișeu de Sus sau Borșa, despre «stranierii» care au frecventat cenaclurile de acolo (Mircea Petean, Ioan Moldovan), după cum ar fi trebuit să vorbesc anterior despre reductibila comunitate de poeți din Baia Mare, dar timpul văd că îmi este tot mai ostil, așa că amîn aceste povești pentru o dată următoare. Apare și personajul providențial: «Trecînd încă o dată peste extraordinara realitate-fantasmă a Festivalului de Poezie de la Sighet, peste plecarea la București, lucrul la Casa Poporului, participarea la Cenaclul Universitas, mă opresc iarăși în fața lui Laurențiu Ulici, ca să spun că el a fost omul care mi-a dat și aici, la București, destin. El m-a angajat în 1990 la revista *Luceafărul*, al cărei director devenise. El mi-a publicat, chiar înainte de a mă angaja, o PAGINĂ de poezie în aceeași revistă. El mi-a făcut posibil contactul cu nouăzeciști. Pînă să devin eu, am fost și o parte din el»”.

O carte care poate ilustra un timp al culturii și o geografie a literaturii. E o carte compusă grijă – un roman „inițiativ”. Primul capitol din *ieudul fără ieșire* se numește Oltețului, 15 camera 305. Este camera dintr-un cămin de nefamiliști care lucrează (probabil) pe un șantier. Sunt refugiați aici. Și trăiesc, în Camera 305 a căminului, reasezarea în altă lume, după ce au abandonat lumea lor. Procesul de alienare, prezent în operele scriitorilor plecați de la țară, care, după euforia scris-cititului, au trăit întâlnirea cu „celălalt sistem de semne”, devine aici mai vizibil decît în alte cărți ale „dezrădăcinaților”. Decît oriunde altundeva: „nenorocul plutește peste căminele de nefamiliști/din strada oltețului 15./aici nu stau decît cei ca noi. Aici/viața se bea și moartea se uită/și niciodată nu se știe cine pe cine, cine cu/cine și cînd la ce./doar vîntul aduce uneori miros de fum și zgomot de arme/din spre câmpiile catalaunice”. Viața se bea și moartea se uită e refrenul care

însoțește fiecare topogramă. Din acel acasă pierdut, dar și din literatură apar mesageri fantasmatici. Prietenul Hans trăiește aceste echivalențe în pasărea hans: „a venit o pasărea noaptea prin fereastră/și am fost sigur că e hans. Era pleșuvă ca el și moartă de beată. /Mă, a zis, ia 50 de lei, du-te peste drum, au un / rachiuz grozav, nevermore, i-am răspuns// zice: de când m-am dus de la voi, zice, m-au/angajat paznic de noapte la belu, am un/girofar a-ntâia, ziua dorm, lucrez cu, /poliția,am bani să vă-grop, sunt bufnița/minervei. nu deschid ochi decât la lăsarea serii //.....//hansi, i-am zis, nevermore”. Capitoul al doilea, partea doua a cărții începe „acasă” cu l. la ieudul fără ieșire și noi am fost cândva. Reducția transfigurează locurile, oamenii, istoriile. Copilăria „își mai aduce aminte”: „și suntem aici și o să fim și mâine poimăine și/ în veci apa aceluiași râu ne va scălda./ câte luni n-a fost decât doar zi și noapte/ câte luni nu l-a căuta peste tot//trecătorule, fii cu luare-aminte/ spațiul acolo/ o cotește brusc la stânga, capul reptilei se/ rupe de trup, ghipsul grumazului plesnește și crapă, acel cap/singur plutește acum”.

Segmente din basm complinesc memoria, se adaugă, se interferează cu amintirile. Armonizează istoriile rele. Pentru cel plecat de acasă, acestea ar fi. Dar locul, Ieud-ul? „zadarnic te vei zbate să afli ieșirea intrarea ieșirea”, „nici o geografie n-a reușit încă să-l aproximeze/ nu l-a prevenit nici o aură./nici nu-l urmează nici o coadă de cometă”. În dialogurile sale explicative, citate mai înainte, poetul vorbea despre tinerețea sa fascinată de marii poeți, de la Eminescu, Bacovia, Blaga la Nichita Stănescu. Fiecare citat din cei mari este, de fapt, o istorie a neîntâlnirilor. Îl urmează pe marele poet o coadă de comentă? Nici vorbă, îi răspunde Ioan Es Pop lui Nichita Stănescu. Nihilocentrismul continuă cu o „compunere” a elevei ilea ioana din clasa a V-a b., cu Banchetul și, în final, cu așa a fost mereu în casa noastră. O casă care nu e, precum în poeziile tradiției, ocrotitoare. Scrie Dan C. Mihăilescu, pe coperta a patra a volumului unelte de dormit: „Este limpede că 1994, 1996 și 1990 – *Ieudul fără ieșire, Porcec și Pantelimon 113 bis* – configurează o geografie hipnotică a morții și a angoasei ca trăire substanțială. O hartă a suferinței expiatorii de unică forță și frumusețe în poezia de după 1989. Mă întreb oare se poate merge mai departe? Unde? Și cum?”.

Ioan Es. Pop răspunde că se poate merge mai departe sub semnul îmblânzirii aceluiași nihilocentrism din volumele anterioare. Prima indicație de călătorie prin geografiile poeziei noului volum al lui ioan es pop, unelte de dormit este: în caz că ți se face somn mai devreme, retrage-te în somn. Minimalismul pare a triumfa, dar ne înșelăm: voința de a se face mic, de a se retrage în ființa minusculă, apoi într-un cartof, înseamnă a explora alte teritorii ale lui Nihil. A trăi spaimele și bucuriile unui cartof poate însemna un omagiu adus lui Argezi, dar și universului arhetipal aflat într-o stare de uzură. Într-un ciclu de poezii scriitorul pare a relua experiența lui Mircea Cărtărescu din *Levantul*: pare că încearcă să rescrie poezia celor mari sub semnul unei epopei eroicomiche. Impresie falsă. Ioan Es Pop își iubeste cu asupra de măsură modelele și vrea să omagieze, din apropiere, autorul tutelar, sub semnul aceluiași nihilocentrism (temperat) pe care îl exersase în preajma lui Nichita.

Note

¹ Octavian Soviany, *Autobiografiști*, în *Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie actuală*. Volumul al II-lea. Lirica epocii postcomuniste. Casa de pariuri literare, 2011, p.11 Apropierea sau „reapropierea” de sacru o putem descoperi în mai multe confesiuni ale poetului. Vezi și Poetul Ioan Es. Pop la „Transilvania culturală”: „Poezia este fundamental un exercițiu de mântuire” în „Caiete silvane”, revistă de cultură Serie nouă, An VII, nr. 2(73) , februarie 2011, pp. 3-4

Lucian VASILIU

Fervoare și favoare

Născut cu patru ani în urma mea, Ioan Es. Pop mi-a părut, întotdeauna, un sfânt desprins din picturile naive ale bisericilor din lemn maramureșene: luminos, spiritualizat, discret și delicat, alcătuit din linii rafinate, rotunjite precum merele sentimentale din grădinile Ieudului: deseori tăcut, dar expresiv precum susurul șoptit al izvorului de munte.

În recentul volum *Raidul poezilor. 72 de interviuri* (Iași, Junimea, 2023, colecția „Dialog XXI”), semnat de infatigabilul Robert Șerban (alt sacrosant confrate, mai ludic, mai locvace), poetul descins din nordul ulician îmi pare un optzecist așezat, chiar dacă a debutat mai târziu, cu o voce distinctă și distinsă în spațiul înalt al poeziei noastre actuale. Cred că Laurențiu Ulici se bucură, în absolutul lui, de evoluția exemplară a unui dintre tinerii pe care i-a binecuvântat. De altfel, Laurențiu Ulici ne-a susținut pe mulți, ne-a solidarizat în bine, într-o valoare, cu exigență și rigoare, fie-i numele reamintit cu devoțiune.

Răspunzând la o întrebare robertiană, cu piper pe limbă, zice Ioan Es. POP, esențializat: *Poezia e ca rugăciunea: nu te poți ruga tot timpul cu fervoare. Nu de neputința de a scrie îmi e teamă, ci de dispariția fervorii pe care o presupune scrisul.* (n.m. – confesiune memorabilă, datată iulie 2020)

Aș adăuga, confratern, la fervoare: și *favoare*. Avem, cred, noi, scribii, scriitorii, urmașii Sfințelor Scripturi, clauza *fervorii și a favorii/favorurilor divine!*

Mai scrie comilitonul cu vorbă cumpătată, ritualică, esențializată: *...am trăit mica revelație că trebuie să scriu pentru că n-am alte îndemânări; că există o măruntă comunitate de excluși, care supraviețuiește prin acest fel de iluzie. De fapt, nici nu știu ce e poezia, și de aceea, când scriem, o luăm mereu și mereu de la capăt. Cu mare și îndelungată neliniște.*

Consonez cu multe dintre cele scrise și spuse de comilitonul prețuit, Ioan. Ne știm bine, am colaborat într-un mod excepțional cu el, în ipostaza lui de redactor, la cartea *Haimanaua Singurătate. Dialog epistolar (1979-1988)* Lucian Vasiliu cu scriitorul Aurel Dumitrașcu. (București, editura Muzeului Literaturii Române, 2017). Am fost, împreună, în momente faste ale poeziei, călătoriei, camaraderiei profunde, de-aș aminti doar nominalizările la Premiile Naționale Eminescu, cu întrunirile ceremonioase de la Botoșani, cu semnificative recitaluri poetice la Memorialul din muzeul ipoteștean sau la Turnirul de poezie din Spania, de la țărmul donquijotesch al Mării Mediterane.

Limba lui scriptoriană mi-e agheazmă, noblețea lui funciară mă seduce, rafinamentul și profunzimea lui poetică e ca o fraternă, divină, unică tragere de clopote celeste!

EXCELSIOR, AUGURI, AVE!

Daniel CORBU

Un apostol al biografismului cinic

Dacă e să dăm crezare lui Marcel Raymond, care împărțea poezii în poeți-artiști și poeți-vizionari, Ioan Es. Pop face parte din a doua categorie. Substanțialitatea poeziei sale aservește întotdeauna o viziune lirică al cărei spațiu e bântuit de un sacru malefic. Născut la 27 martie 1958 în Văraii de Maramureș, absolvent al Facultății de Filologie din Baia Mare în 1983, Ioan Es. Pop a fost, pe rând, profesor de literatură română la Ieud, muncitor necalificat pe șantierul de la Casa Poporului, corector și redactor la mai multe reviste literare bucureștene după 1990, rămânând însă în forul său interior un apostol al Poesiei, pentru care a și fost marcat prin destin. Primele cărți de poezie publicate (*Ieudul fără ieșire* – 1994, *Porcec* – 1996 și *Pantelimon - 113 bis*, 1999) destul de târziu față de perioada scrierii, recomandă un „optzecist” perfect, un poet autentic și-l plasează fără drept de apel în prima linie a liricilor din generația în discuție.

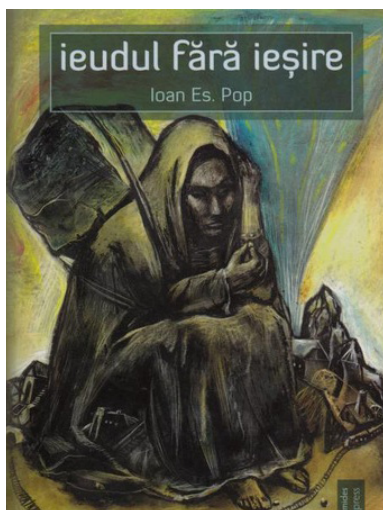
Ca și Thomas Mann în *Muntele vrăjit*, Ioan Es. Pop construiește în *Ieudul fără ieșire* un personaj, Mircea, care nu mai poate părăsi un spațiu încărcat de semne, spațiu al bucuriilor și disperărilor, al singurătății („singur este acolo cel singur”), al dramelor naturale sau livrești: „dacă aluneci acolo/ nici o hartă n-are să-ți mai fie de folos// zadarnic vei zori să rupi lințoliul spațiului/ în care ai alunecat. Dincolo n-o să dai decât/ de urma piciorului tău de dincoace, / fără margini este ieudul și fără ieșire”. Venite dintr-o cultură poetică bine asimilată, livrescul și suprarealismul se integrează în text cu un firesc de-a dreptul cuceritor: „coboară-n granada căzii de baie, doboară/ fluturile de pe lampă este monstrul ce ne pradă/ soarele din toaletă –// în bucătărie e cordoba, s-au aciuat în ea șoarecii/ îndoiieli, răpune îndoiala, am trăit cu ei prea multă vreme/ ca să mai știm cine pe cine vânează,/ și-n hainele noastre noi nu suntem voi; ele singure/fluturăperate”. Sau: „eu nu mă mai duc azi acasă, dar știu:/ unul dintre voi are să mă trezească./ Unul din voi pe mine mie însumi mă va vinde”. Și: „cheamă muștele-n izmene să aducă miros de frigărui/ de la ospățul celor mari/ și îngerul casei noastre, burtosul

cariu./ care ne-a ros pe-ndelete căminul și șansa”.

La fel ca în *La fanion* de Liviu Ioan Stoiciu (cu care *Ieudul fără ieșire* se înrudește la nivelul viziunii într-un spațiu și timp sacrale), trebuie să remarcăm dimensiunea monologică a discursului poetic, uneori dezabuzat sau chiar apocaliptic, alteori înțesat de ironie, iar altă dată sub formă de ritual semantic sau de rugă, ca în *Partea a II-a, textul 2*: „are să-nceapă chiar acum teritoriul psalmilor: peste tine doamne zidurile trupului meu sunt zidite/ tu ești absența pe care-o-nvelesc, tu – somnul ce-l dorm; / dacă eu simt cerul tău cel căzut, pământesc/ nu răsări pe ei decât în somn/ și așa mai departe vociferez pentru că știu/ că nu sunt decât un limbaj și-mi este permisă orice incursiune/ și nu pot ieși orice-aș face”. Zice Ioan S. Pop, cu un vers demn de invidiat de mari poeți ai lumii: „Aici viața se bea și moartea se uită”. Prin urmare, vom da dreptate distinsului critic, descoperitorul și susținătorul său, care-l considera „zugrav de singurătăți dospite în ligheanul social și lampadofor al promiscuității¹, precum și Ioanei Părvulescu, care consideră *Ieudul fără ieșire* un „jurnal de închisoare, dovedind că în România postbelică au existat mai multe feluri de a fi prizonier și s-au ținut mai multe feluri de jurnale”².

Această continuă raportare a poetului la lume, prilej de autodefiniri, de dislocări și de construcție a unui spațiu sacralizat, în care suntem invitați doar ca turiști trecători, o întâlnim și în a doua sa carte, *Porcec*, formată din patru poeme: *Micul Porcec*, *Casa*, *Toamnă la Capri* și *Orașul*. Schimbând doar cadrul, spațiul acțiunii (orașul, acum), poetul avansează aceleași obsesii și, cu aproximație, aceeași simbolică. Prezente sunt și aici mâinile, unghiile, sângele, transpirația, zidurile (pereții), păpușa de ghips, precum și viața între patru pereți și mereu o disperare neagră, augmentată de neîncrederea în percepția celui alt („citor infidel”). Spune poetul: „am zăcut odată o săptămână întreagă, n-a știut nimeni, / sângele a bătut la gazda mea în ușa/ întrebând dacă e voie, unghiile mele/ s-au înfipt în pereți, aveam degete puternice, îmi/ vârâsem unghiile-n palme, să nu iasă, dar s-au în-/ fipt în palme și din palme în pereți, // și acum, ca și atunci, citor infidel, / unghiile au intrai prim tencuială, vecinul meu a tresărit, m-am chinuit o lună să le/ smulg de acolo, dormisem prea mult, / întotdeauna după o moarte ca asta/ mă culc devreme și dorm mult”. Neadaptabilul *Porcec*, personaj dintr-o altă lume, care va muri cu perfecțiunea dansului (a artei, deci) în el, un personaj excelent construit cu ajutorul unui elephantiasis epic, este interesant în special prin reflecțiile sale de după moarte. De altfel, obsesia perfecțiunii, a sacrificiului total al artistului, îl preocupă în permanență pe Ioan S. Pop: „scriu, până când litera se scufundă sub carne. Într-o zi voi fi citit/ numai pe dinăuntru, voi fi o carie legată în propria-mi piele. / și de nepătruns, și când mă vor deschide/ am să mă mut pe cealaltă parte a mea, voi rămâne/ mereu interior, vor căuta, voi râde”.

Cu Ioan Es. Pop „putem ajunge primii în cursele de tragism formula unu”. Spune poetul: „în fundătura vorbirii noastre răspunsul nu poate fi încă formulat”, „trupul abia dacă poate duce ființa minimă prin care timpul suflă abia auzit”, „orice boală bine ascunsă e un leac pentru învinși”, „locuim dintotdeauna fiecare într-o groapă a lui” și „poate doar lipsa de fericire mă face să cred/ că omul nu e făcut pentru ceea ce visează”. Disperat, el face la un moment dat apologia nimicului, într-un text plin de farmec parodic:



„parcă ziceai că tu, în doi ani, o să câștigi câți alții în 4/ și uite că acum n-ai nimic, // ba, uite, dragilor, chiar nimic am câștigat. // și aduc atâta nimic acasă cât n-a putut aduna nimeni în ăștia doi ani, / nici n-am putut căra de unul singur atâta/ nimic cât am câștigat. // în urma mea vin carencărate cu nimic, / gata să se rupă sub greutate / când o să se deșarte toate-n curtea noastră/ nimeni n-o să aibă atâta nimic ca noi./ într-un an, doi o să fie mai căutat decât aurul / o să vindem din el numai când va fi ia mare preț./ fiți siguri, dragilor, atâta nimic n-are nimeni./ doi ani am tot adunat numai cu gândul la voi” (12 octombrie 1992).

Nu ezitam a spune că poemul *iov. iova. iona. ion*, din volumul *Pantelimon-113 bis*, poem exemplar, antologic, poate fi considerat un model de scoatere a poeziei adevărate din nimic, este în același timp o mare izbândă personistă: „la început a fost sfârșitul. apoi agonia. apoi uscatul/ apoi, pe 16 noiembrie, l-am văzut pe iova trecând aplecat/ prin intersecția victoriei cu lemnea. era vinerea și era seară./ acum, ascultă: n-aveam bani și voiam să uit. l-am ajuns/ pe iova./ i-am cerut lui iova bani și iova a tăcut./ pesemne era-n divorț pe atunci, pen' că și-a luat deodată/ cununa de spini într-o mână și-a trântit-o jos ca pe o căciulă./ ce faci? am zis, lasă-l, a zis bufnița/ și a trecut peste creștetul lui cronicănd./ lasă-l, a zis, resemnare este numele lui de alint./ azi am fost la ecograf, a zis iova. sunt/ locuitorul unei gropi. mi-au văzut-o foarte clar înăuntru./ lasă, am zis, or să ți-o scoată ei cumva, n-avea grijă, afară./ ei au forcepsuri, au catgut, se știu bine la asta./ mai bine hai, dă și tu o țigară./ bă, zice, groapa crește pe zi ce trece, a-nceput să-nghesuie plămâni/ și s-a dat acuma la ficat./ hai atunci, zic, mergem la birt la berbecul și-o uimem/ și-o să ai o mare la uscat./ nu acum, zice iova, de luni întregi nu mai scriu, nu mai/ aștept pe nimeni dinspre megara./ și orice hârtie e prea subțire când scriu și se rupe îndată./ ia uite-aici: port mănuși să nu se vadă, pentru că acum/ scriu direct pe mâna mea: e mătușa mea decedată./ scriu greu. vâr vârful creionului în piele până unde/ dau sub ea de mine. scriu cât de-adânc simt eu că trebuie să scriu./ zgârii țesuturile, scormonesc în vene, răcâi în os până-aud/ grafitul cum îi trece prin sicriu./ scriu numai o literă pe zi. atâta până dau de mine. restul/ e tăcere. nici o scriere nu se compară cu asta. apoi./ până se vindecă pielea deasupra, scriu în palmă, cu scrisul pe dos./ de asta m-a părăsit nevasta. scrisul e dureros./ scriu până când litera se scufundă sub carne. Într-o zi voi fi citit/ numai pe dinăuntru. voi fi o carte legată în propria-mi piele./ și de nepătruns, și când mă vor deschide/ am să mă mut pe cealaltă parte a mea. voi rămâne/ mereu interior, vor căuta, voi râde./ așa că hai la megara ori hai la berbecul, bătrâne./ dar astăzi e ultima oară, căci mâine/ n-are cum fi nicicând mâine”.

Construind un univers al disperării, al agitației în gol, al idealurilor retezate, al neantului de fiecare clipă, beneficiind de o rostire poetică fermă, de o rară distincție și prospețime a ideilor, Ioan Es. Pop este unul dintre cei mai înrâți apostoli ai biografismului cinic din generația lirică '80, un poet pe care istoria literară nu-l mai poate ignora.

¹ Laurențiu Ulici, *Ieudul fără ieșire*, România liberă, nr. 1243, Buc., 1994.

² Ioana Părvulescu, *Poetul Ioan S. Pop*, România literară, nr. 21, Buc., 1994.

Octavian SOVIANY

Eposul marginalității

Avându-și punctul de plecare într-o conștiință a „naufraziului”, pe care autorul îl va converti însă în „descoperire esențială”, poemele lui Ioan Es. Pop transcriu – sublinia Laurențiu Ulici – experiențele unui Robinson sui-generis: „Cu migală, cu entuziasm, cu răbdare, cu Vineri, Robinson a făcut din naufraziul său o terapeutică a oricărei alienări. Cu talent, cu intuiții, cu imaginație, cu nouăzeciști, Ioan Es Pop și-a convertit naufraziul într-o splendidă revocare dramatic-lirică a neantului zilnic”. Detaliile existenței trăite vor fi absorbite astfel în pasta unei autobiografii fabuloase, stilizată cu un remarcabil simț al grotescului tragic. Pe urmele lui Dimitrie Stelaru, poetul abordează masca unui *desdichado* în variantă lumpen, pentru care „viața se bea și moartea se uită”. El trăiește, într-o lume-nelume, plasată sub semnul păduchelui de San-José și al păianjenului cu cruce, spectacolul degradării și al mizeriei amplificate, în cele din urmă, la dimensiuni de epos homeric. Hipertrofiat până la colosal, amănuntele respingătoare și mizere ale vieții de zi cu zi se transfigurează prin limbajul simbolurilor, scenele bahice sunt dilatate până la a dobândi caracterul unor fabule cosmice, cu accente de gestă sublimă: „și pe oltețului e iarăși veselie mare./vine vineri și de vineri până luni/ziua noaptea ziua noastră liberă/și cântăm de tremură încăperile –/marinari încercați care speră ca-ntr-o duminică să vadă sosind/la orizont, peste blocurile din colentina./ – corabia dinspre corinth” (*oltețului 15, camera 305*). Căci, în mod cu totul paradoxal, vocația ascunsă a umanității din poemele lui Ioan Es. Pop este eroicul. Lumea interioarelor sinistre, de azil de noapte sau de baracă sordidă, primind adeseori semnale dintr-o realitate paralelă, războinică și virilă: „ca o amară, mare pasăre marină, nenorocul plutește peste căminele de nefamiliști din/ strada oltețului 15./aici nu stau decât cei ca noi. Aici/viața se bea și moartea se uită/și nu se știe niciodată cine pe cine, cine/ cu cine și când și la ce/doar vântul aduce uneori miros de fum și zgomot de arme/dinspre câmpiile catalaunice” (*oltețul 15, camera 305*). În virtutea acestei vocații secrete, actantul liric se convertește în cavaler „al Ieudului”, care, asemenea faimosului erou cervantin, încearcă să exorcizeze universul domestic de demonii terifiți ai absurdului: „dar mircea a zis vai și lumea a zis vai am zis/vai, a zis de mult voiam să-ți împrumut ceainicul ăsta/să ți-l așez pe cap când treci dintr-o încăpăre în alta./ are să fie coiful tău strălucitor în bătaia nopții/și ia bățul cu care predau eu spania la geografie/are să fie sabia ta glorioasă - /ridică-te și țiți pornește împotriva, îm-/plântă până la sânge bocancii în/pântecul calului nostru de lemn/coboară-n granada căzii de baie, doboară fluturile de pe lampă este monstrul ce ne pradă/soarele din toaletă” (*ieudul fără ieșire, partea I*). Fiindcă, dacă poemele din *Ieudul fără ieșire* se transformă finalmente într-o terapeutică a alienării, această transfigurare se produce, neîndoielnic, prin intermediul antitezei eroice și a imaginilor verticalizante, rezultate dintr-o percepție „sublimă” a existenței. Evocarea neantului zilnic presupune, de aceea, atitudinea polemică în raport cu fețele neliniștitoare ale timpului, figurate la Ioan Es. Pop mai ales prin imaginea formelor spațiale închise. Iar spectacolul mizeriei ființiale are drept teatru de desfășurare cel mai adesea un spațiu carceral care nu e altceva decât labirintul fără ieșire, temnița existențială: „sau n-am băgat de seama când și-am trecut dintr-o încăpăre în alta/dintr-o pivniță în alta sau

n-am vrut să spargem pereții ultimei/încăperi de teamă să nu sau nu ne-am putut închipui că dincolo/de pivnița asta pot fi și alte încăperi, altfel luminate decât/de această leșie care se scurge prin crăpăturile de la ușa din spate/sau ușile din față nu erau încă zidite-n pereți și nici o alta/nu era încă zidită dincolo” (*Ieudul fără ieșire, partea a II-a*). Alteori autorul vehiculează cu imaginile trupului-mormânt, care circumscriu tema reclusiunii în vegetativ: „atunci ne-am năpustit cu lăcomie înapoi asupra propriului trup/am coborât și am tras furios trapele deasupra –cu furie ca într-o provincie a uitării de sine/ca în pântecul unei femei din care n-ar fi trebuit să mai ieșim” (*Ieudul fără ieșire, partea a II-a*). Aceleași chei imagistice îi aparține geometrismul rigid și – mai ales – viziunea mecanică asupra corpului omenesc. În poemele lui Ioan Es. Pop va exista astfel o certă dezarticulare a formelor umane, iar diversele segmente ale corpului dobândesc o stranie existență independentă, în care teoreticienii textualismului văd tocmai semnul disponibilității de a genera text: „da, zise mircea, am ținut ca picioarele astea/să fie educate la pension, le-am/învățat tot felul de lucruri subțiri. le-/am făcut din încălțări salon./dar mâna lui stângă începuse să se poarte ciudat/îl buzunărea mereu și pe urmă noaptea/ îi suia cu cealaltă pe piept la împreunat/și dimineața le trezea cu greu și abia de le putea atinge/pe una la dreapta și pe alta la stânga/se simțea și el înșelat până-n dește. Nu știu cum de nu le alunga departe de el/în vârful degetelor, apostolește)” (*Ieudul fără ieșire, partea I*). Arhetipul acestei viziuni mecaniciste îl constituie păpușa, automatul sau manechinul și, dintr-o asemenea perspectivă, saga burlescă din *Ieudul fără ieșire* transcrie o aventură existențială a omului dezagregat, a omului-manechin. Semn al celei mai acute degradări ontologice, această mecanică absurdă antrenează în egală măsură planul uman și planul divin, iar Dumnezeu este perceput sub aparențe grotești, dar nicidecum blasfematorii. Căci imaginile pline de truculență ale lui Ioan Es. Pop nu fac totuși decât să circumscrie (în spiritul unei „kenoze”) experiența aspectelor celor mai abjecte ale umanului de către ființa divină. Iar dacă o primă modalitate a exorcizării absurdului cotidian este eroicul, cea de-a doua va fi corelată intim cu experiența sacrului, chiar dacă acesta îmbracă aspecte umile sau derizorii de-a dreptul. Iar această ridicare a mizeriei și turpitudinii ontologice la un coeficient cosmic este cu adevărat excepțională în poezia lui Ioan Es. Pop, căci micile întâmplări ale unei existențe anodine, gregare aproape, se transfigurează în poemele autorului în episoadele unei *Iliade* a căror succesiune are ceva din curgerea solemnă a marelui epos. Poemele cu lumpeni din *Ieudul fără ieșire* sfârșind, neîndoindu-se, prin a regăsi ceva din esența însăși a epeicului.

Autobiografismul fabulos se continuă în volumul *Porcec*, ce consemnează tribulațiile unei umanități „tarate”, a cărei existență letargică, somnolentă, apropiată de gradul ei zero, constituie un hibrid monstruos de viață și moarte. Perspectiva e, în mod evident, una nihilocentrică – legată însă, poate nu tocmai paradoxal, de convingerea că, dusă până la ultimele ei consecințe, experiența nimicului și a nimicniciei ar putea deveni o cale a reapropierii de sacru. Căci, așa cum am mai avut prilejul să constatăm, în poezia experimentalistilor nimicul are o uriașă capacitate de asimilare și, după ce devorează lucrurile și semnele, sfârșește prin a se devora pe el însuși, neutralizându-și astfel propriile sale toxine: „În orașul nostru timpul nu se mai măsoară, căci nimeni nu mai are la ce să-l perceapă. O mulțime de inexistențe au devenit astfel concrete, reale, de netăgăduit. Suntem foarte aproape de nimic și de nimeni. Nimeni și nimicul devin existențe vizibile,

consistente ca și noi care locuim în acest oraș. Moartea, în schimb, a scăzut, a ajuns o întâmplare domestică. În carnea nimicului tot mai clar revelat, se văd replămădindu-se toți zeii noștri. Zărind nimicul, ne putem vedea acum zeii. Deocamdată, ei stau ațipiți în contururi cețoase și tremurătoare, dar când vom ajunge să călcăm pe nimic la fel de ferm ca pe pământul orașului nostru, zeii se vor putea realipi nouă, ne vor reîmbarca” (*Orașul*). Plasate sub semnul exterminării potențiale, ființele umanoide prezente în textele lui Ioan Es Pop poartă acum în ele substanța nihilului, care ia forma „golului” ascuns în profunzimea plasmelor viscereale, a „gropii” care erodează din interior, ca o boală a țesuturilor, răspândindu-se pretutindeni, cu vitalitatea suspectă a celulelor canceroase: „azi am fost la ecograf, a zis iova. Sunt/locuitorul unei gropi. Mi-au văzut-o foarte clar înăuntru./lasă, am zis, or să ți-o scoată cumva, n-avea grijă, afară./ei au forcepsuri, au catgut, se știu bine la asta./mai bine hai, dă și tu o țigară./bă, zice, groapa crește pe zi ce trece, a-nceput să înghesuie plămâni/și s-a dat acum la ficat./hai atunci, zic, mergem la birt la berbecul și-o umplem/și-o să ai o mare la uscat” (*iov, iova, iona, ion*). Plecând de aici, universul poetului va fi marcat de prezența excrescențelor și a „obezității” despre care vorbea Baudrillard, traduse în imaginile unei corporalități excesive, ieșite de sub controlul creșterilor organice, a țesuturilor care proliferază bezmetic, a organului, care dobândind proporții absurde, tinde să se substituie corpului: „deși vecina de jos spune că atunci când trage apa/curge sânge, mă rog, s-a mai întâmplat:/am zăcut odată o săptămână întreagă, n-a știut nimeni./sângele a bătut la gazda mea la ușă/întrebând dacă e voie, unghiile mele/s-au înfipt în pereți, aveam degete puternice, îmi/vârăsem unghiile-n palme, să nu iasă, sar s-au în-/fipt în palme și din palme-n pereți”. De același regn al formațiunilor „tumorale” ține și „degetul monstruos”, care, asimilabil instrumentelor de inscripționat, e în realitate calamus, și îi atribuie personajului liric identitatea dubioasă a omului „însemnat”, purtătorul unui handicap ontologic, care-l predestinează, cu puterea unui blestem, producției textuale: „n-am să-ți iert niciodată această infirmitate./acest deget pe care trebuie să-l ascund îndărătul creionului/și care a crescut fără oprire zi de zi, m-a/pândit ani la rând, m-a ascultat cu sete oarbă./a supt din mine frumusețea, adevărul și viața./acum schimb lemnul creionului de la o săptămână la alta./cioplesc trunchiuri tot mai groase, ca să pot ascunde/degetul ăsta care crește nemilos, împotriva-mi/tot mai gros, tot mai amenințător”. Legată, așa cum arăta undeva Marin Mincu, de dispoziția de a genera text, starea de tremur este totodată legată de mecanismele pulsionii de moarte, concretizate atât în lipsa de apetit pentru existență cât și în actul elaborării de scriitură ce duce la transformarea personajului liric într-o stranie ființă-obiect, situată la granița dintre regnuri: „nu-mi amintesc deloc de vremea când m-a născut dar/din grabă m-a născut drept în lumea cealaltă/acum se străduiește să par viu, să sufăr mai puțin./îngrămădește-n jurul meu mobilă și durere, pe-/reți de moloz care speră să mă îmbrace-nt-o zi./ca să par și eu din lumea asta./nu mai tremur acum cu pielea/ dar tremur acum/cu pereții și tremur de parcă n-aș avea/decât o cămașă subțire și udă lipită de spate./și gazda mea a băgat și ea de seamă/că tremur, pentru că tremur cu pereții casei lui/și într-o zi o să mă dea și de aici afară/pentru că sudoarea mea iese deja prin tencuială/și șiroiește-n încăperea lui” (*iov, iova, iona, ion*). Srisul va avea acum ca suport materia coruptă a corpului, se transformă într-o artă a tatuajului, care forează straturile adânci ale visceralității, ajungând până la os și la măduvă: „scriu greu.

vâr vârful creionului în piele până unde/dau sub ea de mine. scriu cât de adânc simt eu că trebuie să scriu./zgârii țesuturile, scormonesc în vene, răcâi în os până-aud/grafitul cum îi trece prin sicriu/(...) scriu până când litera se scufundă sub carne. într-o zi voi fi citit/numai pe dinăuntru. voi fi o carte legată în propria-mi piele”. Actul scriptural devine astfel expresia unor paroxistice energii auto-agresive, e rezultatul urii de sine, în timp ce spațiul poetic se convertește într-un „teatru” al violenței și al cruzimii, unde fiecare prezență umană se constituie într-un virtual agresor, este (tot în termenii lui Jean Baudrillard) o lume a „terorismului” și a terorii generalizate. Iar din momentul acesta, în poemele lui Ioan Es. Pop își face apariția un terorism al privirii - privirea „celorlalți”, o privire care agresează, „supraveghează și pedepsește”. Asimilabilă cu „ochiul lui Dumnezeu” sau cu vocea „paternă” a supraeului, ea stârnește puseuri de anxietate și paralizează fluxurile vitale, declanșând „sila de viață”: „Și teama lui Porcec spori și primul lui gând fu să se smulgă de lângă lavița buncii și să fugă. Acum simțea toți ochii ațintiți asupra lui, imobili, un ciorchine de ochi din care se scurgeau înspre el valuri de must gros și lipicios înclinându-i picioarele. Bunica îl luase iarăși de mână, acum se afla înlăuntrul unei mari păsări de pradă, acum nu mai avea cum scăpa. Și fetele de seama lui îl priveau și ele muștrător și toate păreau prea bine știutoare într-ale dansului ca să nu-l disprețuiască pe el, Porcec, Porcec cel nemișcat, Porcec cel neprețuit” (*micul porcec*). Un soi de „religie” a urii și a resentimentului, animă această lume, măcinată de încărcături de agresivitate transmise de la o generație la alta, conferindu-i aerul unei thanatocrații, de vreme ce (o știm de la Freud) toate pornirile agresive sau auto-agresive își au rădăcina în pulsivitatea de moarte: „patru generații au urât aici continuu, nimeni nu i-a scăpat./la noi în casă, ura ține și acum loc de icoane./de mâncare și băutură, fără ură duminica se scurge/tulbure ca leșia. la început n-a fost, poate, decât ura celui/lipsit de dragoste, dar mai apoi, la cei ce i-au urmat./a devenit o ură firească, un/sentiment al casei, titlul nostru de noblete/și de la o vreme nimeni dintre ai noștri nu și-a mai luat tovarăș/decât pe acela pe care-l putea urî cel mai mult.// (...) Când m-am născut m-am născut pentru asta:/Să duc ura mai departe, să o arunc în copii – /eu nu contez. Nici unul din noi nu contează,/contează doar ura pe care o trecem dintr-unul în altul”. În virtutea acestui regim thanatocratic, obiectele însele posedă aici o ciudată minus-vitalitate, sunt la fel de impregnate ca și oamenii de substanță tenebroasă a morții, iar materia lor tinde să se metamorfozeze în anti-materie: „În casa asta stătea mai mult trecut decât prezent și viitor la un loc. Era o casă cu ritmurile vitale de tot scăzute, unde se tăcea cu mânie și nu se râdea deloc. La trei ani și jumătate, l-am văzut întins în mijlocul încăperii pe primul nostru mort. Mi s-a părut că pentru ei era aproape o sărbătoare. De atunci, moartea s-a așezat în mine și m-a locuit zi de zi”. Efectele pulsivității de moarte nu întârzie să marcheze în cele din urmă până și raporturile cu sacralul, subiectul liric devenind vestitorul unei „noi religii”, întemeiată pe ură și resentiment, o religie „agonală” care privește relația dintre uman și divin ca pe una antagonică, conflictuală; acum rugăciunea încetează de a mai fi un act de devoțiune, transformându-se în sfidare adresată divinității și se naște din oroarea de existență: „nu mă pot ruga decât cutremurat de oroare. Pentru asta/mă ascund și acum în pivniță, în întunericul ei putred și gras./dar mă rog mai ușor acum, ca și cum m-aș pregăti de un mare adio./mi s-a întâmplat mereu așa pe vremuri, ca să-mi pot ține/măinile împreunate am fost silit să le leg de cu seară/le țineam înnodate sub plapumă întreaga noapte.

dimineața/degetele atârnavă vinete ca limbile spânzuraților”. Locul adorației este luat de practicile fetișiste, adresate unui Dumnezeu personal, care posedă fațetele-lugubru al marionetei groțeste și asupra căruia actantul liric își exersează pornirile deicide (care, ca și mitul paricidului, sunt perfect solidare cu perspectiva nihilocentrică a experimentalismului): „...am învățat să mă rog, am făcut cu chiuu cu vai/rost de un dumnezeu al meu, o păpușă din gumă, ferfenițită./cu buzele groase, cu o mână sărită din umăr/cu cauciucul de pe pântece tăiat. până la urmă./numai atâta dumnezeire mi-a fost dat mie să afl/și nu-i, poate, păpușa asta din gumă cel mai puțin dumnezeu/ce i s-a dat unui om./de asta, în camera unde stau, l-am pus la loc de cinste, pe masă./la dumnezeul meu, acesta, nu mi-e rușine să mă rog/nici când mă întorc acasă pe patru cărări, abia reușind să-i arunc/două-trei vorbe deșuchete înainte să mă prăbușesc/cu capul pe masă și cu mâna peste beregata lui”. Gesta eroică din *Ieudul fără ieșire* se transformă astfel într-un tratat de patologie, care consemnează câteva dintre maladiile ontologice ale omului actual, poemele sunt „tomografii”, „ecorșuri”, sondaje care scormonesc fără cruțare prin materia țesutului sufletesc, etalându-i formațiunile tumorale cu o luciditate superlativă. Este probabil și motivul pentru care poezia lui Ioan Es. Pop a exercitat o mare putere de fascinație asupra grupului 2000, care și-a recunoscut în autorul *Ieudului* un maestru și un model. Volumele următoare ale poetului nu vor schimba în datele ei esențiale această lirică, a cărei întemeiere rămâne una existențială; lipsită de orice tentativă calofilă, ea readuce ființa umană către zonele tragicului, de unde fusese expulzată de gustul pentru parodic și ironie, pentru comedia vieții și a textului pe care mizaseră mare parte dintre optzeciști.

Ruxandra CESEREANU

„cu roza ofilită-n piept fiecare coborând către / ithaca sa”

Un amalgam mitologic străbate *Ieudul fără ieșire*: călătoria infernală a lui Ulise (blocat prin tot felul de zone monsturoase ori ataraxice), corabia nebunilor lui Sebastian (Brant) – cea încărcată cu multe vicii umane – utopia lui Don Quijote (dar văzută din perspectiva lui Sancho). Peste acest amalgam se suprapune stratul distopic: Bucureștiul ceaușist neostalinist, Ieudul rustic care devine o țară de sarmă ghimpată (concentrată într-un cămin de muncitori), condiția umană destrămată și filtrată prin inserții biblice (veterotestamentare și christice prelucrate inovator de tulburător), Iona cel înghițit de balenă care s-a infiltrat pe șantier. Lumea în destrămare printr-o suită de bărbați melancolici și abătuți e una a corăbierilor adaptați cu de-a sila la noul Styx. Ithaca e clarobscură, greu de aflat, dincolo de corpurile bărbătești rănite și deja atinse de boală ori moarte; dar ea există undeva înăuntru, camuflată de straturi de ataraxie, alcool și fatalitate tragică. O glorie neobișnuită (și neprețuită în umbrirea ei) marchează lumea masculină traumatizată de secol și mileniu din *Ieudul fără ieșire*, căci e o glorie a pieirii, delimitată de limbajul care limitează chiar percepția morții. Lucrul acesta m-a marcat cel mai acut când am recitat în noiembrie 2023 cea dintâi carte a lui Ioan Es. Pop în care am văzut un psalm nevrotic și camuflat. O carte care încă mă atinge poetic, spiritual, sufletește.

Marius MIHET

Ioan Es. Pop, pasivul pur

Etno-exotismul și poezia mirajului traumatic

Încă din primăvara lui 1992, lumea literară lăuda un poet maramureșean care publica în revistele bucureștene. Oricât de lungi sau scurte, poemele tânărului aveau ecouri și în „România literară”, „Luceafărul”, „Contemporanul”, și în „Flacăra” ori „Cotidianul”. La sfârșitul lui martie 1992, poetul se găsea printre laureații revistei „Luceafărul”, alături de Ana Blandiana, Horia Gârbea, Dan Silviu Boerescu și Dana Maria Manu. Imediat, în „Contemporanul”, Ioan Groșan făcea cronica Galei, menționând că poetul și-a trimis urgent cei 30.000 de lei câștigați acasă, la părinți, pentru a-i ajuta să străbată greutățile Legii funciare.

Gluma tristă era o realitate ce devenise poezie pentru tânărul din nord. Prin versuri, Bucureștiul părea mai aproape de casă. Timid și sedus de mirajul poeziei de la Centru, tânărul are nevoie de validare; el este primit în jurul revistei „Nouăzeci”, unde îi descoperise pe Cristian Popescu, Petre Barbu, Augustin Ioan, Daniel Bănulescu, pe Andrei Damian și Ramona Fotiade; unii debutaseră deja – Cristian Popescu, încă din 1988, la Cartea Românească (*Cuvânt înainte*). Alții, prin broșuri de tipul „Cartea cea mai mică”. Fiul diaconului Simion Pop venea la București pentru o viață literară mai bună. Căzut sau avansând intenționat în infernul social, tânărul Ioan Es. nu traversa locurile întunecate fără să le treacă în cuvinte. Din ungherele căminelor sau șantierelor, deprimatul se adaptase poetic, ca o ființă dependentă de orice fragment ce poate duce la viață.

Puțină lume mai știe că Ioan Es. Pop făcuse filologia la Baia Mare, nu la București. Condusese revista facultății până la absolvire, în 1983. În subtext, pentru oricine, trebuie să rămână alt ecou: că existau dascăli buni în orice colțșor din țară, profesori repartizați cine știe unde, prin sate îndepărtate. Poezia se făcea oriunde se găseau profesori dedicați. Chiar și numele publicației băimărene, „Nord”, anunța că aventura spre... Sud, spre București, e inevitabilă. Studentul care publica *Vide de memorie* în revista facultății voia să-și umple memoria cu Bucureștiul în care se găseau toți creatorii zeificați de la distanță. Când se putea, fugea să participe la câte un episod al Cenaclului „Universitas”. Nu-i greu de imaginat cum profesorul detașat la leud privea spre Capitală. Taman în anul Revoluției, el renunță la viața întemnițată de repartiții, de jos, și-l regăsim sus, pe șantierele Bucureștiului. Profesorul eliberat stă deasupra orașului pe care vrea să-l cucerească cu poezie. Deocamdată, supraviețuia cu mâinile bătătorite de munca fizică. Se leagă puține planuri. Dar angajarea la „Luceafărul” îl face om cu buletin de București. Corectorul e cel mai fericit poet din lume.

Poezia crește din melancolia maramureșeană și se diluează artistic în centrul țării, se alertează cu fragmente de viață. De aceea, comentatorii s-au împiedicat mereu în metode și modele pe care să i le consacre. Chiar și versurile cele mai banale pentru zona geografică din care poetul traduce stări și momente erau interpretate drept ipostaze de mare degajare ludic-ontologică. Bănuiesc că poetul e adesea surprins de pofa criticii de a-l prinde în ecuații și sisteme, învățând că e mai bine să tacă și să se lase în seama criticilor. Temele poeziei lui din primele volume contrazic exact felul cum destinul îi face cu ochiul.



Poezia ontoderizorie sau Poezia anti-destinului

Ambițiosul refuză să se vadă ales. Luptând parcă împotriva oricărei corecții pozitive de viață. Uneori, poetul intră timid și în versurile, și în societățile unde se simte stăpân și sigur. Ezitarea în fața destinului pozitiv, complexul provincialului ajuns direct în inima industriei literare? Probabil. Și altele asemenea. Totuși, el nu uita că, în bagajul fugii spre București, el luase și memoria locului părăsit. Paradoxul funcționează: locul din care făcea orice ca să plece se reînăugurează în ființa poetică ca loc al tuturor convergențelor. Indiferența față de moarte este posibilitatea diluării ei: poezia anti-destinului se alimentează din propria ei traumă. Fiul risipitor se întoarce ca poet al locurilor părăsite. Salvarea memoriei locului și fixarea lui pe hartă împing în derizoriu buletinul de capitală. Curând, Ioan Es. Pop descoperă că e mai bine să fie excepția maramureșeană, exemplarul unic, atipicul, în orice caz – decât alergătorul din maratoanele poetice bucureștene. Probabil fără să menționeze debutul din revista băimăreană, Ioan Es. Pop redebutează în „Nouăzeci” cu poemul *Olteului 15, camera 305*. Convenția e biografistă. Ascultătorii, în frunte cu Mircea Martin, sunt fermecați de aerul de inocență serioasă, felul onest de-a construi versurile au noimă autoironică și persiflarea derizoriului urban surprinde ascultătorii. În 1994, publică în „Contemporanul” Popescu. *O privire spre viitor* și avea cu totul dreptate profetind: „Într-o zi vei fi nume de stradă, Popescu, / și nu cred c-o să-ți convină să te calce/ toți în picioare atunci”, cu finalul, la fel de atașant-ironic: „Popescu, zău,/ nu știu pentru ce ne chinuim atâta/ să ajungem nume de străzi pentru alții, Popescu”. Din nou o farsă a destinului – poetul nordului va fi premiat de Uniunea Scriitorilor chiar în 1994; cu un pas în spate, Academia îl va premia șase ani mai târziu pentru... antologia *Podul*. Bănuiesc că era o formă de corectare a omisiunilor.

Așadar, ghinionistul provincial primea din nou toți laurii centrului. La debutul propriu-zis, Andreea Deciu avea dreptate când nota în cronica ei din „România literară”: „În mod paradoxal, această modă nefericită a debuturilor devine chiar pervers agreabilă, câtă vreme (nu chiar foarte des) îți oferă prilejul de a citi, în fine în volum, versuri pe care înainte trebuia să le culegi din reviste. Ioan Es. Pop este, fără îndoială, unul dintre acei puțini poeți din ziua de azi care își va face fericiti cititorii” (*Biografia în poezie*, anul XXVII, nr. 12, 30

martie-5 aprilie 1994, p. 6). Abia la sfârșitul lunii, joi, 21 aprilie, la librăria Cartea Românească, va fi lansat volumul, alături de alte trei debuturi în poezie – Daniel Bănuțescu, *Te voi iubi până la sfârșitul patului*, Lidia Blidaru, *Poeme din delegație*, Dinu Păulea, *Fleacuri criminale* – și alte trei în proză (Ion Manolescu, *Întâmplări din orașul nostru*, Petre Barbu, *Tricoul portocaliu fără număr de concurs* și Iacob Florea, *Îngerul trage sforile*). Imediat după lansare, Ioana Păvulescu scrie bine că Ioan Es. Pop „face parte dintre talentele care nu au ce căuta în grup”.

Aventura lui Ioan Es. Pop părea că se încheie mai repede decât ar fi sperat. În primul deceniu postrevoluționar, leudul lui era închisoarea poetizată ce fascina literații cu greutate. Loc al pierzaniei și anonimatului, de fapt, localitatea era citită drept spațiu concentraționar. Exagerări, tocmai din presiunea admirației cu care bucureștenii priveau exoticul personaj din fața lor.

Monografie a condiției de detașat, nefamilist, (auto) marginalizat etc., *leudul fără ieșire* ar putea face astăzi obiectul parodiilor. Cămin de nefamiliști? Ce înțeleg generațiile recente din această sintagmă? Domiciliu forțat pentru cei necăsătoriți? Orwell despre familia viitorului? Comedie neagră? Experiment teatral?

Succesul poeziei lui Ioan Es. Pop se datorează felului în care el a făcut din leud un spațiu pur și simplu de oriunde și oricând. Un loc universal ce putea să se numească oricum pentru indivizii care-și imaginează imposibilitatea plecării sau evadării – ori nu vor, pur și simplu, în lipsa voinței, să-l părăsească.

Din locurile de tranziție din comunism, spații muncitorești sau de zilieri, aparent fără efort și fără să întoarcă pe dos cutremurul sau speranța, Ioan Es. Pop alcătuiește simboluri și metafore existențiale. Poezia lui Ioan Es. Pop se naște, întâi de toate, din naturalețea confesiunii și abia apoi din strângerea centripetă a semnificațiilor ce aprofundează cuvintele-situații.

În „Cotidianul”, chiar în numărul 100, Doru Mareș nu se ferea deloc de cuvinte mari spunând că Pop e legendar printre confrăți și ar trebui „introdus iute în manuale”. Orice recenzie sau cronică am citi despre *leudul fără ieșire* citează cam aceleași versuri. Straniu e că n-a sesizat nimeni (cel puțin eu n-am citit niciunde vreo trimitere) coperta – ce s-ar fi potrivit mai mult unor *Cinci* sau *Aur cu diamante* etc. La 36 de ani, Ioan Es. Pop recupera timpul pierdut. Cititorii nu erau siguri dacă leudul e loc, închisoare, trup sau spațiu imaginar. Cu alte cuvinte, poetul bifa convențiile misterului și deschidea spectacolul hermeneuticii. La sfârșit de iunie, Dan C. Mihăilescu pune eticheta: „o poezie cu suflăt de miel și cu gheare de tigr” (în „Cotidianul”, nr. 142 (880)).

Așa cum se reflecta din revistele literare, atenția pentru volum era și nu prea intensă. De astă dată, să zicem că, da, căutătorul de sincopă în destin, *profetul ghinionului mic* proiectat urieșesc, Ioan Es. Pop avea probleme: vara recenzărilor se lovea de mirajul produs de echipa de... fotbal a României, care tocmai învinsese spectaculos una dintre favorite, Columbia. În numărul din „Cotidianul” în care apare cronică amintită, pe prima pagină ne întâmpină fotografii color și titluri puternice: „Dacă menținem ritmul putem câștiga Cupa”. În toamnă, revista „Poesis” îl premia, în iarnă, împreună cu Iulian Boldea și Robert Șerban; Uniunea Scriitorilor din Republica Moldova continua celebrarea.

Deocamdată, campionul poeziei din 1993-1994 este Ioan Es. Pop. Noul secretar general de redacție de la „Luceafărul” lui Laurențiu Ulici cucerise lumea literară. Prin ce anume?

Cred că ipostazierea în voci ale individului resemnat, un pacient anticipator al promiscuității conviețuind cu oricine și orice într-o captivitate. Cu toate închiderile și blindajele ce cresc din aproape fiecare poem, versurile din *leudul fără ieșire* au deschideri spre universalitatea recentă.

Derizoriul și zădărnicia sunt *nuclee combinate* în poezia lui Ioan Es. Pop, chipuri ale abandonului incert cu date psihocarcerale truate prozaic și împinse ingenios spre transcendent. Exagerând, putem compara o parte din versurile lui cu narațiunile din cutare zonă uitată de lume în care orice poveste adevărată alunecă involuntar spre metafizic. Aglomerarea de sensuri suprapuse din *leudul fără ieșire* forțează natural granițele simbolice, metafora crește sălbatică, umorul sapă în ironie, gesturile mici, de mușuroi uman, au valoare documentară. Istorie mică a finitudinii, *leudul fără ieșire* ilustrează pedeapsa abstractă și patologia ei ontothanatică.

La lumina mică din cel mai îndepărtat loc de pe hartă, Ioan Es. Pop scria poemele sale către nimeni și pentru toată lumea. Totodată, în *leudul fără ieșire*, un Robinson înconjurat degeaba de lume versifica petiții existențiale.

Prin ce fascinează *leudul fără ieșire*? Cred că se poate vorbi despre patru direcții:

- 1) (in)adecvarea existențialistă și postmodernistă (căminul-azil-infern, condiția umană, vidul absurd, locuirea angoasei etc.)
- 2) elanul religios din banalitate (transcendentul și metafizica cotidianului)
- 3) parabola comunismului totalitar (căminul-țară, azilul-România, locatarii-prizonieri etc.)
- 4) ambiguitatea topos-trup (șirul simbolic de relaționări și opoziții: căminul vs. Trupul închisoare – trupul ca zid ce acoperă, la rândul lui, absolutul; metafora spațiului)



Patetismul lui Ioan Es. Pop avea prospețime prin vecinătățile inedite de sensuri. Mitologizarea gesturilor întâlnește surditatea, orbirea, deficitul de voință. *Expunerea fragilității* este principala retorică din *Iedulul fără ieșire*. Poetul meditează prin spații închise ca într-un labirint din care nu vrea să evadeze. Căci ieșirea ar presupune încetarea poeziei și libertatea ar fi copleșitoare sau n-ar fi deloc, poetul n-ar reuși să acționeze în „zidurile trupului” în care este zidit însuși Dumnezeu, o falsă absență, de vreme ce este acoperită de trupul închisoare.

S-a vorbit întotdeauna exclusiv despre închiderile din poem, despre temniță, dar niciodată despre ieșire. Ea dispune, repet, fie și doar ca simplă posibilitate, eliberarea, libertatea ce duce la suprapunerea zidurilor și la degajarea divinității captive din trup. Numai că dependența de ziduri este definiția libertății, paradoxală și aproape-biologică. Când versurile riscă să meargă în gol, poetul apelează la grup, colectivitatea mică ce asigură figurativul simbolic. Consolarea experienței colective, „om singur lângă om singur”, consolarea cu singurătatea celui alt alcătuiesc terapeutica ce menține viața din *Iedulul fără ieșire*.

Ioan Es. Pop citește pe Rilke în căminul provincial cu detașarea hoțului de har. În *Iedulul fără ieșire* citim un soi de evaspiritualitate alergică la religios, dar ancorată eretic în evanghelia kafkiană.

Iedulul fără ieșire e un organism. Poetul e profetul de cămin al marmeladovilor autohtoni, poetul petiționar al vieții fără mâine și al morții în așteptare. Impasul nu există, e doar condiție pură, asemeni rugăciunii pentru ceva nefast, omul neîngenuncheat care cioplește cu unghia pereții și vizualizează dumnezeul ca propria existență, existența de ghips, înconjurat de figuri groțeste la banchetul condamnaților anonimi. Ca și cum ar fi unica conștiință a lumii-azil din Ieud, poetul vieții netrăite și al morților mici lucrează cu aproximarea. *Iedulul fără ieșire* e expresia convalașenței prelungite în neant, mărturia trivialului provincial dintre viață și moarte. De oriunde citim versurile ne întâmpină senzația de ignorare existențială a evadării. Cronicitatea vieții de-o zi.

Tonul colocvial întreține iluzia vieții din neant. Există în volumul lui Ioan Es. Pop un circuit format din proximități deliberate. Întocmai cum ar funcționa oximoronul, doar că la un nivel de intimitate socială și de interacțiune a sinelui – ambele cu atașament în cititor. Ecologia din *Iedulul fără ieșire*, căci există una, cu sens primordial, reține prin structurile dialogate ale lumii chiar psiho-patologia ei. La fel de elementară în *Iedulul fără ieșire* va fi conservarea stării se semitrezie, de neant aproximativ care se omogenizează paradoxal, prin secvențialitate. Totul sub semnul iluzionării mascate în certitudine.

Metoda lui Ioan Es. Pop nu se va modifica esențial până la cel mai recent tom. Puterea iluziei, spune Levinas, nu e simplă rătăcire a gândirii, ci un joc cu ființa însăși. Iar puterea iluziei, nota filosoful, are o funcție ontologică. Dacă ținem seamă că nu moartea și trăirea suferinței definesc libertatea, atunci putem afirma că Ioan Es. Pop scrie poezie cu rădăcini în dialectici iluzorii, în care moartea rămâne până la capăt un joc al suferinței ce întreține libertatea. Oricâtă închidere citim în poemele din volum, rezistă în cele din urmă compoziția libertății de care dispune poetul pentru a forța caracterul iconic al morții. Numai cel mai liber dintre cei închiși poate să utilizeze fatalitatea drept elixir al singurătății din colectivitate. La urma urmelor, *Iedulul fără ieșire* este un jazz poetic despre contrainvestiriile vieții.

Eșantionul uman, ca întreaga faună umană din carte nu polarizează nimic esențial. Nu se poate vorbi despre distanțe în volum. Levinas scrie că nu neantul morții trebuie depășit, ci pasivitatea la care voința se expune în calitate de voință muritoare. Judecata filosofului lituanian se potrivește ideal cu mesajul ambiguizat al *Iedului fără ieșire*. Iar numai faptul că putem comenta poezia lui Ioan Es. Pop cu instrumente filosofice spune destule despre capacitatea ei de singularizare și universalizare. Succesul cărții era asigurat și de ecourile în fiecare cititor, fiecare găsim, nu mă îndoiesc, sensuri memorabile. Căci nu altceva face poetul decât să expună voința muritoare și să evidențieze pasivitatea în fața morții, cu întreaga gamă de vulnerabilități. Ba, în plus, le asedia suplimentar cu accente bahice și dionisiace, cu sensuri nihiliste și sinucigașe, cu boala insomniei și avansurile coșmarești – prelungite în realitatea cotidiană.

Comentatorii se întrebau, în același timp, seduși de prea-plinul semnificațiilor, dacă nu cumva numele din poeme sunt alter-egou-uri, variante ale poetului sau dialoguri cu alți poeți cunoscuți. Autorul mărturisea ulterior, nu o dată, că erau chiar locuitorii aceluiași spațiu. Dar tocmai secvențele la persoana întâi plural oferă suprasensul și farmecul resemnat din *Iedulul fără ieșire*. Fatalitatea împărtășită și trăită laolaltă nu scade cu nimic tragismul, doar îl diversifică. Personajul colectiv al resemnaților cu știință sau fără conștiință exemplifică și posibile deznodăminte absurdiste (cum se întâmplă în *Batem în uși să ne deschidă*).

Obsesia deriziunii crepusculare din *Iedulul fără ieșire*, pitorescul posibil din starea aceasta provoacă ieșirile în următorul volum. Zombificat, poetul trezea semizeul damnat în *Porcec*.

Poezia escatologică

Deja parte din Centru, poet elogiât de pretutindeni, cu unanime armonizări în lumea literară, rare, se știe, Ioan Es. Pop coboară în adâncul din *Porcec* (1996). Nu înainte de-a se despărți cum se cuvine de casa natală din care generațiile urâsc continuu, cu un ADN compromis. Justificări pentru depărtare? Pansament al conștiinței? Desigur. Numai întoarse spre întuneric, luminile trecutului maramureșean pot lecui veneticii bucureștean. Poezia despărțirii trebuie totodată să rupă și lanțul gros al legăturii cu divinitatea, legăturile nevăzute, la care se conectează și este unit prin religia morții atât de naturală în nordul poruncitor.

În apărarea sa, poetul mută tradiția din asumarea necontestată în parodiarea sacrului.

Problema se transferă de la general la particular, de la locuri și toposuri, de la casă și oameni, la spiritual, memorie și scris. Notația e numaidecât intimidantă, căci nu e ușor să treci din contestarea divinității în arogarea creației ca nouă religie. Autobiografie de poet damnat în circumstanțele trădării.

Cum se văd cel mai limpede nuanțele? De la versurile celebre din primul volum „viața se bea și moartea se uită” la „viața nu iartă viața” din *Porcec*! Cred că tocmai acest verdict atomizează și domină apocaliptic versurile, ca lege a degradării în care se complăce masochist poetul. Căci nu altceva poate să străbată lirica de-acum din moment ce proclamă că „La început a fost sfârșitul”.

Povara succesului din urmă cu câțiva ani trebuia să fie altceva, iar pentru poeți ca Ioan Es. Pop, alternativa nu este decât morbidețea și fauna interioară a descompunerii apocaliptice, exersarea din timp a charisimei care să proclame nepăsarea activă.

După ani, *Porcec* rămâne o carte a ideilor livrăști răsucite în angoasă. Martorul scufundării literelor în carne, poetul leagă cuvintele-carte cu propria piele și face elogiul indirect al unei *poetici escatologice*. Nu altfel cred că citim *Porcec* decât ca pură escatologie livrescă. O arheologie ocolitoare a sentințelor dinainte știute. În etimologia termenului, escatologie s-ar traduce prin cercetarea ultimelor experiențe și lucruri, cunoașterea lor înainte de moarte. În viața – „noaptea de jos”, poetul e călăuza slabă care preferă autodistrugerea și hulește cu lacrimi, ca un copil, dumnezeul. Adeseori, poemele au sângele întunecat al hipersensibililor din proza rusească.

Recitat, volumul este mincinos de două ori: nu sfârșit al lumii, nici escatologie, ci *eshatologie* care trucează sfârșitul lumii și atestă transfigurarea individului. Ioan Es. Pop scrie poezia pe piele și carne, se consideră, cum spune într-un articol, „sortit crepusculului”, venetic ratat, dar care a primit mai puțin rău decât se aștepta.

Există un *contrabalans parodic* și autoironic la sensurile înalte amintite până acum în *Porcec*. Anume, chiar mitologia personală din *Micul Porcec*. Copilăria narată are ceva din istoriile universale despre inocență. Ioan Es. Pop se transcrie ca individ care înlocuiește viața cu singurătatea. Ca personajele lui Marquez ce se ascund în singurătățile lor productive sau angoasante, *Porcec* se ascunde în podul întunecat al casei și modelează mâini de ghips. Diferite de cele umane, ca și cum ar căuta să refacă, în întuneric, mâna autorității. E destulă anxietate și puțină poezie în confesiunile copilăriei lui *Porcec*. Obiectivarea prin „eul *Porcec*”, cu toată sonoritatea comică și caricaturală, poate fi prins în proiectul actualizării originarului. Momentul când se teme că bunica îl va arunca în viteza dansurilor, micul *Porcec* simte frica altfel decât trauma. E focarul originar al friicii ca formă de cunoaștere. Nu oricum, ci prin intuiție, cum ne încredințează scriitorul. Nevoia de început înseamnă reactualizarea surselor originare ale friicii și însingurării. Poetul care se visa prozator se întoarce la mini-narațiuni, proze cu potențial poetic, dar cu suprasarcină lirică. Disponibilitatea pentru melodramatic e evidentă aici. Cum se întâmplă și în *pentru că ochii tău sunt mari și nu privesc în lumea asta* („să fiu eu singura lacrimă cu care te mai plânge cineva”).

În *Porcec*, altceva ridică neantul: *neîntimplarea*, nu sentimentul neantului ca întâmplare. Acum, repaosul dionisiac scapă din timp și se prelungește fără noimă. E un fel de viață și a sta la masa de băut. O *dolce far niente* absurdistă, redusă la a sta fără a face nimic și fără plăcere. Ioan Es. Pop extrage „dolce” din existența dionisiacă și lasă restul să funcționeze în gol, mimând plăcerea adevărată. E o viețuire secundă în *Porcec*, oricât autorul încearcă să resusciteze o sete de viață inversată. Ca și o viață religioasă second hand, cu un dumnezeu de gumă la care se roagă băutorul întors fără remușcări cu fața spre divinitate. Rugăciunea însăși e delir alcoolic, anxietatea viciosului ce visează simultan iertarea. De altminteri, harta imaginarului din *Porcec* e alcătuită din *vecinătăți contrastante*. Cărciuma e peste drum de biserică, preotul ridică crucea odată cu halba celuiilalt, cuvintele veșniciei din predică și frica de veșnicie a păcătosului se suprapun.

Există un sens colectiv al anxietății arhaice în *Porcec*. Pământul arat doar noaptea este un reper al tradiției din familie, munca pe ascuns, ca și cum munca zilei ar fi dezonoare sau dezonorantă. De cealaltă parte, orașul e de asemenea un organism care măsoară prin moarte cantitatea de viață. Flancată

tehnic, poezia lui Ioan Es. Pop este panoramarea vidată a cantității de viață.

Poemul *Orașul* expune procesul vieții care nu iartă viața, ipostaze socio-psihologice despre lepădare și renunțare, despre înfrângerea de dinainte știută pentru cei care vor să devină orașeni.

Adeseori, Ioan Es. Pop funcționează în poezie ca un statistician al anxietății: când trece din autoscopia căderii în leud, la oraș, el sfidează funcționărește viața și contabilizează nihilismul golit de filosofie. Campion al înfrângerilor de orice fel, Ioan Es. Pop încetează să-și hărțuiască viața și se reorientează spre ceilalți. Poetul-martor al destrămărilor, profetul fără ucenici al nimicului.

Fără talent filosofic, poetul virează în *Orașul* și spre meditații de tip Nietzsche-Cioran. Nu-i iese nimic. Versurile se încarcă brusc de balast motivațional, se comercializează: „Suntem foarte aproape de nimic și de nimeni. Nimeni și nimicul devin existențe vizibile, consistente”, „Zărand nimicul, ne putem vedea acum zeii. Deocamdată, ei stau ațipiți în contururi cețoase și tremurătoare, dar când vom ajunge să călcăm pe nimic la fel de ferm ca pe pământul orașului nostru, zeii se vor putea realipi nouă, ne vor reîmbrăca”.

Totuși, *Porcec* particularizează verdictele – care erau, până acum, aruncate în eter ca decizii imuabile ale zeilor. De pildă, „vârsta ucide mai pe neștiute decât războaiele” și refrenul absurd – „în această nefericit de lungă pace” (*toamnă la capri*).

Poezia totnimicului

De la casa părintească la cămin și apoi la blocul din *Pantelimon 113 bis* (1999), Ioan Es. Pop suportă credința supraviețuitorului lipsit de voință. Spre deosebire de azilul maramureșean al provizoratului din neant, blocurile și cartierele Bucureștiului atrag exact prin ceea ce-a părăsit – după ce și-a creat ochiuri și pansamente existențiale și livești. Tot de chipurile răpuse de viață, indiferente, se agață, puterea îl ocolește, slăbiciunea domină și Ioan Es. Pop suferă livresc de un mic sindrom Stockholm, căci neconsolatul bucureștenizat remarcă, de fapt, căminul din leud desfășurat pe orizontală și multiplicat la scară metropolitană. Fatalitatea toposului angoasant.

Poemele din *Pantelimon 113 bis* au nostalgia leudului și-a dumnezeului din carnea decăzută. Semn că bucureșteanul a încheiat radiografia citadină, viața alternativă, și-a reamintit că orașul nu-l salvează de trupul religios.

Smerenia e deghizată în masochism în poemele lui Ioan Es. Pop. Întoarcerea spre păcat și originile sălăjene au euforie de *viață recuperată* – cum se întâmplă în lungul și puțin-memorabilul *Nănești*. Chiar sintagma *viață recuperată* domină etapa poetică, deși versurile transmit adesea opusul. Poetul se ipostaziază în pacientul imberb ce trebuie hrănit de simpatia cititorului – cum ar veni, poezia tranzitivă din *Pantelimon 113 bis* are șansa ludicului salvator. Așa sunt *Vinicius* și *Gioni*, mai ales cel din urmă. „Mi-am găsit mereu amici care să moară-n locul meu” sună versul fanion al volumului. Altruismul și vocația prieteniei se manifestă dramatic în scenariile bahice. Mireasa-licoare apoi, băutura cuibărită în corpul și ființa alcoolicului-poet-mire are potențial narativ, nu euharistic. La relectură, pierde farmecul, deja apus, al optzeciștilor absințați.

Poemul care împrumută numele volumului repetă experiența din leud în context diferit, în idealitate. Ajuns la Centru, în București, alături de poeții pe care-i admiră, integrat, poetul are *revelația zombificării* pe care numai frica și

rugăciunea o dereglează. Reacția imită pe cea veche, din căminul nefamiliștilor maramureșeni. Ioan Es. Pop e prizonierul propriei maniere. Pe de altă parte, tematic, nostalgia întrece nihilismul și starea purgatorială de altădată. Ea se multiplică și în această viață ideală, dar secundă, bucureșteană. Ca dovadă, în *Momfa*, căminul sălăjean e înlocuit cu blocul bucureștean, patul e de asemenea sicriu, iar retorica e identică: „ce caut eu aici/ de unde nimeni n-a scăpat vreodată?” Mai dinamică e versificația și sensul se intensifică în poeme precum *Câtă vreme e noapte aici*, în care ambiguitatea și interogația suspendată provoacă hermeneutică. Detenta metaforizantă de la mijlocul poemului repetă programul Iedului, cu existența supusă fatalității și implacabilului, în tonalități ceva mai hotărâte: „mută-te din așternutul meu, vin din iad/ și carnea mea e mistuită cu oroare”.

Ioan Es. Pop trece prin iadul său mai mult sau mai puțin livresc și real pentru a-l recrea în fiecare etapă de existență. Când teroarea colectivității citadine, atmosfera, meteorologia ori alcoolul descriu arcuri noi în epica vieții alternative, Ioan Es. Pop caută întotdeauna finalul desprins din emoția Iedului.

Așa încât, cu prelungiri consistente, iată, în timp, chiar la al treilea volum și până la următorul, din 2000, poetul funcționează fără imaginație, cu periscopul social ca o *cochilie iudică*, căutându-se și cercetând morți aproximative împrejur, scriind dinainte finalul după *evangelia Iedului*, căci nu altceva devine, prin reluare, existența precedentă, esențială. Cui se roagă, la urma urmelor, Ioan Es. Pop în poemele de până acum? Dacă nu cumva sieși, eului său profund, artistic, eului care străbate poezia până la lumina inocenței și de acolo reface conexiunea cu divinitatea propriu-zisă. Sofisticata *religie personală* este în fond simplă și banală. Nu poți ajunge la Dumnezeu fără să treci prin tine. Dacă acceptăm acest verdict, atunci nihilistul și anxioasa sa voce poetică din Sălaj se multiplică în fiecare formă de viață evadată din infern. Moarta începe în noi, spun înțelepții, nu în afara noastră. Dezbateră interioară pe seama morții este religia lui Ioan Es. Pop.

Încercările vizibile de transfer în altă ordine – a imaginarului, cel puțin, dacă nu și tematic ori de viziune – se observă în *Las lucrurile într-o relativă ordine*. Nucleul drumului necesar acoperă gama de senzații blocate în secvențele citadine. Verbalitatea e la cote paroxistice. Cu toate acestea, staticul, *imobilitatea paradoxală* expulzează semnificația din rutină. Totodată, remarcăm puținătatea figurilor de stil. Ceața e densă, oroarea e densă, viitorul se manifestă în același trecut, cuvântul „resemnat” se adaugă la orice, zbaterea și înfrângerea n-au suprasensuri, nici nu se dilată. Obsesia verbului duce la indiferență stilistică în acest volum.

O tentativă laterală de suprasemnificație se petrece în ciclul *Colateralul*. Însă trivaliul se adâncește pe suprafețe știute, manierismul domină orice scenariu narativ. Din nou, o stranie, obositoare și resemnată *plecare* ambiguizează fără forță imaginarul poetic. Biografemele împrumută accente din istovirea existențială, căzând, în cele din urmă, în gropile dinainte săpate, din primul volum.

Cele trei inedite din antologia *Podul* (2000) readuceau poezia lui Ioan Es. Pop în prim-plan. Constanța poetului în lumea literară nu avusese sincope. De departe, investiția cu potențial se citește în *Muzeul lăuntric*. Epică biografistă și egocentrare dualistă, textul reia, asemeni unui curriculum vitae anxios, circuitul autenticist. Când, prin notațiile lui „Mircea Zubașcu” află că totul trebuie recondensat și reconcentrat în strigăt, eul narator nu face decât să ajungă, pe alte căi, la concluzia primilor expresioniști, inclusiv la cei care se manifestau în pictură.

Narațiunea din *Muzeul lăuntric* e un fals tratat de poetică. Început ca un text în proză cu potențial de manifest. Utopia cărții a cărților „vie ca un pânțec”, Anticarta ce devine nimic poate salva muzeul. Cât Mallarmé și Borges adaptați la un scenariu autohton? Ce rămâne? Nimicul. Tot cu apel la Arcimboldo scrie *Un ins aproape ca noi*, doar că elementele pictorului sunt înlocuite aici cu reciclabile și resturi banale, ecumanitatea din poem însuflește de fapt caricatura derizoriului. Un autopoortret.

Tentația unei poetici clare se prelungește și în *Petrecerea de pietoni* (2003). Cu, probabil, definiția cea mai apropiată de arta personală: „Scrișul e doar fractură, iar neputința de a mă trăi întreg – aproape o compensație. Am ajuns la această soluție, justă și pentru mine, și pentru raporturile mele cu alții, lucrând pe ascuns asupra unei speranțe pe care o visam mântuitoare: că scriu ca să-l conving pe Dumnezeu, că-mi amân sau atenuez astfel moartea. M-am înșelat. A scrie nu oferă mântuire. În schimb, am trăit mica revelație că trebuie să scriu pentru că n-am alte îndemânări; că există o mărunță comunitate de excluși care supraviețuiește prin acest fel de iluzie”. Fractură și speranță mântuitoare înseamnă mixul postmodernist din rigurile manierismului.

Poemele nu aparțin unui vizionar, cât contabilității morților mici, perisabile, și scenariilor cu motor expresionist – cum e *Înainte de execuție, el și călăul lui*, poem care seamănă cu *Zidul* lui Sartre. În „religia morții” (*Dacă nu mi s-ar fi repetat tot timpul că sunt muritor*), poetul explică psiho-patologia fricii. Aici, Ioan Es. Pop are cuvintele potrivite când spune „o moarte nu vine din eșecurile noastre/ ci dintr-o proastă deprindere”, fiind educați că vom muri, chiar vom muri. *Diagnosticianul* Ioan Es. Pop se desprinde aici de înfricoșatul și dezonoratul de moarte de dinainte. Simplificarea din acest moment poetic este rezultatul firesc al *conviețuirii* (profesioniste) cu simptomatologia morții.

A-ți muri moartea

Ar fi cazul să admitem câteva problematice teoretice. Poezia lui Ioan Es. Pop poate fi redusă la câteva elemente cu rezonanță filosofică – la care probabil ajunge nu prin lecturi, cât prin experiența profundă a existenței. Mai întâi, ideea filosofică a morții pe care o trăim *prin viață*. Sau a-ți muri moartea, cum s-a spus. O parte consistentă din poezia lui se poate reduce la această idee, cu observația că, dacă în filosofie conștiința sau disperarea se atacă reciproc în problema morții, la poetul român ele se comprimă în resemnare. Poezia lui Ioan Es. Pop este o liricizare autenticistă a muririi morții fără disperare.

Cu întreaga viață dedicată natural „bolii de moarte”. Până la un punct, *Iedul fără ieșire* îndeplinește „moartea la timp” a lui Ioan Es. Pop. Adică, în termenii lui Nietzsche, senzația de deplinătate simțită odată cu opera rotundă, încheiată, după care orice convenție a vieții ar fi neimportantă. Inedită rămâne intrarea poetului în literatură: direct spre moarte, fără trivaliul procesului în sine. Ca și cum ar fi ajuns deja și, privind înapoi, reface drumul doar prin versuri. Probabil că asta surprindea colegii și poezia contemporană: când toți clădeau argumente cu miza în cotidian și istoricitate, maramureșeanul aducea direct moartea-nemurită la masă. El exemplifică involuntar exact Dasein-ul lui Heidegger, care înseamnă ființă spre moarte.

Pe de altă parte, șocul confrăților venea și din ciocnirea cu mentalitatea nordului maramureșean, în care tradițiile, de orice fel, exploatează moartea în termeni familiari. O parte dintre interpreți, necunosători ai fenomenului antropologic,

cădeau direct în admirația cu care poetul traducea preocuparea față de moarte. Cât de autentică e trăirea morții în astfel de societăți se vede inclusiv din firul roșu urmărit de poet, pe care pășește adesea ca în transă.

Similaritățile cu filosofia sistematică nu se opresc aici. În *Orașul*, de pildă, *nimicul* e personaj. În *Amicul*, afirmarea e supremă: „Eu sunt nimicul”. Termenul se reia obsedant, ca un refren existențial, la care ajunge fără efort. Nimicul-revelație fundamentează poemele și când sunt lipsite de construcție ori viziune. De pildă, *12 octombrie 1992*, unde formulările sunt variantele aceluiași chip: „chiar nimic am câștigat”, „aduc atâta nimic acasă cât n-a putut aduna / nimeni”, „în urma mea vin carele-ncărcate cu nimic”, „nimeni n-o să aibă atâta nimic ca și noi”, „atâta nimic n-are nimeni” ș.a.m.d. Problema literaților care dezbat nimicul vine din neputința *situării*. Produs ontologic sau existențial, rest sau locuire a morții din viață, indiferent ce situare găsim nimicului, el scapă procesului creației artistice.

Ioan Es. Pop scrie o poetică a neființei transcriind, de fapt, una a nimicului. Sintaxa se manifestă, dar poezia ezită. Altfel spus, dacă moartea din viață sau sentimentul neființei din discursul poetic au destule situații și manifestări, variante și rute ocolitoare, nimicul rămâne fix. Imuabil. Metaforizarea nimicului este naturală la Ioan Es. Pop, dar fără intenție categorială. Ridicând la trăirea colectivă sentimentul nimicului, poetul ajunge exact în zona metafizică de revelare a esenței însăși a ființării, tot în termeni heideggerieni. Firește că nu e corect să rămânem în zona dură a interpretării filosofice la un poet debusolat pe trecerea de pietoni între amintirea „ființei mele” și „blândul animal mecanic cu vagoane”, „singurul tramvai spre momfa”.

Petrecerea de pietoni e un strigăt al fiului risipitor care face autostopul vieții ca să se întoarcă la locuirea originară – unde spaima de moarte și gena nemuririi sunt totuna. Nostalgia are semnale somnambulești, dorințe simple și decoruri arhetipale. Spicul „e bolnav și mistic”, copiii „înfulecă iute” pâinea și „încep deodată să strălucească”, locurile natale se comercializează prin turism, biletele se scumpesc, reîntoarcerea e amânată sau compromisă.

După ieșirile disperate din *labirintul arhaic* al neființei, poetul forțează *întoarcerile* concrete. Ioan Es. Pop luptă cu derizoriul pe care-l îndepărtează doar ca să-i intensifice accesul.

Nu lipsesc din *Petrecerea de pietoni* și figurile boemei. Vocația prieteniei și atașamentul pentru confrăți se citește în lamentațiile dezbaterilor bahice, cu epilogul organic și euforia inocenților fără putere socială. În *Crezul lui Ianuș*, convingerea poeziei este că marile asasinate nu se petrec când ucizi, „că poezia spune povestea celui care, vârand cuțitul în celălalt, simte lama răcând în pieptul lui și scurmând acolo fără încetare, că după om nu mai vine tot omul, cel puțin așa sperăm și că marile lui asasinate se vor petrece curând doar în sine, acolo unde, chiar când nu ucizi, dai peste un cadavru, în așteptarea omului viu care încă n-a fost”. Ideea că poezia e amenințătoare și primejdioasă înseamnă de fapt neputință creatoare. Inversând sensurile străine, modificând peisajul semiotic, paradoxul și neașteptatul trebuie jucat cu miză mărită pe parcurs. E ca și cum ai spune despre rădăcini că ating cerul, nu adâncul pământului, că cerul însuși înseamnă rădăcină.

Expresivitatea paradoxală oferă instantaneu criterii și viziuni inedite. *Ludicul absintic* ocultează, nu înseamnă

travaliu, cât experiment al duratei, capriciu ce nu rezistă unei teoretizări serioase. *Glossă*, de pildă, spune chiar instrumentarul autodisprețuirii prin sfidarea logicii oricărei condamnări. Rămas fără as în mâneca semnificațiilor, Ioan Es. Pop ingenunchează și se recunoaște învins, ca de fiecare dată, penitența răsculitoare a inocentului care se închipuie un profet al nimicului.

Toată poezia lui Ioan Es. Pop înseamnă *efort de impersonalizare a muritului*. Cum știm deja de la Kierkegaard că moartea „nu este mortală”, poetul înalță niveluri ale nimicului în jocul său de-a înstrăinarea de viața netrăită.

Jocul privirii între abstract și concret se prelungește în *Confort 2 îmbunătățit*. „Omul se face greu pe lumea cealaltă/ din cauza luminii: lumina venoasă,” notează, iarăși orfic, profetic, cel neobișnuit cu lumina orbitoare a vieții. *E totul invers* ar trebui să fie motoul poeziei lui Ioan Es. Pop.

Printre exercițiile de supraviețuire în moartea-viață se strecoară și reverențe făcute lui Argezi și Bacovia, cum e *Cam asta-i tot ce mai rămâne după*. Un vers comprimă excelent manifestul schițat în atâtea versuri de la debut până acum: „trăiești doar ca să mori ce-i de murit”. Sonoritatea e mai degrabă shakespeariană, însă perspectiva e bacoviană. Fără să fie un volum cu bătaie lungă (apărea la strania și defuncta Editură a Publicațiilor pentru Străinătate), *Confort 2 îmbunătățit* este anexa oricărui volum precedent, nicidecum unul care să reziste autonom și să livreze perspective notabile.

Adevărata provocare se anunță odată cu *Unelte de dormit* (2011). Imaginarul e desprins din desenele sociale anterioare, atmosfera, așijderea. *Sacralizarea etilică*, să o numim așa, apare ca la Ion Mureșan, în sensul că barul, spațiul alcoolicii este un *confesional*, cum zice clujeanul. Nu întâmplător, în *O, cât aș dori acum să mă rog, dar în loc de asta*, Ioan Es. Pop vorbește despre „duhovnicul meu, care stă câteva mese mai încolo, / biruit de propria lui sticlă”. Revenirea în confesionalul-crâșmă și *omogenizarea religioasă* desăvârșesc o situație – până acum distinsă clar: cărciuma și biserica de peste drum, alcoolicul păcătos și preotul pândar și amenințător. Suprapuse, acum, cele două instituții de viață și moarte au eficiență. De aceea, cum o numeam, sacralizarea etilică se manifestă într-un singur spațiu totalizator. Poemele din *Unelte de dormit* se înșurubează în epicentrul acesta paradoxal.

Între stările cangrenoase ale depresiei înscenate, poetul așază nostalgii cu rază mică de acțiune, stări și situații, contemplări simple cu final așteptat. Trezitul târziu face ziua mică și noaptea (de băut) lungă, retrăiește starea de-a bea pe ascuns, ca la pubertate, timp în care știe că, în prezentul golit de noutate, revelațiile „vin doar cu anii sau nu vin deloc” (*Întunericul e doar neputință a ochiului, nu a luminii*), filosofează cu metoda consacrată – inversarea sensurilor, bulversarea perspectivei – cum e titlul poemului de mai devreme, ce conține reinterpretarea lui Einstein despre lumină și întuneric. Jocul și joaca de-a versificația filosofică rămân neconcludente și sensurile se repetă: „poate că încă nu vezi ce văd eu. Poate. nici eu nu văd ce vezi tu. / important este însă că, deși nu mai vezi ce vezi, / vezi deja ceea ce nu vedeai” (*Ibidem*). Tentativa mutării accentelor se citește în *Locul unde a încremenit marea*. Nostalgia prozei, mărturisită, revine cu episod din copilărie. Prezentul confesiunii este întrerupt de note proustiene încheiate melodramatic. Nostalgia se rostogolește în traumă, așa cum reiese din *Cântec de leagăn*,

unde citim spovedania celui învins de familie și tradiție. La rândul ei, trauma e travestită în stare existențială în *Și cei din urmă vor fi cei din urmă*. Tăcerea nenecesară, apoi impusă se întoarce ca știință a morții.

Narațiunea citadină revine ca în primele volume de după debut. Călătorind de la prima la ultima stație, adeseori ca unic client, poetul se închipuie Dumnezeu tramvaiului 40 prizonier de bunăvoie în rutină, cea din urmă spartă de femeia roșcată cu pistrui, ne întâlnit. Poezia lui Ioan Es. Pop e acum anecdotică urbană. Se diversifică fauna umană, cu unele personaje memorabile, cum e măcelarul din *Amicul meu e măcelar din tată-n fiu* – „singurul care-a văzut cum trupul se zbate/ până la ultima suflare/ fără ca să țâșnească din carnea lui idei”. Cel mai compozit volum al lui Ioan Es. Pop remixează și rescrie în stilul preromanticilor noștri, cum e ciclul *Potriviri după Alecsandri & Co*, dar care se dovedește mai aproape de Bacovia în cele din urmă.

Cu 1983. *Marș. 2013. Xanax* (2013) poate fi anexa oricărui volum semnat de maramureșean. Metafora și parabolicul câștigă în simplitate și efect, chiar și când sunt croite după modele culturale știute. Ipostazierile sunt închise în tâlc, versurile au dinamism. Când moare călăuza – „dar noi nu”, „la ce ne-am trezi și cu ce-am mai rămâne/ dacă ne-m trezi în întregim” (*El călătorea înainte și numai el*). Ambele secrete, din 1983. *Marș* și din 2013. *Xanax* sunt aforistice, scrise parcă cu intenția clară, dar nemărturisită, de-a ajunge instantaneu la cititori ocazionali, de-a fi recitate oriunde, oricât de neconvențional. Aforistic și fără să se ferească de melodramatic, poetul e în acest volum un mic profet de cafeenea pentru cititori hipersensibili.

Revanșa vine odată cu *Arta fricii* (2016). Întoarcerea poeziei cu nucleu puternic narativ, cu șarje revigorante de expresivitate, cu articulări reflexive. Vocea de profet fără adepți e acum oraculară. *Întâi, singurătatea ca fi desăvârșită* descrie simptomatologia singurătății absolute, cu termeni existențialiști. La un anumit nivel, ideile urmează timid accente din Zarathustra, dar Ioan Es. Pop păstrează dezechilibrele la nivelul prim al realității; de aceea, poemul e întrerupt de anunțul cu sinuciderea unui vecin necunoscut.

Diferit de alte încercări de subordonare prin imaginar găsim în *Ei merg din rășputeri către trecut*. Memorabil în toate, poemul emblemă al volumului prezintă drumul spre viitor care se află în trecut. Surprinde exodul umanității care se îndreaptă spre trecutul-viitor pentru că „lumea e-n scădere”, cerul e scund, iar exilații, om și animal deopotrivă, se lovesc cu capul de spațiul îngustat. Imaginea e suprarealistă, dar impresionează prin simplitatea cu se unesc contrariile. După ce cerul seamănă cu tavanul „unei peșteri înguste”, viețuitoarele lipite unele de altele întrupează ideea utopică știută, că „nimeni n-a despărțit încă lucrurile de ființă”. Vulnerabil, cu „geamul eului spart” și „persoana” dispărută, în timp ce „orbul” care-i îndrumase îi așteaptă la celălalt capăt al tunelului. *Ei merg din rășputeri către trecut* este parabola inechilibrului dintre ființă și divinitate pe harta concretă a timpului și spațiului. Poemul prezintă înaintarea prin tunelul ce duce spre dincolo, însă materia strânge și strivește, iar de la celălalt capăt sunt priviți de divinitate (orbul cu ochii larg deschiși); cea din urmă este responsabilă și de chemare, și de neimplicare. Poemul poate fi citit și ca o parabolă a credinței urmate misterios, credința nefiltrată. Fără prejudecăți și pretenții de cunoaștere sistematică, Ioan Es. Pop ajunge la argumentele alterității prin trăirea poetică.



cu Ion Mureșan

Despre interioritate, Levinas zice că este refuzul transformării în pasivul pur. Să fie sintagma utopia necunoscută și pentru Ioan Es. Pop? Iată că poezia contrazice filosofia, ca de atâtea ori. Dar o și confirmă – aminteam mai devreme. Gânditorul lituanian explică în schimb, de ce „murirea” este angoasă (pentru că murind, „ființa nu se încheie în timp ce se încheie”). În poezia lui Ioan Es. Pop, murirea are datele pe care le găsim în ipotezele morții ca trecere sau alternativă la ființă și neant. Nu știu cât de aproape ar fi scriitorul de Levinas, însă *Ei merg din rășputeri către trecut* poate foarte bine să liricizeze ideea filosofului despre timpul care se micșorează (metafora tunelului concret în poem) „și nu încetează să se micșoreze”, ca „un ultim interval pe care conștiința mea nu îl poate depăși”, notează Levinas. Întotdeauna funcția timpului se transferă în altceva în versurile poetului român, în topos, metaforă, călătorie, resemnare etc. Ideea celuiilalt capăt al vieții sau ideea timpului spiralat se reia în *În partea mea cea mai îndepărtată*, în care „urmașul meu de-acum milioane de ani” locuiește „în cea mai îndepărtată parte a mea”. Eurile alcătuiesc existența asemeni unui *ouroboros al finiei*. Niciun capăt al eurilor contemplate nu-și are extensia într-o zonă privilegiată. Poate că e cea mai reșută imagine de convergență identitară din poezia lui Ioan Es. Pop.

Obiectivările nu-i ies poetului, cum se întâmplă în *Pe cornițele mele de miel*. Tehnica inversării ca efect metaforizant sau parabolic rămâne în melodramatic. Tot în *Arta fricii* asistăm la tentative de ieșire de sub imperiul traumatic. Desigur, salvare artificială, pentru că, în *Până mai ieri, marile frici îmi luau mințile*, „nici fricile nu mai sunt ce au fost”. Spaima alimentează discursul, e motorul vieții unui poet care traversează „fostele frici” ca „adevăratele mele/ locuri de odihnă”. *Detășarea prin locuire* atinge finalmente ceea ce s-ar numi, impropriu, normalitate. Prezentul neconcludent, chiar și pentru frici, idealizează trecutul, cu tot cu traume, trecut care, din nou, își inversează sensul și semnificația. Frica veche e terapeutică, cea nouă, falsă, incapabile să hrănească nefericirea structurală. Frica ce stabilește expresia vieții.

Întrebarea cu adevărat valabilă este următoarea: cât *instinct* al vieții rămâne în poezia muririi lui Ioan Es. Pop? Ce sprijină instinctul vieții în așezările atât de radicale ale neliniștilor thanatice? Tematizarea Eului ca Altul. Farmecul poeziei lui vine tocmai din capacitatea de *traductibilitate* a eului în ipostazierile muririi și a reducerii la viața-ca-suficiență.

Nicolae COANDE

Ioan Es. Pop – Corabia beată a vieții. A morții.

I.

Critica a văzut în *Ieudul fără ieșire* (Cartea Românească, 1994) cartea majoră de poezie a anilor '90, într-un moment în care societatea așa-zis deschisă din România încerca să răsară fravă dintre betoanele socialismului, iar sensibilitatea publică tocmai își pierdea gustul pentru poezie și intra în febra aurului. Poetul acestei deconstrucții a fost să fie Ioan Es. Pop, un ardelean cu studii filologice în Baia Mare, născut la Vărai, aterizat în București în plin avânt al ceașismului întrupat arhitectural în dihania numită Casa Poporului – visul în piatră și sânge al ultimului cezar al comunismului stalinist.

Neștiut, aidoma micuței furnici pe care nimeni nu o bagă în seamă, dar de care istoriile poeziei și chiar cele spirituale vor ține cont mai târziu, poetul va fi hierofantul unor misterii proaste, în care lumina întrezărită prin orizontul jos al alcoolului se și putea înălța într-o poezie menită, poate, să mântuiască. Lumină neagră, de bună seamă. Corabia beată (*Corabia asta blestemată de sub care apele s-au tras*) pe care își duc existența cel ce ne spunea povestea fratelui păduche din camera 305 de pe Oltețului 15, dar și companionii săi de avarie, zoli, hans, mitru, este și mormântul lor deschis în care vin să înnopteze și să tragă peste ei pătura grea a alcoolului ieftin. Eșuații din acest coșmar al istoriei alcătuiesc împreună, în versuri trase cu mână de maestru din imaginarul lui Bosch, o fotografie de grup cu domni, un instantaneu al istoriei cum rar se poate vedea în lirica secolului XX, nu doar românească: „ca o amară, mare pasăre marină,/ nenorocul plutește peste căminele de nefamiliști/ din strada oltețului 15./ aici nu stau decât doar cei ca noi. Aici/ viața se bea și moartea se uită./ și nu se știe niciodată cine pe cine, cine cu/ cine și când și la ce./ doar vîntul aduce uneori miros de fum și zgomot de arme/ dinspre cîmpiile catalaunice.”

Bruiată de versul-credo „aici moartea se bea și viața se uită”, vocea instanței lirice se drapează în „cârpele” unui travesti în care abia așa poate povesti istoria eroilor căzuți în groapa istoriei (*mereu umblu înfășurat ca-n altcineva*), cu accente veriste care fac din poemul espopian una dintre marile proze ale deceniului 9 – atât este de bună poezia sa care utilizează întreg potențialul ei literar, dar și esențele graiului maramureșean. Este posibil ca Gh. Iova să fi avut dreptate când scria undeva că abia utilizând mijloacele prozei se mai poate scrie o poezie autentică după ce modernismul și-a epuizat resursele, iar postmodernismul nu a reușit să reconstituie decât o grefă de taxidermie a fostului animal poetic.

Memorabil este la Ioan Es. Pop talentul de a picta în timp ce scrie, felul în care trage în tușe clare tabloul neînramat al frăției distrușilor care se adună în camera 305 pentru a ispăși inconvenientul de a se fi născut. Spațiul în care sunt adunați acești excluși cu greu ar putea fi socotit unul uman (cămin de nefamiliști, adică de oameni refuzați de normalitate), iar băutorii de profesie nu sunt defel literații surprinși în tabloul lui Fantin-Latour, acolo unde printre figuri deja notorii ale epocii (1872), Rimbaud și Verlaine fac un cuplu aparte, alături de anonimul pahar cu vin pe care Verlaine îl ține delicat de picior. Paharul ca personaj, el însuși, chiar dacă mai apare discret și buchetul de flori.

La căminul de nefamiliști, paharul și florile lipsesc (nu și un anume fruct arab, erotic), iar grupul este mult mai compact și chiar mai... supranatural, căci participă și chiriași stranii la aceste saturnalii bahice, litanii alcoolice pentru exilații post-baudelairieni: „în jurul mesei după cină. poate îngîndurați. poate doar/ sleiți. căzută pe dușumea, cu cămașa desfăcută – o/ piersică stricată – dănțuitoare lascivă a nopților lor./ primul din stînga – zoli. cu barba roșcată sprijinită/ în pumn. cu paharul gol răsturnat peste margine. cu ochii/ încețoșați. poate doar sleit. poate îngîndurat. după el/ se vede doar gulerul ridicat al hainei mele, în/ chip de glugă. mereu uit că nu mă mai pîndește nimeni./ mereu umblu ca-nfășurat în altcineva./ la capătul din dreapta – hans. el da. el are/ treișopt. are capul căzut pe masă./ a avut bani. o avea pe tereza. are treișopt./ a avut băiatul un amic, amicul a avut-o pe/ tereza, tereza a avut banii lui hans. hans are/ capul căzut pe masă, masa șchioapă, noi cu el. pe atunci avea 36. acum are 41 la bocanci, viața verde și/ ciroza hepatică-l așteaptă-n pat. dintre noi./ hans e singurul om realizat./ mitru: de un an cu ocupație fără și bun pentru apostolat./ pripășit și el aici că aici e hotel pentru toți./ a avut cîndva nevastă și o casă, însă i s-au terminat./ la mijloc între noi șade păianjenul cu cruce./ mereu îngîndurat, înfășurat în giulgiul propriei mătăsi/ ca într-o aură de flăcări blîndă./ «vin zorile, se face iarăși seară, zice,/ și nu se va trezi nici unul să mă vîndă.»” (*fotografia de grup*).

E mai plauzibil să credem că avem aici o cină de taină subversivă de la care lipsește Alesul (dar păianjenul îl suplinește exemplar, unic în regnul său), însă acest tip de demitizare e propriu poeziei căderii pe care Ioan Es. Pop o scrie încă de la început, un fel de răfuială cu fotografia exemplară a evangheliilor, retușată în timp și care nu-l lasă pe cel care a vrut să îmbunătățească lumea să se arate așa cum era. Prea puțini pentru a crea o religie, prea statici pentru a călători altfel decât în jurul camerei unde ispășesc o vină cruntă, apostolii decăzuți a lui Es. Pop nu vor cunoaște Roma. Ei se însoțesc aici, în cloaca locală, cu personaje ale lumii teratologice, ipochimeni de nădejde ai pasiunilor joase, în fond însoțitori ai mesajului aici viața se bea și moartea se uită – păduchele de san-josé, păianjenul cruciat, sora deghizată în pisică neagră, alcoolul ca sacrament obscur îngurgitat fără potir, chiar și atunci când Fiul le apare în pielea celui pe care ei îl pot vedea, în coaja acestei lumi: „iar luni, cînd toți sînt plecați, sosește în sfîrșit/ și aici Fiul ca să mîntuiască:/ cu cămașa murdară, cu ochii umflați de nesomn./ cu sticla goală-ntr-o mină, clătîndu-se și lălăind./ se cațără pe scară la treisutecinci, își întinde mîinile și zice:/ leagă-mă de lemnul ei, să dorm și eu puțin.” (*calvarul*).

Intuiția justă a lui Cristian Popescu, deschizătorul de pîrtie al grupului '90-ist bucureștean, decodifică eminent natura crizei poemului espopian, în termenii unei anti-evangelii care are motivația, crizele și candorile lumii noastre eșuate: „personajul liric al lui Ioan Es. Pop este format și dintr-un eu moral, și dintr-un eu ontologic. Din această perspectivă, personajul poetic își asumă cele 40 de zile simbolice de post în pustia instaurată de lirismul său. Tragismul său este liniștit, calm și adâncit în sine. Este un tragism al aseității cu chip uman, brutal și neasumat întrupate: Iisus-Mitică, amicul bețiv.” (*Metafora pustiei*, Adevărul literar și artistic, 20 martie 1994). Hans, camaradul de topenie, i-a părăsit pentru un spațiu mai propice: ceasul deșteptător pe care îl creștea ca pe un copil a fost înjunghiat, Timpul e mort, iar el s-a angajat la Bellu unde eternitatea e veșnică (nu, nu este pleonasm), astfel rolul său a fost redefinit: zice: „de cînd m-am dus de la voi, zice, m-au/

angajat paznic de noapte la belu. am un/ girofar a-ntîia. ziua dorm. Lucrez cu/ poliția. am bani să vă-ngrop. sînt bufința/ minervei. nu deschid ochii decît la lăsarea serii./ acum m-au gradat. am însemne mari pe/ ficat. asta de cînd încă stam p-a/ cilea/ cu voi. o! și încă ranele mă dor./ hai, mă, du-te de ia ceva să sărbătorim./ hansi, i-am zis, nevermore.” (*pasărea hans*). Semnele elecțiunii îi sunt gravate pe ficat, uzina vie care procesează alcooluri și distilează pasărea-amărăciune a lui Poe (dar putea fi și a lui Botta).

Ioan Es. Pop a fost ales fără efort de propriul topos, dar a știut să-l propună lumii literare românești post-optzeciste, așa încât putem spune că Pop este creația lui Es. Pop, un alter ego al său, un autor care-și exhibă biografia spirituală pe fundalul epocii slute pe care o descrie. „Ieudul fără ieșire” este poemul-suveică, cel care strînge urzeala narativ-poematică într-un covor al cărui desen se vede adesea mai bine pe dos. Lumea ca lume-pe-dos este hub-ul acestei cărți în care personajele sale au fiecare o poveste a lor, una care se termină de obicei în decepție, ratare, anihilare. Cu toate acestea, poemul lui Ioan Es. Pop nu atinge cotele fierbinți ale nihilismului ca alunecare a insului dinspre centru spre margine – dezordinea omului său deformat semnifică o poftă de viață, o lume care colcăie în interiorul disperării, al răului astfel „interpretat”. Cu mijloacele literarului (aluziile la o spanie decrepită, trimiterea la figura quijotescă a unei lumi himeric-casante), e provocată antiliteratura în formele ei desacralizate, după o introducere-expozeu în temă, pentru a tenta ulterior abisul punerii în scena literaturii. Această scenă-capcană este locul unde Ioan Es. Pop utilizează resursele clasice ale metodei, pentru a putea proiecta pe ecranul minții cititorului acte ale propriei lumi atinse de stază, în fâțișă expunere a limbajului biblic (*la ieudul fără ieșire și noi am, și noi am fost cîndva*), a prezentării acestui loc absent, negăsit pe vreo hartă unde nu se întîmplă nimic, dacă nimicul nu înseamnă cumva totul: „trecătorule, fii cu luare aminte: spațiul acolo/ o cotește brusc la stînga, capul reptilei se/ rupe de trup, ghipsul grumazului plesnește și crapă. acel cap/ singur plutește acum peste uscături și ape./ singur este acolo cel singur pe/ corabia lui sebastian./ ci tu fii cu luare aminte: dacă aluneci acolo, nici o hartă n-are să-ți mai fie de folos./ zadarnic te vei zbate să afli ieșirea intrarea ieșirea./ zadarnic vei zori să rupi lințoliul spațiului/ în care-ai lunecat. dincolo n-o să dai decît/ de urma piciorului tău de dincoace./ fără margini este ieudul și fără ieșire.” (*la ieudul fără ieșire și noi am, și noi am fost cîndva*).

Poemul se lămurește prin sita unor texte literare devenite iconice (că sunt ale Bibliei, ale lui Nichita Stănescu, A. E. Baconsky, Mazilescu sau Cervantes), dar își forjează propria canonicitate. Dicția sa este ireproșabilă, semn al unei asumări de credință în limbaj: totul este scris în noduri și semne concentrate, toate se leagă în spirala poetică pe care autorul are grijă să o cultive cu pedanterie de... filolog. Stranițatarea acestei poezii este potențată tocmai de banalitatea cadrului ales: locul unde aparent nu se întîmplă nimic ia forma supranaturalului, dacă acesta ar avea formă. Camera profesoarei prinsă în capcana locului unde a fost trimisă să predea copiilor devine un spațiu de trecere, iar ea o prizonieră a spațiului-timp. În fapt, timpul este abolit, iar persoana umană devine obiect, alături de o valiză și de o umbrelă. Iată mutația de care este capabil un poet care sare cu lejeritate, înainte și înapoi, o graniță a imaginarului ce se confundă cu realul obnubilat: „am zis c-o să-i facem în ziua

aia o/ vizită la apartament să-i ducem flori i-am/ dus flori i le-am lăsat în mijlocul camerei ea sta în/ mijlocul camerei cu umbrela desfăcută cu/ geamantanul în mînă am zis ce vrei să faci a/ zis eu aștept autobuzul eu aștept autobuzul/ cum autobuzul ce autobuz aștepți în/ încăperea asta fără uși și ferestre –/ și ea a zis dar asta nu-i o cameră copii dar asta e o stradă/ numai că aici s-a făcut noapte/ cum noapte ce noapte ți-ai pus ochelari fumurii/ să nu ne mai vezi/ și cum să te duci atît de curînd, e abia noiembrie draga noastră/ păsările-abia au început să-ngălbenească și să cadă/ și autobuzul trece doar vinerea și azi e doar marți/ și mîine poimîine doar marți și autobuzul/ cînd trece, vinerea, trece doar pe la borșa.” (*compunere a elevei ilea ioana din clasa a V-a B*).

Viața cu Mircea în sordidul altei camere înghețate, fără iubire, îmbibată de alcool și ratare este povestea dramei a doi bărbați strâns lipiți unul de altul, un miraj pe care viața îl creează câteodată spre propriul ei amuzament. Desfacerea ar însemna moarte, dar ceea ce-i apropie îi și ucide. Locuind în aceeași haină, făcuți din petece comune, unul va scăpa pentru a spune povestea cuplului Castor și Polux revenit printre oameni, însă în ipostaza unui tandem de alcoolici care se susțin unul pe altul prin îndemnuri repetate la libații (*a zis hai să bem un/ coniac să ne-ncălzim/ am băut o bere a fost/ prima descoperire, a zis semănăm, altfel n-am bea bere amîndoi*), jumătăți de oameni care se susțin în grozăvia vieții, mici „principii rozătoare” care trăiesc în corpul de împrumut al cuiva până când acestea se dezagregă sau este lichidat. Din interior, cel care scrie este o instanță din subterana acestei lumi, dar care se poate ridica până la nivelul gazdei, un simbiot care știe: „cînd sînt fericit – și asta se întîmplă/ tot mai des acum din an în paște –/ elementele tînjesc în trup să se împace iarăși pentru-o noapte:/ fierul-isaiia dăntuiește, magneziul-petru scapără/ reci aureole negre-n sus,/ acolo unde singur se înalță/ în vînt giulgiul fosforul iisus.” Alchimia evanescentă a elementelor-simbol este dublată de o ironie cruntă, altfel nu l-am crede pe poet pe cuvînt: știința cere probe.

Dezintegrarea lor urmează căile unei entropii co(s) mice, în care mâinile, tălpile, ochii, organele îl părăsesc pe stăpîn, într-o destrămare sui-generis a ființei de carne, dacă nu ar fi decât carne pe lume, ca în filmul „Soylent Green” (1973) când eroul jucat de Charlton Heston află siderat de la personajul bătrînului interpretat de Edward G. Robinson ce mănîncă de fapt supraviețuitorii Apocalipsei: „înapoi în abația trupului și nu mai stăru/ s-o părăsești. răsfoiește aplecat la lumînare/ manuscrisul odată fierbinte al zidurilor/ dar nu trece dincolo de foile care sînt aceste/ pietre din pereți. și lasă mai des de acum să te doboare somnul/ cînd ai prea mult răgaz adu mortar și cărămizi/ dublează zidurile îngroașă pereții coboară tavanele/ pînă cînd n-are să îți mai rămînă loc/ decît doar pentru somn. și mai ales/ umple acolo unde au fost ferestre și uși./ nu așterne nicăieri cuvinte. cuvintele pot/ roade varul și măcina piatra pereților:/ dincolo n-o să dai decît din nou de ea./ fugi de carnea ei căci e o carne de vis.” (*Ieudul fără ieșire I – fugi de carnea ei căci e o carne de vis*).

Povestea lui Mircea este poemul singurătății la comun, al doliului pentru care se pregătește, în descîntecul de viață și de moarte al lumii care este pregătită de la început pentru jertfa ta: „eu nu mă mai duc azi acasă. dar știu:/ unul din voi are să mă trezească./ unul din voi pre mine mie însumi mă va vinde./ dimitru doctorul o să ajungă prea tîrziu./ căci eu m-am vechit, m-am vestejit și ca florile de/ brumă m-am

ovilit/ soarele m-au lovit căldura m-au pălit. Vînturile/ m-au negrit. Drumurile/ m-au ostenit. zilele m-au vechit. aii m-au îmbătrînit./ nopțile m-au schimosit./ și decît toate mai cumplit, norocul m-au urgisit./ glorie, glorie! aici sîntem la porțile orien./ unde totul este posibil și/ nimic nu mai are rost (ce a rostit mircea în fața ucenicilor la 10 noiembrie).” *Fărărostul* acestei lumi a trecut în cântecul de pomenire pe care prietenul rămas în urmă i-l dedică, dar scriptul suferinței lui Mircea este ulterior relatat pe un ton documentar pentru cititorii care vor date. Și noi am vrea să știm ce a spus de fapt Iisus într-o zi anume, nu doar ceea ce își amintesc evangheliștii după câteva sute de ani.

Iarnă cu Mircea este poemul-martor al persoanei Mircea Zubașcu; coborâm din evanghelia apocrifă în cotidianul banal. Doi prieteni care au supraviețuit o iarnă întreagă, fără lemne de foc, la minus 14 grade în apartament, doar cu alcool și cu lecturile care îi „secătuiesc”. Așa capeti o răceală la piept, care în iunie îți e fatală: „pe urmă a/ venit primăvara și el a continuat/ să tușească și i-am spus atunci/ ar trebui să nu mai bem și să fim/ dar el a zis că poate l-au secătuat lecturile/ și ei au zis că poate nu ni-i bine de nu/ înțelegem că trebuie să./ și mircea a stat cu capul plecat și a/ tăcut tot timpul și eu am/ tăcut tot timpul și au crezut că noi vrem să bravăm/ și cînd a murit în iunie mircea noi am/ aflat în septembrie cînd el nu s-a mai întors...” (dar să-l fi cunoscut pe mircea ai fi înțeles).

Amicul e poemul care face trecerea firească de la dispariție la o apariție lipsită de halou a cuiva care simbolizează păcatul în egală măsură ca și iertarea. Toți au auzit de Amic, unii l-au și văzut (ca la 500?), dar nimeni nu-i cunoaște căile și voința. Amicul vine din tenebre, din viața profană (aici, pe malurile dîmboviței, toți devenim cu timpul amici) și caută o grădină (ca la un hectar jumate) în care se va întâlni cu un bătrînel „mărunt cât palma, puțin chel, puțin sașiu și cu barbă albă până-n brîu”. Domnul puterilor e un ins cam ca Zătul Tatianeii Tolstaia (doar că acela era chiar Stalin), în preajma unui foc, așezat pe un scaun mic, care trage dintr-o sticlă de votcă și din țigara pe care i le oferă și amicului. Doar că amicul n-a bătut cale lungă degeaba – știe că Domnul îl încearcă. Pe drept cuvînt, e Fiul lui: refuză. Poemul este antologic și vorbește despre nevoia noastră a de a fi primiți ca oaspeți în Casa Tatălui. Acesta, ironic, ia forma umană a păcatelor noastre tocmai pentru a ne tenta. Câți dintre noi am rezista oare invitației de a trage o dușcă cu El?

Istoria unei bucle temporale e concentrată în poemul *Viața de-o zi*. Totul se petrece în ziua de 12 octombrie, doar anii sunt diferiți. Cineva își trăiește clipa propunând fapte irepetabile (fata Gheție zboară pe geam după o discuție cu popa cel bețiv, cel care are strîns încolăcit șarpele pe un picior), dar și ireparabile. Răul de sânge din spatele casei este un secret de familie pe care toți îl duc în mormînt. Când Ion, tînăr de 34 de ani, este rugat să revină acasă din bejenie, refuză: știe că va fi jertfit, deși bătrînul familiei are 84, dar nimeni nu are curajul s-o facă. Ion nu vrea să facă parte din istoria crimei, preferă să rățească în lumea asta care e aproape de ailaltă, dar știe că trăiește într-un coșmar: „mi-au dat moartea asta-n picioare, gata/ pregătită, de asta am fugit la București./ cineva urma la rînd, nu voiam să fiu eu ăla./ poate de asta s-au și supărat atît de tare cînd./ deși eu am doar 34, bunicul meu are/ deja 84 și n-are curajul./ de asta mă cheamă acasă mereu./ nici unul n-are curajul./ în lumea asta care e aproape ailaltă./ toți vor, într-ascuns, să

fiu eu primul, deși/ unul dintre ei are deja optzecișipatru./ în taină, de asta mă cheamă acasă./ nu țiș, pentru că m-aș trezi (12 octombrie 1989). *Banchetul* este poemul vieții ca schimbare interminabilă de paturi, după un canon al tradiției apăsătoare, ștafetă nevăzută. Este, în nuce, istoria omului care trece dintr-un corp în altul pentru a supraviețui. Poemul puternic al lui Es. Pop ne spune că nu există oameni, ci doar Om, iar natura stranie a acestuia, numinosul în formele lui drastice (aspectul întunecat al transcendenței de care vorbea K.G. Durckheim) este motivul pentru care poezii scriu poezie. Restul sunt madrigaluri și lumini de baluri.

II. La început a fost ficatul. La sfârșit – ficatul.

Dacă *Iedul fără ieșire* era cartea cu Mircea, *Porcec* (C.R., 1996) este cartea cu Iova, un autor legat în propria-i piele, scris pe dinăuntru, un soi de totem venerat sau atacat de mulți dintre cei care l-au (re)cunoscut. Că este Iova istoric sau Iova personaj al lui Ioan Es. Pop, e mai puțin important – deși uneori distincția e greu de făcut. Se știe, nu era ușor să stai în preajma causticului, lucidului Gheorghe Iova, dar odată ce te accepta – plătea. A plătit inclusiv cu viața lui, deși în ultimii ani își pusese masca de budist zen, îndepărtase alcoolul și nu mai comunica decât sibilinic pe fb.

iov. iova. iona. ion, poemul liminar al cărții, este unul de contagiune și filiație. Tînărul ucenic se află la strîmtoare și apelează la Maestru, care tocmai trece prin intersecția străzii victoriei cu lemnea, preocupat de verdictul medicilor: „șînt/ locuitorul unei gropi. mi-au văzut-o foarte clar înăuntru”. Însă cel tînăr nu s-a îmbolnăvit încă, are tot timpul din lume, și ceea ce-l preocupă imediat e să facă rost de niște bani pentru alcool și țigări. Încurajarea inconștientă a ucenicului ne poate amuza (umorul, ironia însoțesc adesea tonul grav în poemele espopiene, ca un soi de contrapunct care amplifică drama în desfășurare), el își conservă viciul și oferă sfaturi bombastice tocmai pentru a obține ce vrea: „lasă, am zis, or să ți-o scoată ei cumva, n-avea grijă, afară./ ei au forcepsuri, au catgut, se știu bine la asta./ mai bine hai, dă și tu o țigară.” Dar Maestru este realmente preocupat de ceea ce i se întîmplă și parcă nu aude ademenirea ucenicului: „bă, zice, groapa crește pe zi ce trece. a-nceput/ să-nghesuie plămîinii și s-a dat acuma la ficat”. Ca-n schițele cu nărozi ale lui Caragiale (subtextul caragialian al unor dialoguri din poemele espopiene poate nu a scăpat de tot criticii), ucenicul își urmează setea, iar dialogul devine un savuros joc al surzilor care vîd lucruri diferite: „hai atunci, zic, mergem la birt la berbecul și-o umplem/și-o să ai o mare la uscat.”

Și totuși, chestiunea e serioasă: scrisul e viața lui, atît de dureros că nevasta te părăsește și-atunci Maestru se scufundă în propria piele, ca un alt personaj al lui Urmuz. Într-o zi voi fi citit interior, mai zice el, dar concede poftelor ucenicului însetat, devenit Iona. Chitul îl sugerează pe ultimul, poate pe amîndoi, așa cum vor „suge” ei alcoolul care se prefigurează: „așa că hai la megara ori hai la berbecul, bătrîne./ dar astăzi e ultima oară, căci mine/ n-are cum să fie nicicînd mine”. Fotografia timpului ca stană de piatră, urmînd aceeași zi (e mai mereu marți sau noiembrie în această lume crăpată), e una recurentă în poezia lui Es. Pop, așa cum este și tremurul care-l însoțește pînă în varul pereților. Vocea care își susține vagul ipostas e una care iese direct din pereți sau este parte a hrubei întunecate în care sălășluiește fără formă, la fel cum degetul crescut amenințător e tot mai greu de escamotat sub forma instrumentului de scris. Ioan es. Pop este aici poetul-teoretician al degetului care scrie, însă la el povara creșterii acestui instrument imposibil de

strunit amenință lumea scrisului sau viața însăși: „a supt din mine frumusețea, adevărul și viața.” Am putea deduce firesc de aici că a existat cândva frumusețe, iar acum e pierdută, în noua dimensiune decăzută a realității. Însă ceea ce numim de obicei realitate este cu totul opus acestui termen-concept, în contra-realitatea instalată în poemele lui Ioan Es. Pop.

Micul Porcec s-a născut altfel, iar proba ordaliei dansului la care se supune când vârsta și tradițiile sociale o cer îl arată drept ceea ce este – un marginal neputincios care nu poate învârti o fată, furios pe mâinile sale mici, slabe, cărora le descoperă un singur talent: modelarea unor alte mâini, mai mari, mai puternice, dar și firave, într-o încercare de remodela clipele dramatice de la șase ani când a scăpat ocazia de a fi normal. Mâna uriașă din ghips modelată în podul casei (și el un loc favorit al toposului espopian) este un totem fabulos (*poate bunică sau bunul Dumnezeu*), un substitut al cuiva puternic care te poate ghida în viață, un monstru care ține loc de *damnatio memoriae*. Personajele poemelor lui Es. Pop sunt răătăciți, nomazi care experimentează golul, absența până la moartea eliberatoare. Alte voci (*elvira*) sau el însuși vorbesc despre acest tip de ispășire, inclusiv în moarte, când vocea celui dus e ca și cum s-ar plimba printre noi. Aceasta este una din tehnicile lui Ioan Es. Pop prin care poezia lui s-a impus și care sugerează haloul tulbure al lumii unde se petrec toate grozăviile. Versul-avertizor din *Ieudul fără ieșire*, „în lumea asta care e aproape ailaltă” e urmărit, în variile lui modulări, și aici. El constituie una dintre emblemele acestei poezii în care naturalul devine supranatural – și invers. Întrepătrunderea „lurilor livide” cu ceea ce percepem noi drept lume și realitate este instanța care dă personalitatea acestei poezii viscerale, nu mai puțin diafană. Pe un pergament diafan cineva scrijelește fără pic de compasiune runele dezolării și semnele expierii, cu epitaful totul este nimic, nimic este totul: „*eu acum vorbesc de sub unghii. ele au crescut deja/ nemăsurat de mari, poate mai mari decât capacele de la sicrie./ precis au intrat iar prin pereții vecinului, poate că îl/ acoperă și pe el acum, de acum chiar că-mi/ va fi cu neputință să mă mai rog, să-mi/ împreunez măcar mîinile, de ce mă trezești/ atît de devreme? abia am murit./ eram atît de ostenit aseară.*”

Lumea acestor oameni nedesăvârșiți, estropiați într-o materie întunecată, este una quasi-bogomilică: răul și binele coexistă, se întrepătrund, o lume fractalică în care totul e amestecat iar iluzia purității a pierit sau este o himeră. Un poem de dragoste (există și așa ceva în poezia aceasta oropsită) amintește de poetica songurilor lui Nick Cave (*Where the wild roses grow*), cu iubita înecată în apele uitării: „*pentru asta te-am iubit atît de mult./ pentru că de la fereastra lor nu s-a uitat/ nimeni niciodată-n lumea asta./ tu să fi fost numai un vâl de ierburi plutitoare/ și eu să nu fi fost decît apa care te duce/ și te leagă cînd luneci ca să nu te mai trezești./ eu să fi fost doar apa ce te duce./ și cînd vine toamna și închide/ ușa veștedă a gurii tale./ eu să te trag sub mal, să nu mai luneci./ cînd vine toamna, peste alte ape./ să fiu eu singura lacrimă cu care te mai plînge cineva./ dar o lacrimă mare, care să ducă odată cu sine/ și ochii celui ce te plîngea.*”

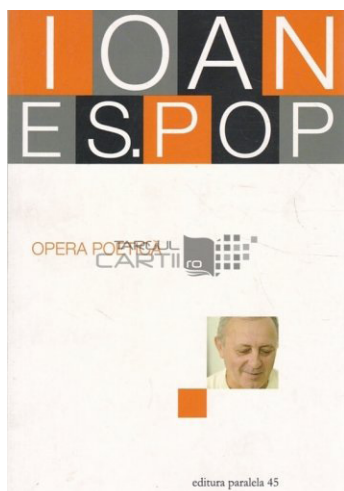
Una dintre cele mai puternice elegii din poezia românească este a tănărului mort care crede că este în somn, rugat de mama lui să se trezească pentru că tatăl său a plecat după el să-l aducă acasă. Este aidoma unui bocet cu limba smulsă sau cu gura cusută, cu rugămintea sfâșietoare a mamei care își trezește fiul căzut: „*nu știu ce l-a apucat pe tatăl meu să-njuge boii la car/ la doșpe noaptea, să mă trezească și să-mi spună hai./ eu după ce mor dorm somnuri lungi. unde, am zis./ a*

zis: la șomcuta mare. ce putea să-l mine pe el/ în miez de noapte tocmai la șomcuta mare./ la atîta drum de satul nostru? și de ce să nu ia/ autobuzul, dimineața la șase, de ce să umblăm/ patru ceasuri încolo, patru ceasuri încoace/ cu mersul moale și greoi al boilor noștri? n-o să mă trezesc în miez de noapte pentru o nebulie ca asta./ și-atunci se apropie ea și zice: scoală, dragul mamei, tatăl tău/ tocmai pleacă să te-aducă de la șomcuta./ du-te să-l ajuți să te ridice./ de trei zile zaci acolo fără suflare./ și abia de-au ajuns să ne dea de știre astă seară./ dragul nostru.”

Cristian Popescu este evocat în lumina pierderii (chiar, ce ar fi fost să mai fi trăit măcar 10 ani?), cu tandrețea și prietenia îndelung forjate în nopți de discuții și pahare nenumărate, nu fără un soi de umor decepționat: „într-o zi vei fi nume de stradă, popescu./ și nu cred c-o să-ți convină să te calce/ toți în picioare atunci./... cînd vei fi nume de stradă, popescu, în pămîntul tău/ vor începe să-și îngroape propriii morți, cine se va gîndi/ că scobesc în tine ca să-i facă loc celui plecat?/ iar dacă va fi cutremur, închipuie-ți ce jale și ce/ neodihnă și de cîte ori vor scormoni în tine/ și cît vor blestema pămîntul cu numele tău, zău./ nu știu pentru ce ne chinuim atîta să ajungem/ nume de străzi pentru alții, popescu.” (*popescu. o privire spre viitor...*).

Amenințarea casei întunecate este luată parcă din „Prăbușirea Casei Usher”, un ton allanpoesc nefiind doar ceva întâmplător la un poet care mizează pe intertextualitate. Astfel, el spulberă cumva prejudecata celor care cred că poezia sa neagră este efect al unor umori sau a vreunei tradiții obscure din Nordul ceșos de unde provine. Casa familiei este un animal care întreține ura și transmite răul. Plină de trecut, în ea nu poți simți viitorul, nici măcar atunci când i se aduc îmbunătățiri. Cel care a văzut prima moarte acolo la trei ani și jumătate simte că nu poate scăpa de prezența ei neagră nici când este plecat departe. Răsufierea casei îi bîntuie visele și memoria, iar ura care i s-a inoculat trebuie transmisă mai departe. Poemul lucrat în proză în versete seci, laconice captează prin concentrare și o anume coerență a morții. Pe scurt, „nimeni nu poate fi sigur că viața e doar viață”. Toată poezia sa este atent migălită, semnificând constant atribute ale constructorului de poeme, iar nu de versuri, așa cum remarcase Daniel Cristea Enache în prefața antologiei *Opera poetică* (Ed. Paralela 45, 2016): „Ceea ce mă impresionează la Ioan Es. Pop este sensul convergent al unei imaginații poetice care traversează lumea și abisurile, văzutele și nevăzutele, căpătând totodată corp și formă, organizându-se și disciplinându-se într-un sistem. Imaginile lui nu sînt, așa-zicînd, norocoase, obținute cu ușurință, în jeturi de inspirație ce-și găsește imediat suportul. Ioan Es. Pop nu compune versuri. El scrie poezie.”

Lungul poem „Toamnă la Capri” e oțos, fin lucrat în articulațiile sale, o cronică a cezarului în versuri, un îndreptar al exercitării puterii fără ezitări și emoții, până în clipa morții care nu iartă pe nimeni. El amintește de maniera istorizant-moralizatoare a poemelor antice ale lui Kavafis, de la care a preluat poate luciditatea în plină reverie a istoriei care șterge totul pe pămînt. Cezarul este un expert al jocului tactic, dar nu poate împiedica propria moarte, el care o orchestrează pe altora. Știe ce înseamnă să câștigi, dar nu știe ce înseamnă să pierzi. Conduce cu mână de fier, dar într-o zi destinul îi bate discret la ușă: „*m-ai numit atîția ani la rînd nemuritor încît/ în nopțile mele de singurătate/ chiar mi-a plăcut să cred că sunt așa./ pînă cînd, ieri, vine unul și-mi aruncă adevărul/ drept în față. altădată, pentru asta ar fi atîrnat în ștreang./ așa că de ieri încoace nici măcar cei care cad la granițe/ nu mă mai fac fericit. și nu mă mai interesează/ decît ficatul, blestematul de ficat, care-i praf./*



dar trebuie să moară oare inima odată cu ficatul?/ știu bine ce știu: rinichii și inima funcționează perfect./ n-o să mor acum dintr-o neînsemnată lipsă de ficat./ și dacă mă gândesc îndeajuns de bine./ nici zeii n-au ficat, altfel mureau de mult.”

Finalul e splendid și trimite, prin efectul lecturii istoriei din prezent spre trecut, la strigătul lui Richard al III-lea, numai că aici nu se cere cu disperare un cal, ci un ficat, fie și sub forma unei... pâini: „dragi curteni,/ chiar trebuie să dispar dintr-o neînsemnată lipsă de ficat? dar vîrîți în locul lui o pîine, ceva ce să-i semene,/ doar n-o să mor ca orice muritor./ voi chema de îndată gărzile și le voi porunci să facă ceva./ nu moare oricine, idioților, mor chiar eu./ treziți gărzile, chemați medicii, să-mi omoare doar ficatul./ inima și rinichii sunt încă grozave, de ce nu/ chemați doctorii, chiar nu se găsește-n tot imperiul/ un ficat cît de mic să mi se pună la loc?/ și gărzile de ce nu vin să-și apere împăratul?”.

Lucrată, ca și „Ieudul fără ieșire”, sub auspiciile definitivului, „Porcec” nu este o carte de magnitudinea debutului, chiar dacă în cuprinsul ei sunt câteva poeme antologice, de strălucire celor care rămân într-o istorie a poeziei.

III. Lumile livide sunt aici. Colateralul a sosit azi.

Geografia literară instituită de Ioan Es. Pop după o cartografiere care nu refuză reperele ferme ale topografiei oficiale este semnul unui poet care își marchează coerent teritoriul. Dacă ar fi în viitor ca hărțile Nordului românesc să fie pierdute, iar plaiurile Maramureșului să fie disputate de oaspeți întunecați, românii s-ar putea ghida după însemnele poetului, aceste diplome ioanice care au pecetea originalității și a... continuității. Nănești-Salva-Vișeu-Sighet-Vadul Izei-Borșa-Baia Mare este mica odisee pe unde colindă sufletul și trupul în căutarea locului de atins. Dar, ca și Itaca, e greu de găsit – și apoi, drumul este cel care contează după cum ne învățase bătrânul poet din Alexandria Egiptului.

Ceea ce reușește Ioan Es. Pop în neodihna sa este să împace geografia reală cu cea secretă, deși aparent totul este la vedere. Călătorul său încurcat face un drum inițiativ între aceste puncte ferme și totuși, ca-n fabula eleată a țestoasei și a lui Ahile, prima nu va fi depășită niciodată. Călătoria e nesfârșită, doar luna stă fixă pe cer, astru mut care observă mișcarea haotică a rătăciților de jos. În *Pantelimon 113 bis* (C.R., 1999), deambulările celui care nu își găsește liniștea au ajuns la vârsta unei anumite certitudini, dar nefixarea e încă cea mai puternică astfel de certitudine – noi ne mișcăm ca și cum am sta, cu acest

martor straniu deasupra capului și a biete noastre vieți pitice: „îmi plac autobuzele care pornesc la vreme/ și mai ales care ajung la timp./ am văzut lucruri încântătoare pe drum./ aproape am regretat că ajungem în vad/ cu atîta punctualitate./ doar că luna era tot acolo pe cer./ nemișcată din loc.” Nemișcat este și cel care ne relatează toate astea, căci a învățat în viața sa de rătăcitor în propriul său cap că mișcarea este aparență, iar călătoria e un continuu început.

Momfa este noua Mecca unde toți vor să ajungă, Dubaiul așteptărilor noastre, iar hinterlandul poetului se pricopsește cu o nouă cetate râvnită de toți. Este modul imperialist al lui Ioan Es. Pop de a adăuga (ca rușii, îmi vine să zic) noi teritorii pe hărțile vastului său teritoriu. Nimeni nu știe unde începe și unde se sfârșește acest continent, iar noua cetate unde ne așteptăm judecata e vechea fata morgana a iluziei de a fi: „deși drumul e flancat de lupi./ deși puterile sunt pe sfârșite./ trebuie să ajungem la momfa./ trebuie să ajungem neapărat./ măcar pentru faptul că tu n-ai mai fost acolo./ și nu în cele din urmă pentru că tu./ ostaș înăscut, trebuie să-ți faci datoria./ haide, nu-i bine să-nghețăm pe drum./ momfa trebuie să fie de acum pe-aproape./ dacă nu ajungem, te vor învinovăți./ trebuie să ajungem, drag însoțitor./ chiar dacă momfa nu există./ dar și dacă momfa nu există./ sau doar dacă nu există încă./ ne apropiem de ea cu fiecare pas.” (*Momfa*). Însă acum călătorul impenitent s-a acuiat la oraș, are deja o bază de unde observă circuitul morților în natură, ca unul care știe că aici e un loc-neloc unde stăpânește domnul șobolan, un individ crescut în arta și religia pe care o deprinde și omul: „ne-am obișnuit și noi cu lămpi în care feștila abia de pălpâie./ acum, o flacără mai vie ne-ar orbi/ și pe ei, și pe noi deopotrivă./ uneori îi chemăm pe numele mic./ dar avem mare respect pentru ce spun ei/ despre viitor: nu ei, ci noi vom ieși de la lumină la întuneric./ nu ei, ci noi vom visa la galerii./ vecinul meu de la etajul șase dărdăie/ în lumina veștedă a lunii. e prea tare pentru tine, zic./ vino să dormi, dogoarea ei te va năuci./ începe să le semene, se obișnuiește. nu mai bea./ îi crește blană și se micșorează. scoate gheare moi./ adulmecă și botul lui freamătă. nu de lumină/ are nevoie. se va mai zbate puțin și pe urmă/ întreaga lume va fi a lui.” (*Pantelimon 113*).

Prietenii de pierzanie s-au înmulțit, iar pe lângă deja cunoscuta Elvira (*am știut că bărbații se uitau la mine/ numai pentru blestematul meu de picior stîng*) apar Gioni, amicul plătit să trăiască, Gore (*singurul pe pământ care știe*), Gănuș, rege peste groapa de gunoarie a orașului, și chiar Vinicius (Paul), un „răpitor cu aripile zgribulite și ghearele învinețite pe pahar”. Nimeni nu e singur pe lume și deznădejdi de a fi unic i se adaugă toți acești indivizi care fac din alcool și ratare religia vieții lor moarte. Poemul eminent din această serie îmi pare însă unul care evocă o fotografie de grup, un fel de familie Adams ceva mai rustică, în care atributele vieții își exhibă cu violență ființa spre moarte, ca să dăm și filozofului ceea ce este al poetului: „stăm tussase pe trepte. bunica surăde/ ca-n zilele bune. din umerii bunicului cad viermi./ curând se vor strecura amândoi în pământ./ dar nu ei contează. contează ea care/ stă cu o treaptă mai jos. capul ei trufaș/ poartă pene și cioc, iar copita îi scapără de sub fustă./ o mână lungă ca o viperă odihnește/ pe umărul tatălui, care se uită în jos./ cealaltă sâsăie pe pieptul meu care e negru./ fratele se hlizește alături și din pantofii lui/ susură sânge roșu ca din nou-născuți./ a răsărit luna. spaima ne zguduie./ el e încă mic și se gîndește doar cum să ucidă./ în stînga e pivnița unde ne vom strecura/ după cină și vom bea. vom citi./ ne vom arăta colții./ vom dănuși până când unul dintre noi va supraviețui/ și va

ieși afară mare și greu, hohotind./ va sparge treptele, va zdrobi luna/ și va face iarăși bine pe pământ” (*fotografia de familie*).

Volumul e unul de continuitate (nu degeaba s-a spus că face parte dintr-o „trilogie care impune o geografie hipnotică a morții vii și a agoniei ca trăire substanțială” – Dan C. Mihăilescu), dar și de ruptură sau măcar de declin natural. Mâna puternică de zidar-șamotor din „Ieudul fără ieșire” îmbracă mânuși de finețe chirurgicală în capitolele *Lumile livide* sau mai ales în *Colateralul* unde decelăm un anume manierism al expresiei, care este, pe fond, o scădere a vitalității poetice. Ceea ce este poezie nemiloasă în primele două cărți se așază aici ca în colecția unui muzeu care prilejuiește vizitatorului panorama unei evoluții istorice. Numai că ceea ce este văzut drept avans este uneori involuție: „poate am înaintat mai mult decât trebuia”, spune chiar poetul într-un soi de reflecție deloc spontană. Soluția ar fi simplă, iar Es. Pop o intuiește subtil, dar se poate dovedi și complicată: „trebuie să pornesc atunci și acum simultan?./ s-o iau cu putere înainte și înapoi deopotrivă./ cerurile sunt mai scunde ca pe vremuri/ acolo poate încă nu s-a încheiat nimic./ un minut prea devreme ori prea târziu/ poate scufunda cealaltă lume scufundată pe veci.” Știu, poetul nu vorbește în numele său iar arta sa este impersonală, dar de ce nu am vedea aici o reflecție a propriei munci, un soi de questă personală în atingerea acelei lumi de unde pornise și către care se îndreaptă? Tunelul obscur prin care străbate acest condotier al silei este unul cât se poate de real, dar în același timp nu lasă vreo speranță de înaintare. Mișcarea ca și staza coexistă, iar tridimensionalitatea este abolită, așa cum efectul ce precede cauzei este mai întâi cauză, iar ulterior se auto-anihilează creând nemișcarea pe dos: „am învățat că pe drumul ăsta nu se poate înainta/ și abia apoi am mers pe el./ e-adevărat, cerul n-a luminat nicio clipă./ nici măcar cu puținele stele mărunte/ dosite în spatele celor mari./ dar am devenit mai treaz. nu merg undeva/ ca oricine. înaintez prin dosul ființei./ pe dedesubtul ei, unde nu se află încă/ nimic încheiat. adulmec// ceasul rău și văd că se potrivește/ cu-al meu. nu cred că trebuie să mă-nspăimânt:/ vine vremea unuia care stă de multă vreme aici./ deși n-a locuit pe pământ” (*mă rog unui dumnezeu care fie a plecat deja*). Ce ar putea vesti aceste semne atipice? Poate sosirea a ceva înspăimântător, poate o eliberare de tot ceea ce este vechi, ca în profețiile teribile însă niciodată îndeplinite pe de-a întregul.

Poeemele din *Colateralul* sunt marcate de teroarea istoriei, una cât se poate de concretă devreme ce în anul apariției cărții daunele „colaterale” făcute de aviația aliată în războiul din fosta Iugoslavie erau astfel asumate de liderii militari care căutau o scuză pentru a fi lovit ținte civile, oameni nevinovați. Or, tocmai nevinovăția este culpabilă în aceste poeme în care codificare primește un nume aparent rizibil, dar care expune grozăvia impreciziei umane. Se moare din neatenție și se ucide din greșeală: „pe nesimțite însă, colateralul se strecoară în oraș./ întâi trăiește în subsoluri și în stațiile de metrou./ doarme sub poduri, cerșește și e primul care cade./ stă în pielea omului, se crede om și se clatină/ după lege și datină./ doar că nu-nțelege de ce făptura/ în care-și află adăpost e vânată mereu./ ridicată-n miez de noapte și dusă pe veci./ apoi deghizarea reușește mai bine./ colateralul își află casă lângă om./ lucrează alături de el, transpiră și râde./ pare să iubească tot ce omul a iubit.” Înlocuit sau poate îmbunătățit, omul nu află decât târziu că a dispărut, dar pe cine mai interesează ștergerea lui din lanțul trofic? Poate așa trebuie să se întâmple, poate că ființa spre moarte a cerut ea însăși asta: „dar când își întâlnește semenii și află că e altul./ limba omului începe să alunece încet/ spre cu totul altceva în

gura lui./ zdrențărosul de ieri are azi/ un trup mai drept, straie pe potrivă/ și o tandrețe mai neiertătoare decât omul./ când colateralul se va arăta în toată măreția lui înghețată./ omul va fi uitat și iertat./ se va vorbi de el ca de o dinastie/ anapoda și plină de cruzime./ ca de un zeu cu ochi închiși, căruia cu puțin exercițiu/ moartea îi poate reda vederea și sușul.”

Între anul debutului lui Ioan Es. Pop și acest volum care încheie un corp straniu cu forme nelimitate aici și dincolo au trecut 5 ani, așa cum este măsurat timpul în lumea noastră. Tot călătorind interior, poetul a ajuns, cum și-a dorit, „dincolo”. Doar că dincolo e aici, unde totul se ia de la capăt. Poezia sa reușește această translație între lumi care se purifică reciproc prin răul ca bine, în cadența perfecte nepăsări cosmice.

Maria-Ana TUPAN

În căutarea eului pierdut

Dacă ținem cont de faptul că anul trecut Premiul Nobel a revenit lui Annie Ernaux pentru curajul și autenticitatea dezvăluirilor privitoare la propria viață, putem spune că poezia lui Ioan Es. Pop răspunde așteptărilor momentului. Cum s-a mai remarcat, ecorșul unei minți care trăiește obsesiv în propriul trecut, aducând la lumină traume, complexe, fantezii și refuzări, împinge autenticitatea până la portretul propriei familii ca un mediu al „disciplinării și pedepsei” și al unei uri testamentale.

Ca și Cristian Popescu, remarcabilul său congener, Ioan Es. Pop este asociat unui univers poetic original, în care ideea și imaginea fuzionează în metafora cognitivă ce caracterizează arta conceptuală. Este o trăsătură constantă într-o poetică ce evoluează de la joc cu topos-uri textuale la căutarea eului pierdut și restituit din biblicul moment al ascunderii, al conștiinței vinovate ce atrage pierderea stării paradisiace.

Publicat în 1994, volumul *Ieudul fără ieșire* este emblematic pentru perioada de sfârșit a erei ceaușiste: sentimentul locuirii unui spațiu carceral, mediocritatea și monotonia oportunităților oferite de societate, rutina unei vieți fără orizont, redusă la elementarul existenței. Metaforele spațiale includ cămăruțele sufocante din căminele pentru nefamiliști sau apartamentele din blocurile construite în stil sovietic, dar și închisoarea trupului descris adesea prin imagini ale zidăriei și materialelor de construcție. Predominația imaginarului funerar accentuează impresia de sfârșit de lume – un fel de Pompei cu trupuri împietrite sub cenușa vulcanului. Ocultarea distincțiilor ce dau identitate lucrurilor se realizează prin proiecții înformale sau excrescențe ale unui orizont închis – giulgiu, cameră de cămin comparată cu o cămașă prin ale cărei mâneci se revarsă în lume masa informă de creaturi umane alienate în consumul de alcool ca substitut al tuturor relațiilor prin care este socializat individul și armonizat în cadrul societății: familie, soție, copii, părinți...

În vreme ce Cristian Popescu sugerează automatismele și sărăcia existențială prin recurs la eșantioane de discurs mai ales din anunțuri, reclame și clișee mediatice, Ioan Es. Pop apelează la imaginarul religios și mitic vidat însă de sacralitate, parodiat, defamiliarizat, redus la simulacru. Cu un sunet caragialesc, personajul care revine în mai multe poeme, „amicul”, este o copie coruptă a demonului socratic. Tema dublului revine, de altfel, de-a lungul carierei poetului. Silit de mama sa să îngroape *În casa morților* de Dostoievski, adolescentul traumatizat de

violența autorității parentale rămâne totuși se pare, inconștient influențat de spiritul romancierului rus, relatarea despre umilința suferită la prima încercare de a dansa în public la vârsta de șase ani având ceva din tratarea psihicului abisal din povestirea *Dublul*. Personajul lui Dostoievski, Goliadkin, suferă pentru că nu are succes în societatea mondenă, dorința subconștientă născând proiecția unei sosii care se bucură în locul lui de ceea ce lui îi este refuzat. În povestirea lui Ioan Es Pop, copilul traumatizat de eșecul primului dans – o scenă primară care revine obsesiv, în limbaj freudian –, își va imagina mai târziu brațe artificiale care, spre deosebire de ale sale, nu mai dau drumul mijlocului micuței partenere de dans. Schimbarea de gen nu distruge coeziunea operei, atmosfera, elementul autobiografic, introspecția, încercarea repetată de a da un sens superior amintirilor asigurându-i continuitatea. Versificația diferă mult însă, de la sunetul versului folcloric („căci eu m-am vechit, m-am vesteșit și ca florile de/ brumă m-am ovilit”) la maiestruozitatea peonului sau la timbrul oracular al poemului mitosofic în genul poeziei (*Monada, Madona din dud, Unicorn în oglindă*) lui Cezar Baltag: „ci tu fii cu luare-amine: dacă aluneci acolo,/ nicio hartă n-are să-ți mai fie de folos, / zadarnic te vei zbate să afli ieșirea, intrarea, ieșirea,/ zadarnic vei zori să rupi lințoliul spațiului / în care ai lunecat [...] nicio geografie n-a reușit încă să-l aproximeze/ nu l-a prevestit nicio aură./ nu-l urmează nicio coadă de cometă. (*ieudul fără ieșire* (I)). Exercițiul hermeneutic asupra propriilor trăiri, încercarea de a găsi un fir conducător în labirintul amintirilor este o călătorie în timp spațializată ca o cartografiere cognitivă. Ieudul nu este fără ieșire în sens fizic ci în acela că viața aici nu are noimă. O călătorie cu autobuzul în afara lui este o kafkiană confruntare cu absurdul.

Ca și în *Deșertul Tătarilor*, în zadar este așteptată aici o revelație, o împlinire spirituală. Ca și Tristan așteptând corabia care să i-o aducă pe Isolda, ca și Giovanni Drogo al lui Buzzati, așteptând confruntarea din care să iasă erou, în zadar mai este așteptată de o umanitate incapabilă de redempțiune corabia din Corint străbătând marea apostolului Pavel. Poetul își asumă măști retorice – cum ar fi un Crist în mizerie, contestat ca în *Frații Karamazov*, sau un Don Quijote învins de logica de fier a unei societăți dezumanizate. Parabola unui Crist care este respins, nu de omenirea incapabilă de credință, ci de un predecesor care nu vrea ca el să câștige unde el a eșuat este o interesantă variațiune la parabola oaspetelui de seară din *Frații Karamazov*.

Este remarcabilă, fără îndoială, capacitatea poetului de a înzestra cu semnificația unor mituri totalitare cele mai umile prezențe ale vieții domestice. Amintim parabola casei cu trei paturi ocupate pe rând de generații, comunicând tot tragismul condiției umane care sfârșește în neputință și uitare, omul fiind înlăturat de trecerea timpului ca un obiect devenit nefolositor. Râul de sânge care curge lângă casă este alt simbol tulburător al curgerii implacabile a vieților locuitorilor casei luate de generații în ireversibila trecere. Sunt motive ale marii literaturi dintotdeauna pentru care poetul găsește tropi a căror energie semantică atinge adesea intensitatea poeziei revelatorii.

Cu toate acestea, Ioan Es. Pop este un Borges pe dos. Conștient de ubicuitatea civilizației cărții, el visează, ca și prietenul său, Mircea Zubașcu, o anti-carte care să devoreze Bibliopolis-ul civilizației umane prin care cărți din Vest proliferază în Est generând o literatură secundară în Est, astfel încât spiritul uman nu se mai poate raporta la nimic în afara sa. Unicorn în oglindă, el se multiplică steril în locul unui contact fertil cu un partener de dialog. Acestei civilizații muzeu,

fixată în trecut, îi este opus jurnalul – oglindă a subiectivității autorului individual.

Opera poetică a lui Ioan Es. Pop este expresia unei sensibilități intelectuale, subtilitatea ironiei și a gândirii sale paradoxale invitând la reconsiderarea unor opțiuni valorice inspirate de conștiința excesiv de livrescă a postmodernismului. Ceva din Kafka, ceva din Dostoievski, ceva din Goya se combină în aceste poeme/ proză menite să exorcizeze maladiile unei civilizații secătuite moral și spiritual.

Ruxandra IVĂNCESCU

Ioan Es. Pop, dincolo de mode

Înainte de a revizita poezia lui Ioan Es. Pop, de la Ieud în Pantelimon și înapoi, am discutat, la un curs de literatură română, despre o lume asemănătoare cu aceea evocată de poetul în discuție: universul romanelor lui Augustin Buzura. Șantierul, căminul de nefamiliști din romanul *Vocile nopții*, satul unde ajunge un proaspăt absolvent al Facultății de filologie, din *Refugii*, un fel de Ieud de-al lui Ioan Es. Pop. Și, dincolo de cuvintele lui Augustin Buzura, m-am străduit să evoc, pentru studenții născuți după anul 2000, lumea cenușie, grotescă și disperată, de la sfârșitul anilor '80, pe care o întâlnim nu doar în proza lui Augustin Buzura ci, adesea, sau mai ales, în literatura generației '80. M-am întrebat, încă odată, dacă această literatură va avea valoarea, rezonanța existențială pe care a avut-o la publicare, pentru cei care nu mai cunosc și nu mai înțeleg realitatea la care ea se referă.

Și totuși... Vorbind de curând cu Mihai Vakulovski despre poezia lui Ioan Es. Pop, M. Vakulovski mi-a spus că după părerea sa poezia lui Ioan Es. Pop încă se citește, nu se devalorizează. Este încă la modă. Ce îi aduce atare aer de perenitate, „dincolo de timpuri și de mode”? *Ieudul fără ieșire* are un subiect asemănător cu „Budila Expres”. Între timp Ioan Es. Pop a plecat de la Ieud la București, în Pantelimon. Alexandru Mușina a devenit „Regele dimineaței”. Și, deși în ziua de astăzi cei născuți după '89 nu mai înțeleg sumbra și sordida poveste a „repartițiilor republicane” de odinioară, când absolventul de facultate se pierdea într-un Ieud „fără ieșire” sau făcea naveta de la sat la oraș cu „Budila Expres”, poezia lui Ioan Es. Pop și Alexandru Mușina rămâne valoroasă.

Despre Alexandru Mușina și poezia sa va fi vorba în altă parte. Acum despre Ioan Es. Pop. Opera sa poetică rămâne valoroasă datorită substanței existențiale. Pentru că transformă și transfigurează vederea în viziune. *Ieudul fără ieșire* a devenit etern (citind volumul ai zice „Doamne ferește”). Deși inițial poezia din volumul de debut al lui Ioan S. Pop a părut atât de „tranzitivă” unor personalități locale încât acestea sau simțit lezate de cele scrise de poet, cotidianul este folosit ca fereastră de deschidere spre lumea livrescă, în cel mai elegant stil optzecist. „a zis de mult voiam să-ți împrumut ceainicul ăsta/ să-ți-l așezi pe cap când treci dintr-o încăpere în alta/ are să fie coiful tău strălucitor în bătaia nopții// și ia și bățul cu care predau eu spania la geografie/ are să fie sulița glorioasă / ridică-te și îți pornește împotriva, im-/ plântă-ți până la sânge bocancii în pântecul calului nostru de lemn” (Ioan Es. Pop, *Ieudul fără ieșire*, București, Editura Cartea Românească, 1994, p 18).

Comparat adesea cu Ion Mureșan, datorită fervorii neo-expresioniste a poeziei, Ioan Es. Pop, moroșanul, este mai „personist” și abordează zone precum cea a șantierului și a căminului de nefamiliști, care nu apar la Ion Mureșan. Iar „pactul somatografic” cu demonul bahic este cel ce îl duce la „dereglarea sistematică a tuturor simțurilor”, ca în cazul lui Rimbaud, a cărui voce pare a se auzi din versurile: „Și-n hainele noastre nu suntem noi; ele singure/ fluturăperate, haide,/ repede-te înspre la mancha hainelor noastre/ împlântă-ți sulița prin ele și scapă-le de noi.” (Ioan Es. Pop, idem p. 19).

Ieudul cel fără ieșire este, asemeni căminului de nefamiliști din strada Olteț, un topos, un spațiu al reclusiunii inițiatice. Aici se distilează esența/esențele tari ale viziunii pe muche de cuțit, care i-a permis lui Ioan Es. Pop artistul să facă un salt între lumi. Să transfigureze durerea existențială din „tragicul & grotescul” deceniu opt în volum de viziune poetică salvatoare/ triumfătoare în anii tulburi și neașezați de după decembrie '89. În noul labirint ce se deschidea în anii '90 poezia avea să fie călăuză și fir al Ariadnei pentru poetul Ieudului. Și astfel este până în ziua de astăzi, deși Ioan Es. Pop mărturisește, într-un interviu din revista *Vatra*, că a vizitat Ieudul în anii din urmă și l-a găsit foarte schimbat, inclusiv legendarul birt din sat. „În vara anului 2015, am dat o fugă în Ieudul geografic /.../ pentru scurte filmări care, poate, într-o zi se vor regăsi într-un documentar. /.../ Pe bunul meu prieten și coleg Viorel Hrușcă l-am vizitat la cimitir, unde doarme dus, deși eu îl aud vorbind și cântând și astăzi. Când am ajuns în fața birtului în care ne strângeam seara, am văzut că nu mai fusese deschis de ani buni: lacătul de pe ușa lui ruginise, iar buroiunile astupaseră cărările. M-am așezat pe una dintre cele două trepte care îți arătau pe vremuri drumul cel mai scurt până la ușa și am zis cu amar: „Aceasta e cărciuma fără intrare din Ieudul fără ieșire” (*Vatra*, nr. 3-4/ 2016, Dialog realizat de Laura Dan).

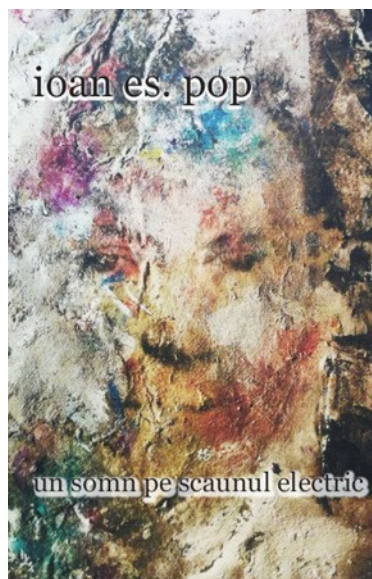
Ieudul geografic a devenit Ieudul mitologic, și altă ieșire nu mai are. Și legendarele versuri „aici nu stau decât doar cei ca noi/ aici viața se bea și moartea se uită” i-au fost revelate poetului „ca un trăsnet” pe când se afla „într-o mansardă de 2 metri pe 1,70, într-un bloc din Piața Lahovary în care locuiește poetul Lucian Vasilescu”, după cum o mărturisește Ioan Es. Pop în interviul mai sus citat. Prin urmare s-au distilat în amintire. Căminul de nefamiliști, Ieudul au fost prelucrate în regimul straniu dintre memorie și amintire, dintre viață și vis în care funcționează scrierea mentală a poemelor lui Ioan Es. Pop. Iar mansarda unde îl „trăsni” revelația pe poet este tot un spațiu liminar, al reclusiunii inițiatice specifică poeziei lui Ioan Es. Pop.

Pentru că, dincolo de neo-expresionism și de „personism” poezia lui Ioan Es. Pop este onirică, o poezie a spațiului liminar și a liminarității. Hrânindu-și substanța dintr-o epocă și triumfând în alta, poezia lui Ioan Es. Pop aduce mărturie despre o realitate, dar o mărturisește abia atunci când se poate scrie despre ea. Deoarece, după cum arată Nicolae Manolescu în *Istoria literaturii române, Ieudul fără ieșire* nu putea să fie publicat în anii regimului comunist, cenzura ar fi împiedicat apariția unor asemenea scrieri pe care le-ar fi considerat denigratoare și probabil, imorale, căci prea sunt bahice. Trecând limita între două regimuri politice poezia își arată puterea de a transfigura sinistrul spațiu concentrațional în spațiu liminar, labirint interior, al provocărilor unui monstru care apare doar acolo, provocat de lichidul demonic, între sinistră veghe și vis/ coșmar, când „vede enorm și simte monstruos”, ca eroul lui Caragiale.

Spațiul disperării, al reclusiunii fără ieșire, deschide, în imaginar, ferestre unde intra personaje livrești, inspirate de Cervantes și Kafka; don Quijote și gângania din *Metamorfoza* kafkiană; „păduchele de san jose” și „păianjenul cu cruce/ mereu îngândurat, înfășurat în giulgiul propriei mătăsi/ ca o aură de flăcări blândă”. Și visul unei corăbii salvatoare, ca în această „Fotografie de grup”: „iese hans la geam și zoli la geam însă/ nicio corabie nu mai apare dinspre corint/ și eu zic nu-i încă luni și eu zic încă nu, // Și cântăm de tremură încăperile – / marinari încercați care speră ca-ntr-o duminică să vadă sosind/ la orizont, peste blocurile din colentina./ corabia dinspre corint.” (Ioan Es. Pop, op. Cit.p 5) Ca în alunecarea onirică a unui Gellu Naum mai sumbrou.

Ceva mai târziu, într-un alt volum, poezia se va transforma în descântec împotriva fricii. Frica văzută, și ea, ca o anticameră a morții – „aspra artă a fricii, la care, cu totul/ am lucrat cincizeci de ani. Prietenii din primul tablou de familie nu vor fi înlocuiți ci se vor reconfigura într-un alt spațiu – sau doar numit altfel – în vremuri noi. Precum „Green Hours”, unde îl întâlnim pe „groșan/ marinari de uscat, care se-ndepărtează/ împletind sub tălpi patru cărări în una,/ ca orice brav om din est”. (*România literară*, nr 45/2019).

Nicolae Manolescu scria în *Istoria literaturii române* că Ieudul lui Ioan Es. Pop este o utopie neagră, antibucolică, un fel de revers al nostalgiei originilor pe care poetul o denunță în stilul său tragic și grotesc în același timp. Totuși, lecturând multe dintre poemele antologice scrise de Ioan Es. Pop, am convingerea că un puternic filon original infuzează subteran, ca o pânză de apă freatică, opera acestuia. De aici autenticitatea unei lirici tragice, pe care o întâlnim și în *Porcec* „nu știu ce l-a apucat pe tatăl meu să-njuge/ boii la care/ la doispe noaptea, să mă trezească/ și să-mi spună hai./eu după ce mor dorm somnuri unde /am zis/ a zis: la somcuta mare. Ce putea să-l mâne pe el/ în miez de noapte tocmai la șomcuta mare, la atâta drum de satul nostru? Și de ce să nu ia autobuzul, dimineața la șase, de ce să umblăm/ patru ceasuri încolo, patru ceasuri încoace/ cu mersul moale și greoi al boilor noștri?” (Ioan Es. Pop apud Nicolae Manolescu, *Istoria literaturii române*, Paralela 45, Pitești, 2008, p 1411) Finalul acestui poem sugerează puritatea tragică a unui cântec de petrecut din Maramureș menit celui aflat la hotarul



dintre viață și moarte, în zona liminară de unde reverberează spre lume poezia lui Ioan Es. Pop.

Revenind la *Ieudul* poetic și la *Ieudul fără ieșire* da, el este o utopie neagră, dar viziunea poetică îl transformă din spațiu liminar în spațiu al revelației, pentru că doar acolo „vântul aduce uneori miros de fum și zgomot de arme/ dinspre câmpiile catalaunice”. În asceza simțurilor dereglate rimbaldian „numai în rare clipe de căință și credință, noaptea, zidurile se subțiază, se alungesc, se înalță/ ca un giulgiu tremurător îmbrăcat în trup nelumesc” (Ioan Es. Pop, op cit, p 8)

Marian Victor BUCIU

Poezie pe viață și pe moarte

Dispersiile criticii

Luând act de ce se constată ceva mai constant și în cazul poeziei lui Ioan Es. Pop, izbește faptul că, după entuziasm, survine o repetabilă plictiseală, epuizare critică și creatoare. Creatoare, să zicem, dar critică de ce, să întrebăm. Poetul însuși parcă își fixează limita, în anul 2001, într-un interviu dat Svetlanei Cârstean, în *Obs. cult.*, sept. 2001: „Ar putea fi destul și cât am scris.”

A părut, cât a părut, închis cu plăcere în suferință. Chiar cu plăcere? Ce religie îi hrănește scrisul? E un religios anti-religios, e un rural deruralizat? Cât e de negru-n cerul gurii literare? În care poetică generală își dezvoltă individualitatea ori, în fine, personalitatea? Ce și cum e liric sau epic sau dramatic? Doar născut, deloc făcut, în expresie? Natural, chiar și naturalist?

Se vorbea într-o vreme, în treacăt, și de un nou naturalism, în varianta *deprimismului*, curentul de derivație franceză, incluzând-o și pe... Annie Ernaux, încât Gelu Vlașin (VR, 3-4/2000) îl atasează pe Ioan Es. Pop pe-acolo, drept „un remarcabil precursor al deprimismului românesc”, un an mai târziu (interviul citat), poetul mărturisind a fi creator de „chipuri ale spaimei, ale angoasei și deprimării”.

Ratat *bio*, pentru a fi realizat *grafic*? Din marea clasă a poezilor romantici blestemați, omeneste ori blasfemiind prin negativism? Revelă ori mai curând relevă o fire omenesc-poetică? Ce are el și alții au lipsă, cu sau fără Apocalipsă? E ca și unii, de la M. Sorescu, P. Stoica, la..., sau închis perfect în el însuși, folosind fatalmente aceeași limbă română? Șoc prin ce, retorică (imagine) sau moduri de expunere?

Poet, ieșit din comun ca nu mulți alții, poate mare, chiar mare, cel mai mare, astfel apare el în niște conjuncturi calendaristice incluzând poezii în viață. Încurcate sunt și căile cititului foiletonistic în poezie. Experiență umană extremă, Mitică și Isus întrupați deodată, a crezut confratele întru poezie, Cristian Popescu, probabil inspirat după limitele românești approximate de L. Ulici, cu Mitică și Hyperion, recenzentul promovând prin Ioan Es. Pop în exclusivitate un iluminat al degradării, un „lampadofor al promiscuității”. Dimpotrivă, un nocturn al vieții nu doar omeneste, s-a zis cu aceeași ușurință. Dacă e vorba de limite, ar fi unele prea-cunoscute, „fizic și metafizic” (Ion Pop). O poezie de o stranietate cosmică, unică și probabil irepetabilă, „ca o bucată de meteorit”, se inflama și clama Alex. Ștefănescu. Material acum destrămat? Cosmologia poetică, răsturnată, bolnavă, e întrucâtva întemeiată, etalând un „soare rece, ucigaș” (*porcec*, CR, 1996), „sori canceroși” (*colateralul*, în *pantelimon 113 bis*, CR, 1999), bine, însă ea vine nu în picaj, dar pieziș. Un Ioan fără de țară, „o lume a nimănui”, dezvăluie Radu G. Țeposu. Meteoritul era al

pământului național, la vreme de dictat politic, se limita a înțelege Cornel Regman. Ioan Es. Pop nu e tocmai picat din lună, ba e chiar atașat, etnic și generațional, un vesel călcător de obiceiuri, o spune-n felul său Al. Cistelean. E ultra-modernă, după un cunoscut criteriu, „o poezie exclusiv a nimicniciei vieții”, cum o găsește Angela Marinescu, ori mai lasă loc și de câte ceva, mai plinuț? Exclusivist la modul holistic este și istoricul-critic N. Manolescu: „totul este blestemat în lirica lui orală și prozastică, evocând raiul ca loc al decrepitudinii în mijlocul căruia moțăie un Dumnezeu bețiv.” Atinsese debutantul ultima limită a jalei ori jălniciei de-a fi ca a nu fi, încât să cheme brusc întrebarea lui Dan C. Mihăilescu, spăimos admirativă: „oare se poate merge mai departe?”, mă mai întreb și eu acum.

„Autocritica” poetului

Poetul însă a ajuns pe repede-nainte sătul de întrebări: „Pentru mine acum însă, răspunsurile la întrebări încep să se repete.” (interviul citat) În interviuri, Ioan Es. Pop își neagă autenticitatea, reflectându-se în artificiu, bătrânește aproape înăscută, alienare a ființei și existenței, dezamăgit de inexistența literarului copleșitor în religios, cu unica memorie a morții pre-natale (ca ins funcțional în scris, își mai recunoaște memoria imaginativ-afectivă), folosește scrisul mânat de o nădejde aurorală a existentului, expunându-și în transă biografia. Nimic neobișnuit, le spune uimiților: „Mi-am obiectivat nefericirile, eșecurile și neputințele și le-am fixat în câteva figuri.” Descoperindu-se, târziu, „născut țaran”, nu mediile îi par definitorii, ci natura de „gânganie”. Nu e aparte, dar tot un urmaș, purtător de „energie malefică”. Incitat de părinți, în felul lor, la extreme, o mamă interzicându-i cititul literar, un tată slujind la biserică, autor de „cântece de înmormântare” (pe când revelează?), familiar dintotdeauna cimitirului. Voind să definească statutul poetului, despre sine grăiește, cel care exersează vina cunoașterii îndreptată, de bună seamă, spre poezie: „Poetul e un mistic care lucrează cu uneltele păcătosului.” (interviul citat)

Poezie pe viață și pe moarte

Ioan Es. Pop este un poet de largă răsfrângere existențială, deopotrivă al vieții și al morții, doar că precis contextualizate: „viața se bea și moartea se uită” (*olteului 15, camera 305*, în vol. *ieudul fără ieșire*, CR, 1994). Termenii nu sunt opuși, dimpotrivă, clar apropiați: „moartea în noi va rămâne intactă./viața în noi va rămâne exactă”. Gândul devine simplu până la facilitate: „doamne ce de viață mai avea și el în el!/toată numai bună de murit.” (*ieudul fără ieșire, I*) Viața reală, iar prin consecuție iubirea, și acestea la limita morții, rămân excepția: „la un an o dată, miercurea, se-ntâmplă/să fiu toată ziua viu, nu mi-e foarte/ bine atunci, dar atunci pot pricepe/de ce tot ce iubesc se-ntoarce-mpotrivă-mi./începe deodată să scadă, să gonească spre stingere,/se grăbește să devină cenușă.” (*viața de-o zi*)

În *porcec*, CR, 1996, viața, cuvântul, conceptual, e incert, echivoc-polisemantic, natural-metaforic: „nimeni nu poate fi sigur că viața e doar viață”. Viața e marea amenințare, o primejdie chiar în eternitatea ei: „mi-e atât de frică/de cei ce mă amenință cu viața veșnică, părinte”.

Viața sau mai curând trăirea, iată ceva care-i e impropriu, în așteptarea colosalei extincții: „nu pot trăi, dar am să mor enorm” (*lumile livide*, în *pantelimon 113 bis*, CR, 1999). Prin astfel de formulări, deloc puține, cutremurătoare, este poetul aparte. Viața ca moarte pervertește totul: „un cadavru luminează”. Pedepsa fără vină ajunge efectul sau scopul unic: „viața are pe pământ numai victime” (*Colateralul*). Poetul, nu doar grav, dar și ludic, în *greață la mal*, din *petrecere de pietoni*, Paralela 45, 2003

(se observă dublul joc de cuvinte), îl urmărește din nou pe vechiul său personaj, Gore, care, aici, dorește să trăiască sfârșitul istoriei, ca să se elibereze de obligațiile... căsniciei. Gore gândește, la nivelul propriu, istoria contrafactual, dincolo de destin. Primește elogiul (mai ști dacă nu?) sarcastic și premiul de exemplaritate al poetului: „sfârșitul n-are/nevoie de eroi, ci de netoți ca tine”. În această viață, despre care, sigur, se poate spune doar că este trecătoare, iată-l într-un fel ales: „ești singurul viu”. Unde e biruința vieții lui? În sensul că „pacea e doar război răsturnat”. Rugăciunea se exclude: „toți s-au rugat în zadar”.

Socoteala bine cunoscută este doar aceea de scădere: „să scadă viața/ca să scad din moarte” (*Confort îmbunătățit*, 2004). Viața este așadar diferența rămasă din moarte, o moarte care nu este, a spus-o vocea centrală de multe ori, moarte, nu este doar moarte, așa zicând curată, e altfel, e altceva, dacă nu chiar contrariul ei: „aceasta este moartea vie”.

Mai vine o vârstă, încă una, de înaintare în cădere și eșec: „am 52. O mai fi mult până la capăt?/atât de speriat am fost de viață/că toate mi-au ieșit pe dos.” (*Unelte de dormit*, CR, 2011) Aici, nu încap alt rost și socoteală, în afara a ceea ce rămâne bine cunoscut: doar în și prin scădere.

Limbaj hibrid

Titlul volumului de debut al lui Ioan Es. Pop, *ieudul fără ieșire*, CR, 1994, este al unuia dintre cele șase poeme, dar totodată e și acela care a impus viziunea receptării poeziei și a poetului. Nici nu e primul text, dar al doilea, continuat apoi surprinzător ca al patrulea. Ideea unității stilistice, expresive, a poetului, este însă simplificatoare, dacă nu chiar exagerată. Aici, în *ieudul fără ieșire* (I), există un limbaj hibrid, totodată volubil și psaltic. Repetițiile melodice coexistă cu stilul compozit. Partea a doua transcrie limbajul copilăresc-școlar despre un leud rural, în care călătoria e rară. Dramatizarea vorbăreții e totodată glumeț-stereotipă, în fond tipică, generatională: „am zis tu ești mircea? a zis da-mpărate”. E notat prozaic, diaristic, un moment accidental și deopotrivă fundamental, de cotitură, în viață, cu urmări însemnate asupra scrisului: „ieri viața mea s-a socotit încheiată”. Poetul, care tematizează insistent viața, află de pe acum un limbaj înghețat, anti-verbal, condus de gândul la „fabula rece”, îndemnul de a „nu așterne nicăieri cuvinte, cuvintele pot/roade varul...”. De clișeu nu se desprinde vorbirea sibilinică, suprarealist-folclorică, parodic-mioritică. Se poate considera că fragmentele incoerente rămân motivate de opoziția onto-retorică, la existență și limbaj, de reala conștiință eliberată prin alcool. Repetările de enunțuri expresive, memorabile, repetiția ca închidere a fragmentului textual, sunt urmate de trezitele notații diaristice, confuzia intenționată, în textura poetico-epică, între narator și personaj, îngemănarea dintre metaforă și epitet: „petice cuvioase”, „carne de vis”. Rimele survin în răspăr, rare, ca de exemplu „vată” cu „adevărată”. În rezumat, descoperim „trucuri” (vorbind ca G. Călinescu) postmoderniste, citări din Biblie, Eminescu, Bacovia, un titlul de roman de Max Frisch, pasișă de cronică, (mono) rime, suspensii de enunț, parafraze, parodic, livresc, auto-trimiteri („știți din poemul *iarnă cu mircea*”), sintaxă arhaică.

Spațiul – iadul, la purtător, în trup, ca și leudul, amenințător, stăpân pe om și vorbirea sa – este marcat, vizionar-stilistic, cred că și pasișant-parodic, de N. Stănescu: „nici o geografie n-a reușit să-l aproximeze./nu l-a prevestit nici o aură./nu-l urmează nici o coadă de cometă”; scapă așadar, științei, sacralului, mitologiei.

Analogii, viziuni, simulacre biblice, în *ieudul fără ieșire* (II), îmi amintesc, bunăoară, cel mai repede, de epicul oniric din

Înscenare de D. Țepeneag: „minunea de la camera treisutecinci –/irod împruțit, noi suntem magi și am venit s-adeverim/nașterea lui și să-l cărăm la țintirim”, „nici o corabie nu mai apare dinspre corint”, în Colentina, un Isus sosește luni, ca să doarmă-n căminul de nefamiliști. Băutorii, fără reținere de la blasfemie, plătesc pe alții ca să se roage pentru păcatele lor, va să zică, printr-un transfer de limbaj, în completarea transformării de limbaj.

Voci, ca și în prima parte a poemului, sunt prezente și în *ieudul fără ieșire* (II): se scrie unei mătușă ca să i se ceară bani, se scrie apoi către tatăl mort, spun bine, este atras în text un tip de realism social, familial, activat de nevoi. Din neam, cel mai sus pus este vărul din minister, cititor de Leopardi, *Ghepardul* și psalmi. Vocea centrală este o instanță-limbaj, mărturisitoare: „nu sunt decât un limbaj și-mi este permisă orice incursiune/și nu pot decât orice-aș face” (recurența temei reclusiunii). Locutorul există „în fundătura vorbirii noastre”, de unde clamează că „avem nevoie/ de alt limbaj aici cunoaștem totul”. Apropiat îi este cel care „nu știe vorbi (...) nu-i pentru el vorbirea”.

În primul poem epic, nuvelistic, din volumul de debut, *olteului 15, camera 305*, locutorul e același dublu alienat: „mereu umblu ca-nfășurat în altcineva”. Limbajul e degradat, transformat regresiv, în legea locului: „el când înjură/se roagă”. Rămâne percepția deplasată (metaforică) a unor obiecte: ceasul e „sommoros, s-a îngărășat”. Metafora aleasă este simplă, elementară: „căminul e iar o/cămașă boțită”.

O relatare într-un stil infantil, rural, firesc pentru suspensii lexicale, există și în *iarnă cu mircea*.

În *amicul*, taifasul recunoscut, umorul („avea și vorbă șugubeață”), oralitatea suspensiei enunțative, există la un pol al limbajului, iar la celălalt, intertextualismul (Gogol, Urmuz), nu doar într-un monolog (al unui palton bețiv!), cu care se identifică, biografic, locutorul, trăitor de trei luni în casa Vasilescu. Locutorul se identifică însă și cu scaunul din casa susnumită, unde stă de opt ani, calificându-se, spectral, identitar, drept bătrân, stâlp, zăpadă, iubita amicului, Gore-mormolocul, Cârțița-cuza-călăuza. Și încă mai sunt prezenți în text Bursucul, Pavel, care l-a binecuvântat pe Amic, o Omidă-n sutană, Petre cu cheile de la poarta raiului. Există și Domnul, portretizat, într-un fel folcloric-puștesc, invitând la băut de votcă...

Poemul *viața de-o zi* e scris sub formă de jurnal, unul asamblat haotic, datat 12 octombrie: 1966, 1976, 1986, după care revine la 1963, apoi 1989, cu întoarcere la 1988, 1991, o nouă întoarcere la 1990, trece la 1991, rămâne de câteva ori în 1992. Se notează simplu: „mâna mea a început să scrie”, pentru un scris marcat de conștiința (non)sensului: „sunt/puse-n mișcare toate neînțeleșurile. Toate/înțeleșurile sunt abolite”. Apar știutele repetări sau suspensii de cuvinte, rime surprinzătoare, oralitatea. Prin ruralism, tragi-comicul Ioan Es. Pop din Vărai este un (nepot al lui) Marin Sorescu, în poezia *Lilieilor* din Bulzești, dar de Maramu’: „cum de vine/ la voi ciliuaia într-un an de zile de trei ori/?că atunci când cântă ciliuaia în grădină./apoi, în grădina cui o cântat, pă acela l-o și luat./gândești că anu-ista la voi o fost însămnat./că prea des o cântat.” (12 octombrie 1963)

În *porcec* (1996), un limbaj colocvial, generational, aflăm în dialogul dintre poet și un Iova, bolnav, obsedat de text(ulitate)/scris/scriitură: „scriu direct pe mâna mea”, zice, „scriu numai o literă pe zi”, scrie-n palmă „pe dos”: parodic asumat, așadar, în scrierea pe propria piele, așa-zis organică, corporală. Apoi: intertext biblic, parodic, în poem-reportaj, poem-jurnal, ori din vreun alt autor contemporan care a impus o expresie obsedantă; idei, filosofare, vorbire sibilinică, ori

în expresie apoftegmatică în răspăr: „Viața nu iartă viața”, „adevărul e neadevărul adevărat”, „Nimicul, neîncrederea, neputința au devenit treptele creșterii noastre-n descreștere”. Limbaj lejer în gravitate: moartea e „o întâmplare domestică”, „puțină moarte marțea la noi, dar și/puțină viață”, „întotdeauna după o moarte ca asta/mă culc devreme și dorm mult”. Adresantul i se conferă libertatea deplină, el este un „cititor infidel”.

Cu „o mare poftă de a ajunge la capri” (*toamnă la capri*), locutorul, nemuritorul „imperial”, care are „ficalul praf”, își emite discursul către „compatrioți”, dar și către un „biet idiot”, intersectat cu un discurs feminin („am cunoscut această nefericire de tânără”). Un Ev Mediu, iată timpul, parcă rupt din Modernitate, dominat de simulacre ale puterii politice și creatoare: „jocul ia tot mai mult/ locul luptei, iar închipuirea pe acela al realității”, Nepotrivirea chinuitoare este dintre viață și vis: „omul nu e făcut pentru ceea ce visează” E semnalată conștiința activă, conjunctural/conjecturală, a triumfului: „o vreme vom birui lumea prin joc și măști”. Text cam factice, *golul* (*pantelimon 113 bis*, CR, 1999) are și păstrează însă virtutea sugestiei din acest cuvânt. Decolarea în supra-real, abia acum apărută, e marginală sau, cum ar spune poetul, colaterală: „copii verzi ca merele au căzut așeară prin livezi”, „pielea picioarelor e plină de ochi închiși”, „podul a început să se vaite”.

O târzie întoarcere la anul 1983, din profesoratul ratat, și la colegul de cameră (Mircea Zubașcu, îmbolnăvit și dispărut după frigul teribil din iernile 1984-1986, trecute fără foc, în lipsa banilor de lemne), există în *muzeul lăuntric*, poem în proză, din volumul *Podul*, CR, 2000. Titlul se referă la faptul că Mircea Zubașcu descoperise o „formulă de ieșire (una din obsesiile tematizate, n. m.) din muzeu”, metaforă primordială estetică, se pare, în jurnalul lui ținut ascuns, descoperit și până la urmă dispărut, care fusese umplut cu „aiureli”, dar „viu”. O propedeutică stilistică face recurență, într-un fel biruitor, scriitura blindată în neînțeles: „eu aveam toate nonsensurile la îndemână: ajunsesem deja puternic”. Morfo-sintaxa apropiată îndrăzneț și obstinat „construcții tot mai țepoase și mai întortocheate”. Universul scrisului precedă referentul imaginar: „lumea ajunge doar jocul secund al cărții”. Poetica, și ea incertă, potențială, pentru izbăvirea căutată, este dezvăluită în această frază epică finală, despre genetica anihilantă, grotescă: „Și această carte a cărților vie ca un pânțec, respirând și rumegând liniștită în continuare, carte-batjocură, Anticarte, cea în care totul devine nimic, poate că ea este salvarea din muzeu.” Totul începe, nu și sfârșește, într-o carte/Anticarte, doar i se livrează. E o operă de un alt fel de ambiguitate decât cea a lui Mallarmé.

Și tot în *Podul*, unul dintre numeroase personaje, în *un ins aproape ca noi*, e prins într-un portret urmuzian, Petru, vârul lui Anton, „făcut din cuie, ghips, zahăr ars, puțin omăt și beton” etc., caz bine cunoscut, de cădere, ajuns cerșetor, apoi „n-a mai vrut niciodată să se facă om adevărat”.

Un memoriu-confesiune, în proză, este *argument împotriva* (*petrecere de pietoni*, Paralela 45, 2003), dezvăluind o fire ascunsă, anxioasă, de copil îmbătrânit, certat bine cu școala (repetent din cauza limbii române), deși cititor timpuriu al *Amintirilor din casa morților*. Scrisul îl preia firesc, poezia i se potrivește temperamental: „eram ascuns ca și ea”. Ceea ce nu-i acoperă dificultățile de poetică, acum explicit dezvăluite: „Văd în fragmente, simt fragmentar și scriu obsedat de întreruperi la mijlocul respirației. Scrisul e doar *fractură* (s. m.), iar neputința de-a mă trăi întreg – aproape o compensație.” Nu un adept, dar un înăscut pentru *fracturism* (aici, Marius Ianuș, în acel timp,

fi e apropiat, nu Cristian Popescu, pe care îl admiră, se pare, mai mult decât a-l însoți). Încetează să spere și să creadă în salvarea vieții prin literatură. „A scrie nu oferă mântuire.” Poezia-religie se retrage dinaintea poeziei-filosofie: „e tot atâtea mistere și mirare că dispar, pe cât e pentru mine că el (Dumnezeu, n. m.) nu apare niciodată”. Ceea ce poate admite este că scrisul poetic devine o „unealtă mai potrivită pentru sperat și disperat”. Un mod de a fi în *contrariu*. Iar ca să-și dateze viețuirea poetică în copilărie, ca fiind vitală și lipsită de livresc, își numește, stupefiant, boii pășcuți atunci, „critici fără grai”. Nu doar personaje, precum caili, ca la prozatorul, de la polul opus al țării, Marin Preda.

În *crezul lui ianuș*, alt poem în proză, apare fără trimitere la *fracturism*, cu alte accepții ale poeziei, între care „știință a îndepărtării” (Toma Pavel a scris un studiu despre „arta îndepărtării”), primejdioasă pentru neprihăniții estetici.

Proza *glossă* este alcătuită din apoftegme înseriate. Tot în proză, *corectorul* este o confesiune autobiografică lejeră, concediatul dezvăluindu-se, autoironic, drept „ultimul mare corector al lumii”. Aferim ratare!

Cu totul verosimil, la 11-12 ani, poetul de acum mersese la secerat cu familia, dăduse de mâncare la porci, citea, cum a mai spus, *Amintiri din casa morților*, cartea (e și titlul poemului în proză, în *Unelte de dormit*, CR, 2011) neterminată, luată și vârată în pământ. (Va fi și mai explicit într-un interviu: mama îi interzicea Enigmatice, aceste *unelte de dormit*, care sunt doar amintite, fără imaginație ori descriere: „între timp îmi voi fi perfecționat/unelte de dormit și le voi folosi/mai bine”. Putem înțelege doar că somnul este căutat, pregătit, asigurat, iar pentru asta „uneltește”, muncește, poetul. Unelte de dormit ar fi cele cu care lucrează pentru somnul său. Un somn care nu este nici ca acela al lui Blaga, nici ca acela al lui Bacovia, dar cu ceva de la fiecare, apoi cu asupra de măsură față de ei: a dormi „ani mulți, neîntors și uitat”).

Un vers sfidător tautologic, și *cei din urmă vor fi cei din urmă* (și titlul unui ciclu din același volum) este în limba obișnuită, însă în limba poetului nu ajunge repetare, dar expresie deopotrivă singulară și adecvată gândirii proprii. La șase ani, vârsta când a văzut îngerul, el a „fost silit să vorbesc”, iar de atunci „știința tăcerii mele s-a dus”.

Un alt ciclu din volum, *potriviri după alecsandri & co.*, e deschis, ca la cei mai mulți din generația '80, către pastişă, parodie, intertextualism, postmodernism. Sunt reactivați poeme, de la V. Alecsandri la E. Brumar (cărui i se dedică un poem) și – tipologic, apropiat – M. Dinescu („și-n parlament se-nfruntă șobolanii”, „răul pur”, „năpârcci cu chip uman de împrumut”). Un postmodernism paseist-romantic, trecut printr-un modernism (meta)fizic, îi expun poetica, „religia”/legăturile puternice: „poate de asta am venit pe lume/să leg văzutele de nevăzut/sunt martorul tăcut și fără nume/ce vede viitorul în trecut”. Așteaptă, în serviciul operei, o totală privare de simțire: „atunci când îți vei toci toate simțurile, vei scrie cartea rece”. Dincoace de memorie și dincolo de limbă: „nu mai știu nici o limbă/în cerul gurii e o beznă absolută.” Arta nu doar că nu aduce salvarea, dar ea desăvârșește pierderea: „moartea omului e arta lui Dumnezeu./arta omului e sinuciderea.” Arta viețuirii este arta de a muri...

Din 1983. marș, „naufraziul în cuvânt se cerea celebrat”, îi era amănată „dezvăluirea limbajului/prin care s-ar fi putut ieși”, iar în 2013, *xanax*, urma: „copil de cenușă, tu spui vorbe omenești./dar nimeni nu le pricepe.” (1983. marș, 2013, *xanax*, Ed. Charmides, 2013)

(Fragment dintr-un studiu mai amplu)

Julian BOLDEA

Ieșirea din labirint

Poemele lui Ioan Es. Pop, cu scriitura lor învolburată, fracturată, frenetică ni se revelează sub spectrul refuzului idealității. *Ieșirea din labirint* este un alibi al propriei biografii, o transcriere a reliefului sinuos, exhibat al realului, în versuri alerte, dizolvante, aplecate înspre negativitate, atrase de voluptatea rostirii directe, într-o feroare a exasperării, provocate de refuzul cotidianului printr-o firavă tranșă vizionară: „la ieșirea din labirint și noi am, și noi am fost cândva./ și suntem și acum și o să fim și mâine poimâine și/ în veci apa aceluiași râu ne va scălda./ câte luni n-a fost doar zi și noapte/ câte luni nu l-am căutat peste tot?/ trecătorule, fii cu luare aminte: spațiul acolo/ o cotește brusc la stânga, capul reptilei se/ rupe de trup, ghipsul grumazului plesnește și crapă. Acel cap/ singur plutește acum peste uscături și ape/ singur este acolo cel singur pe/ corabia lui sebastian./ ci tu fii cu luare aminte: dacă aluneci acolo/ nici o hartă n-are să-ți mai fie de folos/ zadarnic te vei zbate să afli ieșirea intrarea ieșirea/ zadarnic vei zori să rupi lințolul spațiului/ în care-ai lunecat. Dincolo n-o să dai decât/ de urma piciorului tău de dincoace./ fără margini este ieșirea și fără ieșire./ nici o geografie n-a reușit încă să-l aproximeze./ nu l-a prevestit nici o aură./ nu-l urmează nici o coadă de cometă./ ca noul peste văzduhuri plutește el peste/ uscături și ape nu-l prevestește nici o/ aură nu-l urmează nici o/ coadă de cometă”. De la elipsă la exces verbal, expresivitatea poemelor exploatează mai ales expresivitatea termenilor de argou în care se străvede fluxul și refluxul vieții concrete („z’ce mă, am o cutie de chibrituri le-am luat alaltăseară de la mătușă-mea, z’ce mi-am pierdut paianjenu, numa acolo poa să fie z’ce, la 305, z’ce – da tu fii atent, z’ce păzește intrarea, fluieră când iese, z’ce, e unu’ așa și pă dincolo, are picioare lungi, umblă numa-n chiloți, merge, z’ce, crăcănat, face pă boieru, vorbește pă nas, țese bă nește cămăși grozave, z’ce să știi că eu pe soră-mea cu el așa și pă dincolo. o văd eu azi, o văd și mâini, mă duc la ei noaptea. ea z’ce, era-mbrăcată-n blana pisicii și a mieunat. torcea drăcoica, z’cea c-o să cred că-i pisică. ș’ăla tocma lângă ea în pat. am tras atunci, z’ce, ceasul jos de pă perete și-am bătut în el clopoțele până dimineață. ș-au venit ș-au găsit-o ș-au spălat-o ș-au îmbrăcat-o mireasă. ș-au zis pă el l-ai vrut, pă el l-ai avut. o să fii toată viața nevastă de paianjen”).

În celelalte cărți ale lui Ioan Es. Pop (*Porcec*, *Pantelimon 113 bis*, *Petrecere de pietoni*) întâlnim exerciții confesive, în care se recapitulează un recul în meandrele corpului, rețenșarea în fiziologic excluzând orice accent idealizant, căci corpul, cuvântul, cotidianul primesc în general conotații deceptiv. Negativitatea, golul, trăirea abulică revelează articulațiile imaginarului sumbru al lui Ioan Es. Pop, în care spațiul citadin are sensuri ale unui abisal negativ, al anonimizării, cu siluete devitalize, împuținate („În orașul nostru timpul nu se mai măsoară, căci nimeni nu mai are la ce să-l perceapă. O mulțime de inexistențe au devenit astfel concrete, reale, de netăgăduit. Suntem foarte aproape de nimic și de nimeni. Nimeni și nimicul devin existențe vizibile, consistente ca și noi care locuim în acest oraș. Moartea, în schimb, a scăzut, a ajuns o întâmplare domestică. În carnea nimicului tot mai clar revelat, se văd replămădindu-se toți zeii noștri. Zărind nimicul, ne putem vedea acum zeii. Deocamdată, ei stau ațipiți în contururi cețoase și tremurătoare, dar când vom ajunge să călcăm pe nimic la fel de

ferm ca pe pământul orașului nostru, zeii se vor putea realipi nouă, ne vor reîmbrăca” – *Orașul*).

Convulsiv, iluminant, rețenșat în sine, limbajul are uneori irizări vizionare, căci în unele poeme spasmul existențial și revelația se întâlnesc în fulgurații acute, degradarea și puritatea fiind egal îndreptățite în anatomia labirintică a poemului. Fluența detașării și fulgurația nimicului imprimă scriiturii o tensiune neconcesivă, ca în poemul *vinicius*, portret inefabil și frust al unui erou alcătuit din trăsături hibride, mixtură de angelic și demonic, reunind în sine o boare de absolut și un crâmp de precaritate. E un portret grotesc și suav ambiguu, alcătuit din contraste, trăsături ireductibile și conotații infernale, surprinzătoare fiind ambiguitatea figurală, imposibilitatea încadrării identitare, căci în făptura de carne, abur și lut a eroului se întrevăd trăsături umane, animale și vegetale, nediferențiate și nedeterminate, într-un registru arheizian al figurației ambivalente: „mi s-a părut că te recunosc printre uliile care au/ poposit aseară pe terasa turist. Aveai însă clonțul mai lăsat, aripile zgribulite și ghearele învinețite pe pahar. Zburaseși prea sus? Căzuseși de prea departe? Erai pe viață ori erai pe moarte? Nu știi, dar ochiul nu-ți mai era ager și părea să dărdăie ca mușcat de febre. Prin intersecția de la romană tocmai treceau patru vrăbii în rochițe funebre. Gângureau vrute și nevrute, dar nu te-ai mai luat după ele, răpitor bătrân și învechit în rele. Nu le-ai mai adulmecat, nu le-ai mai înfocat. Ochiul tău a rămas imobil iar capul plecat. Gheara a-nceput să-ți tremure și ai scăpat paharul, apoi pleoapa a coborât și s-a-nchis. Te-ai apucat de murit, vinicius, ori te-ai apucat de scris? Ah, ticălos cu aripi sub hanorac, cine oare ți-a venit de hac?”. Volumul *Unelte de dormit* (2011) reconfirmă viziunea, temele și constanțele scriiturii. Poemele lui Ioan Es. Pop din această carte au, mai mult parcă decât cele din volumele anterioare, o alură simbolică, definindu-se printr-o tensiune subtilă între spus și nespuns, între concret și himeric, între văzut și nevăzut. Imaginile somnului fac parte dintr-o recuzită a imaginalului redimensionată identitar, având câte ceva din sfera originarității arhetipale, cu valențe mitice: „când eram mic, visam să fiu și mai mic./ mai mic decât masa, mai mic decât scaunul./ mai mic decât cizmele mari ale tatălui./ cât un cartof, atâta mă visam./ pentru că primăvara pe cartofi îi puneau în pământ și gata./ până toamna nu-i mai necăjeau./ mă visam în cuib, printre ei./ dormind cu dulceață-n întuneric./ întorcându-mă pe-o parte și pe alta vara/ iar apoi căzând din nou în somn./ și toamna să

IOAN ES. POP

no exit

SCRITORII ROMANI

ESSENT



mă trezesc tot nedormit/ și tot nespălat ca frații mei/ și când să dea cu sapa-n noi, să sar deasupra/ și să le strig: nu mai săpați, nu mai săpați/ căci vin acasă de bunăvoie./ dacă-n primăvară mă puneți la loc./ și primăvara să fiu primul pe care/ îl aruncă înapoi în cuib/ și tot așa, să rămân să dorm mereu./ din cuib în pivniță și din pivniță în cuib./ ani mulți, neîntors și uitat”.

O metafizică a senzorialității transpare în poemele lui Ioan Es. Pop, transcriind o simbolizare subtextuală a fiziologicului, ce redă ascunderea ființei în imagini și semnificații cvasimitice. Poezia este, așadar, un revelator al conturului destinal al ființei, situat între biologic și sacralitate: „până la doi trei ani, îngerul tău/ șade în apropierea ta./ sunteți cam de aceeași greutate./ îl poți vedea, auzi, pipăi. apoi, însă,/ el, care e energie pură, se înalță puțin./ iar ochii tăi, care nu se mai uită în sus./ îl pierd din vedere. auzul tău, care se/ îngroașă, nu-l mai poate auzi./ la cinci ani, ești deja fiul părinților tăi de carne, ai coborât în lumea lor./ privirea ta, care încă e un organ/ mai ușor decât ochiul, îl păstrează totuși./ dar nu pentru mult timp, pentru că la zece/ l-ai uitat, la doisprezece/ toate simțurile și s-au îngroșat./ la treisprezece s-au mutat în pânțele./ iar la paisprezece sub buric./ acum ești pe de-a-ntregul al părinților tăi./ te tulburi și râvnești la ce râvnesc și ei./ urăști ce urăsc ei și, în curând./ nimic nu te mai oprește să le repeți greșelile./ de atâtea-nvolburare a simțurilor de jos./ nu bagi de seamă alți douăzeci de ani/ că mica fereastră din moalele capului/ s-anchis și că obloanele s-au tras./ acum nu mai vezi cu tot trupul ca pe vremuri./ și în timp ce carnea crește/ tot mai groasă și mai grea, înveți să te vâii de carne bolnavă –/ ai uitat demult că cel ce stă acum deasupra ta/ avea loc în pat, lângă tine”. (*până la doi-trei ani, îngerul tău*).

Eul ce trăiește „sub clopot” percepe vorbirea ca mărturie a fragmentarului, ca acoladă ultragianță, tăcerea fiind, de fapt, investită cu promisiunile increatului, ale posibilului, sugerând esențialitatea ființei: „chiar și astăzi vorbesc doar cu spaimă./ pentru că locuiesc tot acolo, sub clopot./ iar vorbirea îmi face rău./ n-am nimic de spus în vorbire umană./ unde totul este întâmplare și zarvă”. Ciclul intitulat *Dincolo* sugerează orizontul incert al unui spațiu dual, al interiorității și exteriorității, din care se alcătuieste o identitate instabilă, care valorizează unelte de dormit precum subvâzul sau subauzul, elemente ale subsimțurilor prin care se întrevede un „dincolo” alcătuit din lumina care „putezește duminica prin ogrăzi”. Simțurile sunt, astfel, conectate direct la real, ca un fel de epidermă a lui, o limită fragilă prin care conștiința racordată la lume și la sine configurează o „religie a retinei”, o metafizică a ochiului care nu e capabilă să capteze lumina dumnezeirii („dumnezeu, atâtea cât există, nu rezistă la vedere./ dar atunci nu ne va mai scăpa/ el face parte din lumina pe care/ ochiul obișnuit nu o vede./ dar o vede ochiul meu aproape orb./ de la lumină în sus lucrurile devin tot mai grele/ și urcând nu te mai poți întoarce –/ marea greutate e chiar ușorul./ când te ridici, devii greul celeilalte lumi, te prăbușești în invizibil ca un sac cu bolovani”).

Imaginile somnului, reprezentările regresivității în subconștient, semnele abuliei existențiale nu presupun abandonarea lucidității, recursul la rugăciune conjugându-se cu sugestii ale himericului: „mă rog cum nu m-am mai rugat niciodată/ în leagăn sunt fericit și cuminte și cu încă puțin efort pot repara/ toată această viață care a pornit atât de prost” sau: „dorm de două zile. m-am trezit degeaba/ e tot azi”. Spiritul fantezist exercitat în secțiunea *potriviri după alecsandri & co* supune unei percepții ludic-parodice poezia românească, de la Alecsandri la postmoderni, cu o propensiune spre ipotetic („sau

vrei poate să întoarcem, s-o luăm spre viitor?/ să vedem cum toate cele ce ne înconjoară mor?/ să urcăm, bătrâni și singuri, în calești fără de cai/ și-apoi să ne folosească veacul acela drept cobai?”). Stilistica livrescului mixează, astfel, imagini ale cosmogoniei cu cromatica suav-artizanală a unor sugestii gastronomice, precum în fanteziile erotizante ale lui Emil Brumaru („acolo, -n adânc de lume, unde n-ai fi zis că este/ nici mișcare, nici lumină, nici ființă de vreun fel./vei gusta din carnea albă a unei făpturi celeste/ și licornă, dar și vită, porc și deopotrivă miel”). Exercițiile ludic-ironice ale lui Ioan Es. Pop legitimează corelații ilicite dintre obiecte disparate, într-un univers cu semne și imagini devalorizate: „apocalipsa vine la pachet/ azi ai noroc, dar mâine nu se știe/ ecranu-i bosumflat ca o piftie/ sub care carnea noastră moare-ncet”. Neoexpresionismul lui Ioan Es. Pop este, așadar, „îmblânzit”, angajamentul existențial nu mai e atât de radical, iar „negativismul lui fundamental de «poete maudit»” (Nicolae Manolescu) își atenuează energiile dizolvante. Vizionarismul suav-apocaliptic e contras într-o scriitură care „strânge cu hârnicie premeditată un vocabular funest, grăbit să ajungă din urmă spasmatice expresioniste și să declame o apocalipsă dirijată” (Al. Cistelean). În egală măsură, dramatismul poemelor lui Ioan Es. Pop reiese din adecvarea limbajului la realități întunecate, sumbre, infernale, la un spațiu al suferinței și al întinericului, al captivității în bolgiile corporalității și al imposibilității aspirației spre transcendență. Universul, pe de altă parte, se întrupează într-un limbaj versatil, policrom și cărnos, ce desemnează „viața de-o zi” cu nuanțele, articulările și dezarticulările ei paradoxale.

Referințe critice

- Boldea, Iulian, *De la Ioan Es. Pop cetire*, în revista „Vatra”, nr. 11-12, 2016.
 Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești*, Editura Aula, Brașov, 2005.
 Boldea, Iulian, *Ipostaze și lecturi critice. Secvențe de literatură română*, University Press, Târgu Mureș, 2018.
 Cistelean, Al., *Top-ten*, Ed. Dacia, Cluj, 2000.
 Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică*, Editura Aula, Brașov, 2001.
 Pantea, Aurel, *Simpatii critice*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2004.
 Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1996.
 Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996.
 Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, 1989.
 Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993



Ștefan MELANCU



Fantasie

În margini de vară timpul de ieri rozând în nori suri
cu păsări mari înghițindu-le urmele și subțind
chipuri (acum de aer acum de ape). Se aude departele și
se îngustează
aproapele din vieți cândva însoțindu-ți calea – cuvintele
le suflă
în oase și apoi torc clipele
aripile

purtând tărâm apus în spuza gândului
și înroșind zarea

Dar nu acesta e tărâmul în care să-ți crești anii
nu fața lui cu pielea întoarsă. Pe scoarța lui arsă pășești
ca într-o țară uitată cu margini înecându-i fața. Înaintarea
e în fapt respirație de tărâm înecat

iar unde ai ajunge dă-n noapte

nu pământul lui îl cauți rupt de ploi
rămase în el o mie de ani la porțile frigului frigii
destrămărilor. Pământ
lipit de ființe trecute în alte și alte ființe cu iubirile
morțile
și uitările lor. Pământ pustiit cum dorul de tine însuși
astfel te-ar pustii
căutându-te și mereu negăsindu-te

Vrei acum un tărâm viu și întins cât zarea din boarea
trupului – scăldat încă în vara cu dragoste. Mansarda
de suflet
în care iubită albastră îți sărută genunchii-n
stea înaltă și umerii-n arșiță cum ți-ar săruta viața –

împresurându-ți gândul și nopțile. Cu sori scânteind
în piscul vieții. Împărăteasă din nesfârșite bizanțuri
ale nesfârșitului timp de acum. Uite-l cum dă
în floare cum muguri de-amiezi altele
desfac ploi văratice-n trupuri

ploile-muguri în care se întorc zei blânzi cu clipele
înfipte în ei
și îngeri lungiți în noi ai noștri fiind

*

Alta e deci închipuirea. Cu ziua în spate mutând timpul
în alt timp mantia cuvintelor acoperind piei de vieți
trăite aievea. Cuvinte-șnur-al-ființei arzând în
trupuri luminându-se odată cu timpul însuși
înverzind vremea în văi ale sufletului. Și oh lăsându-te
uitat în arșița cărnii arămii unde vârsta de bronz dăinuie
încă

amniotic ca într-o casă cu pereți căptușiți de roua
încă o dată a zării înalte. Realul fiind însuși cerul răsărit
precum sânii iubitei răsar ca rugă în dimineață. Realul
ca adevăr al sufletului. Ivindu-se în chiar zidul (în care
se închidea drumul). Realul îmbrăcând
metafizica inimii
și strigându-te

ay ay rugămu-ne pentru procrearea izbânzii. A iubirii-ou
de gând
și inimă în frigul trupului ivind zeii cei blânzi taina
cărni devenind
steag alb. Supusă astfel materiei unui alt cosmos – și cât
să poți învăța limba unei vieții unduindu-se
și a unor alfabete uitate
alta altele

*

Vino deci închipuire verbele-rugă în limba clipei
ochiul luminând înlăuntru și trupul în afară
iacintul cărnii – preamărind corăbiile bete înaintând
înaintând
insula-n spuma măriidând în parg (iubita albastră
crescându-i zarea)

fantasie poesie – sintaxă
întoarsă în irealul realului tăindu-l

îi sufli marginea
nevăzută și neauzită. Oho și câte
vieți de trăit cu zarea în dinți câte chipuri poți îmbrăca
al lunii din noi uitate în câinii albi ce o latră
al văzduhului spânzurând iarba sub tălpi
al apei ce-și strigă valurile și al curgerii gândului
al inimii albastre
și ovale
sub astre



Tatiana ERNUȚEANU



zace viața asta ca o flegmă înghețată pe un trotuar glorios de unde urmăreai corbii care se uitau în case jalea îi stă bine electrei zici și torni lichidul din sticlă pe pământul care nu se vede eva nu s-a întors în rai și vita dulcis transformată în să crăpăm de fericire este împotriva tuturor natura exagerează și ea uite și tu glicina asta cum face să-mi bată inima în golul nehotărârii mele l-am pus pe ernesto să ardă amestecând tutunul cu pielea și tăcerea de ceară a havanei scrie pe el că a trăit acolo revoluția printre fețe scilpitoare de căprioare și arme în timp ce pe mine silence makes me scream doar când plouă sunt magazin de dulciuri impardonabil de rar zici dar ce să știi tu despre ploi decât că e nevoie de fulgarin și paff factum est program de loialitate ești tu dincolo de măsura ta de unghiera ta dincolo de aerul tău de tânăr marginalizat din vremea lui mitterand dincolo de geamul ăsta uzat gri prin care you shapes me dincolo de norii ăștia pe care ți-am mai spus ia-i înapoi

să acomodăm cine nu suntem cu enunțurile un moment de suspendare a gravitației în sistemul de norme nu știu decât alter ego & alter body favorizează-mă îmi place flegma dată din unghiul justificării a orice pe fața emaciată femeie să fie vreau flegmă de femeie e aspră că vine din uter nici măcar saint tropez-ul n-ar sprijini atâta plăcere altă idee despre acceptare din gândirea intersecțională face lumina roșie să fie o lume în sine straniul vid un frail gesture peste obraji supti destinul industrial al cărnii te obișnuiește cu rașchetările de rutină în timp ce împingi cu mâinile ziua spre offshore poate că în fața mea e primăvară la coadă la patiserie în fața mea se așterne absolut și etern volitiv și radiant sentimentul cleios al renunțării în timp ce toată lumea se screme să-și urce curu' cât mai sus împart drumul în două până la 16.00 și după când pornesc încerc să mă abțin și uit să respir dincolo de firișoare rozalii mă

văd cum agăț frica de crengi și încerc să respir dar când respir uit să vorbesc și când vorbesc vreau să spun ia-ți norii ăștia înapoi cum o fi pescuiește-i împușcă-i n-ai o praștie gravitațională nu costă nimic să privești lumea pe geam și să duci un război cu un șnițel goală în fața oglinzii

Solis rex în orizontul pierdut cu o mână în ceață și cu una pe brichetă mai ții minte subtila plăcere alchimică din camera cu abur trag cu mâna clipa peste frunzele mocasini pe care merg acum I will give you my finest hour the one I spent watching you shower dau acces la sunet să aud cum apa va ajunge în ocean în curând pe fluviul inimii tale în timp ce îmi fixează niște lucruri în timp ce îți fixezi niște lucruri în timp ce duc degetele pe bucata aia albă de la tine în timp ce ascuți trosnetul oaselor rupte cu mâna suntem urâți mizerabili cuvinte de astea ca între noi nici blândețe nici consimțământ fără înjurături nu există iubire

să nu-ți faci griji că ceva ar putea fi irepetabil din discontinuu se poate face lejer o structură nu te dedai la deliciile celui alt decât dacă nu mai e nimic chiar nimic în cupele de la fetele din oppai situații pe care viața ți le refuză asta e te mănâncă pielea dai mai tare și mai percutant în viața compactă unde memoria face guler ca berea duminica autres langages reconfortanta admitere că tu nu greșești ție îți place să o faci admite că permanența e efemeră și cuvântul căcat are rost aproape suplinește tot când nu mai poți vrei aminti ceva care ar trebui scos din așternut și pus la uitat merge și la uscat facem logo-ul mai mare în ad print și îl punem pe suprafața de bumbac unde dormea cândva organul metonimic imaginarul mâinile obosite îl storc în timp ce picioarele înaintează prin noroiul balenciaga spre valea târnavelor o să fug cât văd cu ochii

duminica e nevoie de puțină violență nu găsești rostul că ăștia îl mută continuu când trebuie să ieși că ai apnee când trebuie să intri că ai nevoie să te sufoci pentru alte situații e nevoie doar de mișcarea membrelor și de spațiul shifterului cu Eu mare în problematica și indecisa natură a sa cu o mână trebuie să ai grijă de el cu cealaltă poți face ce vrei care e mai câștigată fotografia e indiscret că te fotografiază pe tine și e discret că nu se fotografiază pe sine cine e mai câștigat e nevoie de puțină violență duminica după cum ziceam și dacă găsești ceva bagă în buzunare fă de o grămăjoară de rost pe care să scuipi fractal și cu libidou apoi very talented vei începe cu figuri noi nereperate concise de la o iubire la alta cu literă mică să spui creează te rog un spațiu împlânzit definiția e irelevantă pe axul coapselor în câmpul acestei cercetări orice problemă cardinală s-ar lovi de așa sunt eu și mai taci

nu mai e nimic de atacat de doborât nici de mângâiat
 același geamăt pentru toți
 printre sfintele mese și imaculatul nimic toate resursele
 din acel loc în care lumina neon făcea saliva roșie au
 fost epuizate
 ridică-te, the stars have feelings prin pielea de sticlă
 se văd toate marile opere renaștentiste care au dus la
 secularizarea demnității
 umbra unui polonez care se temea de pești cuțitul pus la
 gât ruinele romane din new york neînchipuite de nimeni
 cine se îndepărtează primul de diana postatomică
 pulsând în lumina vegetală cine o va duce la magazinul
 cu dulciuri între absolut și eternitate spunându-i că
 niciun limbo nu va suspenda viața
 va curge ca lichidele imaginare pe care le poți linge doar
 atunci când împarți patul cu clipa care te sufocă nimic
 nu e suficient
 cât să te abții să-ți numeri
 venele de pe abdomen în timp ce memoria înghite
 jamaica scări de bloc spații incerte căruțe fularul roșu al
 singurului mort pe care nu l-ai contrazis
 taci și execută
 în lumina trecutului și a furtunii
 fasonarea pietrei

pentru fiecare zi de singurătate
 ar trebui să primim o zi în plus de viață
 am putea trăi atât de mult încât
 probabil am putea deveni nemuritori
 astăzi cerul arată ca o spumă a mării
 mici valuri
 sub puloverul caramel
 sub mici ploi
 sub mici adăposturi
 pentru toate străzile cu amintiri
 mi-am pus
 rouge cinema pe unghii
 inelul pe care o frumoasă femeie
 cu ochi ca ierburile mi l-a făcut
 când am publicat prima carte
 am făcut câteva poze
 am căutat-o pe sophie calle
 am cumpărat-o și încă șase cărți
 o bucată de brânză grecească
 frunze de viță
 am găsit un mic bistro
 unde aș fi putut lua câțiva french fries și
 patru degete de marsala
 privind păsările în lumina de marmură
 dar bineînțeles
 că e potrivit
 să ții gura închisă
 dacă ai inima în ea.

(to Serge Gainsbourg)

Serge, unii dintre noi suntem aleși să simțim răul
 chiar și în cele mai populare simboluri
 ale speranței
 rozul, soarele, prevenția
 tu știi. eu știu
 să te simți rău (natural)
 gândindu-te că te simți bine (artificial)
 încercând să accept
 acest soare dintotdeauna
 detestabil
 doar ca să învăț cum să mă port
 cu lucrurile care strălucesc prea tare
 norocosule,
 pereții apartamentului tău sunt vopsiți
 în întregime în negru
 imposibil de distins ziua de noapte
 aici în est, Serge
 o fată de aici îți spune
 oamenii își vopsesc pereții roz-somon
 ca tribut adus somonului pe care au renunțat
 să-l mai mănânce
 și micii antreprenori fac lumânări cu prețul
 unui cire tridon
 Serge, cu mâna pe Gitane, îți spun
 îi urăsc pe toți cei care iubesc soarele
 și pe toți cei care nu mănâncă somon
 în schimb
 îi iubesc pe toți cei care știu să ardă
 ca un cire tridon



Elsa DORVAL TOFAN



Conspirație

fusesse născut din os de drac stropit
cu rachiu de viperă, se ferea ca lumea
să-i vadă chipul, un celom infinit de gri
peste care lumina intermitentă formată
din milioane de lampyris, amăgea peștii
zburători, pescărușii și oamenii convinși
că strălucirea venea de *Sus*, că vocile erau
ale îngerilor coriști, totul era o chestiune
de credință, nu de validare, *el* știa, îi juca
pe oameni pe multe degete, animalele fiind
neștiutoare se arătau bănuitoare și mușcau
mâna întinsă, o gheară cu miros neobișnuit
ceva între om și dihanie, ne-bună de mâncat
vietățile simțeau că salvarea lor venea din
ținerea departe de o creatură care își zicea
înger, simțeau recele dimprejur, dar ele nu
puteau să vorbească, să spună ceea ce văd
cu ochi de lunetist, doar câinele Dingo, zis
sălbaticul a mușcat mâna stăpână până la
carp, nedorind să o mănânce, ci să verifice
dacă ar fi putut vorbi, ar fi urlat: *conspirație!*
totul este o chestiune de credință, validările,
ignore de știutori, inutile necuvântătoarelor
lumea știe că Dingo este pe cale de dispariție

Batiscaf

Gigantica presiune a contrazis
rezistența, întâmpinarea inutilă
a căderilor în golurile de apă cu
o pictogramă indicând direcția
către castelul zânei Onda, vestit
pentru cele o mie și una de porți,
cristal semiopac, se zice, că unii
călători nu se mai întorc, unii nu
au putut, alții nu au vrut, sudați
dincolo de nisipul ireal de ochiul
răului care devorase magicul ochi
batiscaful trece discret pe lângă

prima poartă,
a doua și
a treia

se ține strâns perpendicular pe axa
cer-pământ, de ce ar vrea bila din
metal să putrezească în abisuri, dar
unicul călător halucinând, trage cu
forță de manetă și trimite batiscaful
în cercuri labirint, înghițit pe dată de

prima poartă,
a doua și
a treia

o balena cu bosă
a ieșit la suprafață
soarele o mângâie
 silențios, face cerc
după cerc și respiră
niciun sunet în apă

Milcham

la fiecare pas, cenușă
încerc reconstituirea
a ceea ce a fost, spui
lasă,
nu te ascult, păstrez
în buzunar nyctalus
noctularedus în pudră
prind un moment și
suflu,
suflu,
suflu,
până când se diluează
fumul, îmi spui calm
lasă,
șiMilcham, te întreb...
faci o grimasă, spui
încă o dată, autoritar
lasă,
nu te mai văd, dar simt
că ești aproape, calc pe
un sol invizibil-previzibil
mișcător, începe căderea
întinzi mâna, mă prinzi
mergem
pe lângă bicicleta fierbinte
pășim
peste forme de case,
de brazi, de animale,
forme de oameni
la fiecare pas, se ridică
particule ca și cum
ar vrea să se prindă
de mine,
mă las învăluită, inspir
îmi spui
lasă
ne vom așeza și noi,
doar să se oprească
vântul

Diorit

sunt o războinică, o gladiatoare, mă bat
 pentru oricine nu vrea
 să se bată, pentru tine. mă bat fără să-mi
 fac planul unei victorii
 anunțate, pur și simplu, strângând pumnii
 scrâșnind din dinți. respir
 sacadat în fața agresiunii. acum, îl apăr pe
garamond,
 nimeni nu mai știe cine a fost, toată lumea
 crede că este un caracter
 grafic, un font. seara mă lupt cu braconierii
 urșilor polari, hoții de
 banchize și de alb, mă iau la trântă cu vântul
 care ocolește harpa eoliană
 și o condamnă la tăcere, izbesc cu pumnul
 în aerul alterat de acufene,
 pun la pământ inamicul plecotusului auritus
 și pe cel al crepuscululuiabstrus.
 mai cu seamă arunc cu bolovani rotunzi în
 omul căinos, zbârcit și perfid
 care le știe pe toate, care vorbește prea mult,
 dar alții și alții se ridică, zombi
 pietrele s-au rărit, precaută păstrez un diorit
 pentru mine. mă atac, atacând.

Criteriul tetrastihului

ard pădurile peste apele
 ieșite din matcă, nu mai
 este cer, nu mai este soare
 doar fum și miros de oase

din când în când muștele
 se bat pentru un putregai
 păsările se bat pentru un
 cuib în trunchiuri de copaci

plutitori, arvicola terrestri
 și rattus rattus se iau la trântă
 tot focul curge cu toată apa
 imposibil de băut, murim de

sete înecându-ne, murim de frig
 arzând, și peste toate, înfiorător
 și trist am uitat telefonul mobil
 pe masă, niciun selfie privitor

la rolul nostru *civilizator*
 la *agitata* noastră trecere
 la *homo sapiensul*...știutor
 nicio dovadă că am fost

Victoria MILESCU



Am crezut...

Am crezut că suntem prieteni
 am crezut chiar că ne iubim
 cu o iubire desăvârșită
 am crezut că putem să ne destăinuim fără sfială
 slăbiciunile ce ne apropie
 și ne fac mai buni de nimic sau de orice
 am crezut că putem fi ironici, că putem râde
 noi, copiii bătrâni
 ai galaxiei desenate cu creta pe asfalt de un înger
 în clipele lui de răgaz
 știindu-ne unul în grija celuilalt
 am crezut că am rămas singuri pe o planetă-n răcire
 pe o planetă cât o inimă
 de fluturi zburând printre florile de cireș
 în prima iarnă din tample
 am crezut că ești soarele meu în miez de noapte
 uscându-mi lacrimile stratificate
 prin milenii de iluzie, de blestem
 am crezut că poezia este cheia de aur
 a existenței noastre puține și rare întâmpinând
 plânsul bucuriei adevărate cu frunzele și petalele
 florii de amaranth
 știind că o poate ofili un cuvânt rostit prea tare ori prea
 încet
 trecând prin cele 99 de anotimpuri ale veșniciei
 am crezut că ești stolul cocorilor veșnic rotindu-se
 fără a mai pleca vreodată
 spre țările lui nicăieri
 am crezut că *nicăieri* nu există
 că *niciodată* nu s-a inventată încă
 pentru cei mai frumoși dintre frumoșii nebuni ai lumii
 pentru care lumea plătește încă
 am crezut că suntem din altă lume, din plasmă curată
 îmbrățișată de lianele arterelor noastre comune
 prin care circulă insomniile celor mai de preț poeme
 cerești
 am crezut că cerul e atât de aproape încât
 pot merge pe jos printre stele
 și să le adun ca pe nucile
 din grădina lui Dumnezeu, cel singur
 uitându-se cu tristețe
 la creaturile sale inocente rătăcind printre
 minunile amețitoare pe care ei nu le văd
 trecând dintr-o zi în alta sub griji și treburi firești

din punctul de vedere al apei și focului
am crezut că ești focul din deal semnalizând
hic sunt leones
ca să țin la distanță de mii de lustri
priponit centaurul îndrăgostit
am crezut că ești iarba în care pot adormi
fără teama de-ncolăcirile șarpelui verde
cu fructele de hiacint
fără teama că mă voi trezi fără tine
am crezut că pot da drumul la gaz precum Plath
dar n-am avut atâta putere, nici curaj, nici atâtea poeme
pentru intrarea în cea mai glorioasă
librărie de pe Calea Lactee
am crezut că putem fi rudele bune
ale aceluiasi mitic sat
venind după noi prin aceleași școli, cantine, tribune
am crezut că putem bea un pahar de ambră
împreună cu Luna
pe aceeași verandă de iasomie și nard
am crezut că putem fi liliac alb și negru
pe creanga aceluiasi trunchi plutind în râul
ce se retrage sau crește în ritmul respirației
unui copil așteptând și acum în aval
am crezut că tu ești singura iubire nepărtinitoare
între atâtea nedreptăți și potrivnicii
că aș putea să îți fiu dragă și de folos
chiar pe ultima treaptă a grandiosului eșafod
crezând că duce spre tine
am crezut că pot juca în piesa fără niciun personaj
pământean
că pot fi experiment, iluzie
Doamne, de ce nu mă lași experiment și iluzie până
la ultima replică din opera comică – viața mea
la poli divergenți în echilibru fragil
De ce mă trezești, Doamne, cu același refren:
Ne me quitte pas....

Desperecheată

Se apropie cu motoarele-n plin
și mai aveam de spus o poveste
la banchetul desperecheaților
veniți cu ultima năvălire barbară...
Se apropie de lucrurile
făcute de mâinile noastre subțiri
dar agere ascunzându-și puterea
în sarmatica pasăre cu sânge divin
survolând iarba ce dă-n clocot cu sulite de venin
Se uită spre trupurile îmbrăcate în zale
cu ochi de flori de fier
ascultă vorbele, nu înțelege
cerbicia, setea noastră de-a fi mereu aici, acum
ea ne ia tot în schimbul
loviturilor cauzatoare de eternitate
spre armonia universală a durerii
Stă la masă cu oameni obișnuiți
merge la concerte, la simpozioanele filosofilor
trece pe la cazino, încearcă ruleta
Se bucură văzându-ne lucrând diligent
la pânza-i invizibilă
în războiul de țesut mondial...

Se apropie cu șenile de calcar
lăsând pe asfalt mesaje:
Tu de ce ești ce ești?
Mulți au făcut dragoste cu tine pe câmpul de luptă
credeam că ești floare de cactus
și nu înflorești prea curând
tot ce faci îmi pare miraculos
Tu împotriva tuturor
ținând piept valului nostru
entuziast, contagios, caraghios...
Știu, viața e o magie de-a ta
treci prin noi pentru că *Acta non verba*
Tu nu ai nevoie de nimic
ești propria-ți fericire nefericită
treci ușoară pe lângă fântâni cu apă roșie
umpli cu nopți zilele luminoase
cu tine imposibilul e posibil:
pomii recită versurile tale preferate
păsările cântă în locul tău
ai la discreție oameni, plante, animale
știu, suferi de singurătate
ca orice ființă desperecheată
Te apropii când cu zgomot, când pe furiș
și n-am terminat de ridicat casa
de plantat pomul în care să-ți atârni chivăra
zbori ținând subraț fizica și chimia pământului
cu rodirea lui milenară
Te încălzești sub scutul din flori de cais
aștepti la colț de stradă în ploaie, în frig
la volanul Mercedesului
prin hârtoapele albastre ale cerului –
singurul aristocrat cu sângele la vedere
râzi în barul cu scandalagii
ce căsăpesc bucuria ca pe o balenă
în care dansează un mort
ce împăcare când lovești în legitimă apărare
cu toate valurile ieșind din teacă...

La 40 de grade

Lumina, sângele dimineții
pe ferestre, pe jaluzele
pe florile îngălbenind
înainte de a se deschide
razele soarelui grandios lovesc
pleoapele, fruntea, tâmpilele
străzile, la picioarele lui, ard
pompierei le udă, înfloresc troleibuze
pe trotuar ca broaștele pe uscat
amintirile mele
o mașină decapotabilă fluieră, doi tineri
zboară ca libelulele
pixul alunecă pe foaia albă
crucificată pe masă, vârful metalic
înțepă hârtia albă, virgină, cuvintele
trec prin cele 40 de grade
etajul urcă spre cer, desprins
din blocul vechi de beton, încins
cu nunți, botezuri la fiecare sfârșit de săptămână
măturând scările cu rochii de firmă
în ritmul unui acordeon răgușit

cu miriapozi căutând și ei
un loc liber la masă, la umbră
nu mi-e cald, nici frig
umplu ibricul a treia oară cu apă
pentru un ceai
apa se evaporă mereu sub ochiul meu
și el un mic soare violaceu
la 40 de grade, soarele bate
cu razele lui splendide, virile
bate să îi deschid
beau apă ca florile, ca vrăbiile
înot în havuzul din creier
mi-e sete și somn și mi-e dor
de satul bunicilor, de gârla verde-gălbui
în care ne scăldam goi, noi, copiii fără părinți
împreună cu găștele uriașe
ne uscăm în puful lor trandafiriu
aruncam cu pietre albe, rotunde
ghicind în ele efigia unui zeu
ce se scăldase și el odată aici
în apa dintre malurile cu laur
stărnind în aer corole multicolore de stropi
când veneam de la gâră, sleiți, mâncam
păstăi cu usturoi, fierde de bunica
mămăliga era în centrul mesei
în centrul vieții
era soarele arzător
de care ne temeam la început
dar din care încet-încet
rupeam câte o bucată și începeam să-l mâncăm
cu poftă, cu foamea pe care ți-o dă
scăldatul în apa vie.

Trezie

Ei mă țin trează
revărsându-se pe străzi
ca boabele dintr-o cutie magică
ducându-se zi și noapte oriîncotro
oameni de toate vârstele și îngrijorările
mă țin trează inimile verzi ale frunzelor
bătând în ferestrele zgribulite
și salcia galbenă a milionarului de vizavi
și câinele haski al vecinului
ce-mi rupe mănua vrând să-mi sărute mâna
și mașina poliției, a smurdului
gonind cu tânărul rănit
ce se ținea încleștat de ierburile cu sămânță
de animalele cu copita despicată
mă ține trează pasărea ce intră prin fereastra deschisă
și îmi fură felia de cozonac
mă ține trează cafeaua tare cu coniac
băută într-un restaurant cu o bătrână la masă
ce presărase coji de portocale în urmă
să găsească drumul înapoi spre casă
după al șaptelea război mondial
sunt trează
alături de cel ce bate cuie în talpa cerului
în mijlocul ghețurilor plutitoare
în fapt, lacrimile singurății plecate de acasă.

Viorel BUCUR

Oameni fără urme

Poeemele sunt grațioase
pentru că sunt cele mai feminine împrăștieri
peste câmpurile lipsite de rod.
Ți-e și teamă să le freci între degete,
sunt doar oase fără carne,
zgomotul lor, când sunt zdrobite între dinții felinelor,
este exact ce-i lipsește tăcerii să devină și ea feminină.
Dar cui îi pasă totuși,
membrele lor lungi înlănțuite oricum aerul rămas
și au grijă să nu lase nici o urmă.
De parcă ar fi niște corpuri moi târâte printr-o mlaștină.

Târziu, despre căldură

O să-ți fie frig, spune mama,
cu pantofii ăștia cu talpa groasă de patru degete
și tureacul îngust ca o limbă de șarpe.
O să treacă zăpada peste ei cât-bați-două.

Mama are ochii frumoși și albaștri
ca cerul peste care lunecă norii pufoși deasupra
mureșului,
mama e frumoasă chiar și când își ascunde mâinile sub
șurta pepit
ca să nu-i văd degetele încovoiate de artroză.

Te-am făcut mai mic, atât s-a putut,
dar acum e târziu
și apoi nu talpa te înalță în ochii oamenilor,
iar în ziua de azi,
după cum știi,
în ochii fetelor mărimea nu prea mai contează.
Iar zâmbetul ascuns i se agață de cărceii viței de vie.

Mama este cea mai frumoasă chiar și când nu are
dreptate.

Cu o singură atingere

Acum dacă ai tăcut
să-ți spun și eu ceva ce-mi vine
ca o revelație.
Deși pentru tine nu e, desigur,
decât ceva aidoma ploii lovind
constant acoperișul de tablă:
în fiecare zi pleacă cineva,
în fiecare zi cineva se întoarce,
asta o știe oricine fără îndoială.
Și în fiecare zi cineva rămâne pe veci acolo
ca o bucată de plumb preschimbată
într-un glonț ucigaș.
Mai greu este să știi că ești ca o roată
condamnată să atingă mereu doar într-un
singur punct pământul.
Iar dacă încerci să-ți așterni întreaga făptură,
cuminte și liniștit,

pe urmele pașilor cuiva,
rămâi doar cu frigul,
o frunză, un tremur, un fluture-n zbor.

Goi și previzibili

M-am gândit să-ți răspund
cu un surâs obosit atunci când tu,
lăsând la o parte orice prudență, mi te oferi
din raiul tău privilegiat,
frumos mirositoare,
fluidă,
goală de sens,
și cu toate imperfecțiunile la vedere.

Goana nu este nicidecum alta,
capătul frunzei se ascute la fel ca atunci
când o limbă de șarpe pătrunde glorios
în deschiderea ta efemeră.

Ne ținem cu greu în echilibru umbrele îmbibate de
alcool.
Ele se clătină totuși mortal, eu mă urc după tine în pat
cu pantofii noroiți de lutul galben.
Acum știm: trăim atât de frumos încât
apa galbenă adunată în pașii noștri trecuți
oglindește neașteptat o parte din
nedumeririle noastre imperfecte

Ura comună

Suntem doi
Și fiecare este pământ și fiecare soare
Ținem în noi
Mai multe fericiri și fiecare dintre ele
Miroase a vin a apa a sare sau răcoare
Nicăcând a altceva ce să ne țină departe de ratare
Dacă nu ne-am fi întâlnit
Am fi trăit de unii singuri
frumos și demn
Urându-ne

umilă de sine

Mi se pare
că lăsându-mă ademenit de poezie
este ca și când aș strânge în brațe o felie de apă.
Dar doar atât.

Și uită-te
ai tot ce e nevoie ca să mă crezi:
moleșeala sânilor obosiți
fulguind și alungindu-se asemeni firului de asparagus
peste câteva rime rătăcite
și peste ultimele metafore destructurate
de geniul unui poet post-postmodernist.

E loc pentru toate adâncimile intime
pentru toate rotunjimile moi care contează
și care-ți înconjoară



delirant
strigătul victorios al golirii de esențe
căzându-te zgomotos în gaura neagră a (totuși)
fărărostului.

printre visele întrerupte 1

Curând-curând, tata ar fi devenit centenar
într-un compromis perfect între viață și moarte,
dar el s-a grăbit o secundă sau o treime din cât mai era,
stând așa pe spate,
cu mâinile încrucișate pernă sub cap
și a dorit mai degrabă să se împingă pe el din lume afară
decât să-și arunce frica peste gardul cu sârmă ghimpată.

Frica a supraviețuit oricum în urma lui,
pe sub vie, pe lângă tufele de hortenzii și gladiole,

speriind pisicile flămânde aciuat prin iarba înaltă,
dându-i târcoale mamei așezată pe piatra de lângă fântână,
liniștită și cu mâinile odihnite-n lucru,
de parcă-și țesea neștiut un cocon de mătase.

Se apropia frica, se dădea mai încolo,
dar nicicum nu putea mai mult decât să se lase în urmă,
la fel cum își lasă trenul trecând șuieratul pe peroanele goale.

Ar mai fi fost câteva nopți de vegheat, spunea tata, nu-i nimic,
le las moștenire umbrei dispărute a dispărutei mele frici,
nimic mai neînsemnat n-am găsit, nimic mai de neînlocuit,
nimic ce să iau cu mine, dar să și las acolo unde este.

Până la urmă, nici măcar o încheiere nu poate fi perfectă.

printre visele întrerupte 2

Să începi să trăiești într-o altă lume este
ca și când ți-ai înfige două degete în ochi
conștient că oricum ți se va întâmpla o orbire iminentă.
Plimbările noastre erau un deliciu,
mătasea mâinii tale împletită ca un fuior
peste lemnul noduros al degetelor mele
– nimic mai plăcut de la vârful unghiilor în sus –
doar sub tălpi așteptarea aceea inutilă,
până să simți gaura cunoscută din asfalt
din care să țâșnească noroiul iubit
de sub roțile mașinilor,
să-ți descânte auzul înjurătura groasă
a trecătorului stropit din cap până-n picioare,
înjurătura despre sfinți, dumnezei și despre

toate cele văzute și nevăzute
în cuvintele dragi ale limbii țării tale.

„Ma patrie c'est ma langue”.

Nu o găseam și atunci eram trist de trist,
de parcă aș fi îngropat un loc
ca să se nască în alt loc.

Strada asta, îmi spuneai, începe acolo
unde se termină drumul tău de acasă,
cu colbul împietrit după ploi și secetă nesfârșite,
înfundat în pădurea de salcâmi
împreună cu nepăsările tale retrase în plină glorie.

printre visele întrerupte 3

În fața morții tata a plâns cu râsul lui zgomotos, lăsat
să curgă peste tot, asemeni torentului născut din ploaia
de după o interminabilă secetă. A plâns când a simțit
moartea dându-i târcoale iar el ședea cu ultimele puteri pe betonul
gardului din fier forjat vopsit în roșu ca o limbă de foc,
iar noi îl priveam ca atunci când ne certa pentru nu știu
ce tâmpenie făcută, ca atunci când așteptam cu nerăbdare
să se ridice și să ne pedepsească ca să se termine odată.
Dar el doar plângea domol și lacrimile i se scurgeau
ca niște picături de zăpadă topită. Ne venea să-i aducem
aminte – și era omenesc să fi uitat – ne venea să-i strigăm,
să-l dojenim, să tăcem atât de adânc încât tăcerea
noastră să-l asurzească, dar tată! – am fi vrut să-l punem
să-și pipăie tălpile înghețate prin munții tatra într-un război
care nu fusese al lui – dar tată! e doar o singură moarte,
una singură, mică și prăpădită, dă-o dracului de amărâtă,
tu ai văzut atâtea morți în scârba războiului, prin noroaiele
care vă înghițeau ca niște guri de balauri. Îi drept –
tata era din nou înalt și semeț, cu capul înclinat într-o
parte, cu mersul ușor șchiopătat de-l recunoșteam de la distanță
atunci când se întorcea de la trenul de cinci – îi drept, erau
multe morți și un singur plâns, morți de toate culorile și neamurile.
Dar nici una nu era moartea mea. Cu ea voi fi de-acum înainte
mai mult decât cu oricine sau cu orice. Și musai să-i învăț limba.



printre visele întrerupte 4

Valeri este singurul om pe care
îl dor mai mult brațele decât gura
atunci când vorbește cu mine.
Suntem ca doi luptători care își mai spun și ceva povești
amuzante
în timp ce se înfruntă,
stăm cot la cot în sala de curs
și suntem pe cale să punem bazele unei mari prietenii
ruso-române
cu modestele noastre puteri și într-o altă limbă.
Valeri a fost întors din nou la începători,
n-are nici o problemă din cauza asta,
este blond și încrezător, vorbește germana mai bine cu
mâna stângă
decât cu cea dreaptă, îi spune cu nonșalanță groseman
profesorului,
încurajat de șuieratul samovarului care anunță că pauza
e aproape,
ceaiul va fi servit punctual în căni grosolane de faianță
violetă,
ca niște tufe de liliac fremătând liniștit sub ferestrele
înghețate ale moscovei.
Este tot ce putem face mai bun pentru tine, spune
mișcându-și frenetic mâinile,
vei învăța, vrând-nevrând, rusa fără profesor,
în pauză,
sorbindu-ți liniștit ceaiul,
și acceptându-ți, zi de zi, tot mai mult – vei vedea –
condiția de latin într-o mare slavă.

printre visele întrerupte 5

Când a început războiul, oamenii s-au făcut comozi în
fotolii
pregătiți să trăiască o altă seară pasionantă
în fața televizorelor.
Aveau tot ce-și doreau dinăuntru înspre în afară.
Aveau întuneric în jurul lampei, aveau ceai fierbinte și
flori de lacrimi înghețate pe geamuri,
ca niște medalii încremenite pe pieptul învingătorilor.
Aveau copii care plângeau enervant și ei se bucurau
că nu sunt copiii lor. Dar mai ales
aveau zăpadă suficientă ca să acopere roșul din sânge,
pentru că știau din alte războaie că acesta e la fel
pretutindeni
și nimeni nu-l va putea recunoaște de unde vine.
Vreodată.

Ionuț VĂDUVA

Ontologiile contradicției

„Cine gândește abstract? Omul fără cultură, nu cel instruit. Buna societate nu gândește abstract întrucât este prea facil, prea vulgar – însă fără legătură cu poziția socială –, nu dintr-o vană pretenție de noblete care ar plasa-o deasupra a ceea ce nu poate făptui, ci datorită micimii inerente a acestui lucru.” (Hegel, *Wer denkt abstrakt?*)

I

Hegel afirmă la un moment dat că idealismul trebuie să fie *în primul rând* un empirism absolut: proces material prin care obiectul își generează din sine propriile contradicții interne, le metabolizează și se suprimă pe sine *în* și *prin* sine însuși, născând *din* sine necesitatea propriei depășiri, generând evolutiv *forme ale conștiinței* ce progresează în(-spre) (re-)cunoașterea dinamicii sale interne prin asimilarea diferenței. Însă în cadrul acestui proces, materialitatea se abstractizează pe ea însăși¹, își creează necesitatea unui *nou* obiect, se înjugă la *munca negativului* doar pentru a reveni din sine la sine; acest proces implică necesarmente o diferențiere a substanțialității de sine, o auto-alterizare: astfel, Natura devine alteritatea Spiritului, viața-conștientă-de-sine *se cunoaște pe sine* doar ca fiind *altceva* decât viața *simplă*, dată. *Diferența* devine atât criteriu, cât și obiect al Spiritului. „Omul” poate fi conștient de *natura sa spirituală* numai în opoziție cu – și *prin* – *animalitate*, aceasta din urmă devenind condiție de posibilitate a *ne-animalității*, adică a propriei negații. Alteritatea este astfel necesitate dialectică internă a identității, negație de care depinde consistența sa ontologică. Însă „Spiritul” nu este altceva decât viața umană cuprinsă în totalitatea determinațiilor sale sociale; iar această totalitate însăși este una *determinată*, nu un dat anistoric sau imuabil, ci istoricul însuși – naturalizarea sa nefiind decât (falsa) încercare de a deduce universalitatea pornind *de la* și revenind *înapoi* la particularitate, astfel încât particularul nu vrea decât să se universalizeze pe el însuși. Dar Spiritul poartă în sine necesitatea silogistic-obiectivă a transformării, a identității-cu-sine într-o diferență, într-un *altul*. *Die bürgerliche Gesellschaft* este în mod esențial o totalitate *dinamică* și *procesuală*, nu ontologic statică, ci necesarmente dialectică.

Spiritul stă – după expresia lui Lukács – *pe îngrășământul contradicțiilor*. Însă ce îl hrănește sedimentar? De ce? Cum? Și, în definitiv, *în coșul cui* pică poamele dialecticii? Trebuie, astfel, revenit la structura dialectică a socialului atât prin determinarea surselor generative ale contradicțiilor obiective, cât și structura *materială* a acestora. Însă orice ontologie onestă trebuie să-și demonstreze din capul locului necesitatea propriului obiect. În măsura în care contradicțiile obiective sunt

înscrise în structurile pe care le explică și presupune, orice dialectică materială are ca obiect analiza mărfii realizată de Marx: genealogia contradicției din *interacțiunea dintre obiecte*, progresia acestora și manifestarea sa socială – o ontologie a contradicției. Pentru Marx, marfa conține *în nuce* totalitatea relațiilor sociale în formă abstractă și totodată camuflată, fiind astfel *simptome* și *sindroame* ale contradicțiilor inerente acestora. În măsura în care Marx a vrut să pună dialectica hegeliană, ce stă în cap, cu picioarele pe pământ, forma-valoare îl întoarce pe Marx în poziția lui Hegel; căci, în mod fundamental, Marx nu face decât să descrie *de-materializarea* obiectului prin sine însuși și dinamica contradicțiilor materiale a obiectelor, ca logică materială a lucrurilor mijlocită de oameni – determinată, în ultimă instanță, de acțiunile umane. Însă dialectica rămâne una obiectivă, iar realitatea unei contradicții materiale *în obiecte* ce rezultă într-o universalitate negativă determinată – *valoarea* – face din analiza lui Marx una concomitent hegeliană. Ontologia contradicției mărfii presupune comunitatea lor. Astfel, cum ia naștere o contradicție obiectivă din structura materială a capitalismului, care sunt efectele sociale imediate ale unor astfel de contradicții și ce fel de „logică” este, în definitiv, capitalul?

II

Prima propoziție a *Capitalului* anunță identitatea istorică a capitalismului, marcată de ubicuitatea mărfii: „Avuția societăților în care domnește modul de producție capitalist se prezintă ca o uriașă îngrămădire de mărfuri”². De ce își Marx analiza cu marfa? Din două rațiuni: una istorică, iar cealaltă, conceptuală. (1) Esența capitalismului constă în producția de *marfă*, ca realitate materială imediată a producției; (2) marfa nu reprezintă un dat trans-istoric, ci *experiența istorică fundamentală* a capitalismului, ce cuprinde contradicțiile sale bazale, concentrate în *fiecare* obiect, ca *reprezentant* și *delegat* al producției capitaliste; pe cât de universală și necesară este marfa în societatea capitalistă, pe atât este de accidentală istoric. Astfel, sarcina primului capitol al *Capitalului* constă în a determina concomitent *esența* conceptuală a capitalismului și *contingența* sa istorică, ca fețe diferite ale aceleiași monede dialectice.

Marfa reprezintă rezultatul nemijlocit al producției capitaliste; ca obiect singular, ea constă în unitatea a două elemente: valoarea de întrebuințare (ca obiect util) și valoarea de schimb (ca obiect de vânzare), distincție derivată de Marx de la Ricardo. În genere, un obiect este *folosit* întrucât servește unor nevoi sau dorințe umane, fiind astfel *util*. Ca util, el este produs, iar, pentru a servi unor nevoi, este apropiat de „consumator”, de un subiect al pieței. Obiectul capătă astfel și valoare de *schimb*. Până aici, nimic nefiresc în structura mărfii, nimic care să pară nelalocul lui; totul pare organic și socialmente articulat – a cumpăra, a vinde, a folosi. Pare *natural* ca oamenii să *vândă* și să *cumpere* obiectele de care au nevoie, să le consume și,

odată ce valoarea le este epuizată, să le înlocuiască. În această logică a producției, când un obiect își epuizează valoarea, urmând astfel schimbat sau înlocuit cu un altul, acțiunea ce actualizează *valoarea de schimb* a mărfii apare ca exterioară obiectului însuși, drept *ceva* determinat din afara sa, de voința unor subiecți cu interese particulare determinate. Ceva de felul unei valori de schimb *imaneente, inerente* sau *intrinseci* unui obiect produs nu ar fi decât o contradicție, căci, odată ce vânzarea (sau schimbul) nu face parte din natura unui obiect, ci este o acțiune exterioară aparținând indivizilor posesori de marfă, nu se poate vorbi despre o astfel de esențialitate internă. Valoarea de schimb apare drept contingență relativă la ceva din afara mărfii ce doar face posibil ca „valorile de întrebuintare dintr-o speță să se schimbe cu valorile de întrebuintare dintr-o altă speță”³. Ea pare doar să *suplinească* un obiect util, mijlocind relațiile dintre indivizi ce caută să-și satisfacă anumite nevoi. Ea se cumpără întrucât satisface anumite nevoi sau dorințe, adică în virtutea valorii de întrebuintare, și este vândută în virtutea șanjabilității sale, a valori de schimb, datorită convergenței de interese ale indivizilor.

Totuși, a susține că aceste două instanțe pot coexista sintetic și *pașnic* într-o unitate materială, precum presupune însuși conceptul de marfă, înseamnă a privi cele două elemente ca *exterioare* una alteia și a te poziționa în afara unității însăși sau, după o expresie a lui Hegel, a vedea în cadrul unei unități două elemente așa cum se prezintă ele *în afara* acesteia. Cum poate o valoare de schimb să fie concomitent externă – atribuibilă unor „consumatori” – și internă, *proprie* obiectului, atât ca proprietate a mărfii, cât și ca non-proprietate a sa? Producția capitalistă nu creează *mai întâi* ceva de felul unei *valori de întrebuintare*, iar apoi, secund și „extern”, neesențial în sine, un altceva precum valoarea de schimb, astfel încât optimul producției ar consta în confluența contingență și fericită dintre utilitate și șanjabilitate. Esențial capitalismului este că le produce *concomitent*, ca *unitate*, ca *marfă*. Însă cum este cu puțință ca aceste două instanțe să fie rezultatul aceluiasi act de producție și ce face valoarea de schimb să fie totuși necesară, în ciuda contingenței sale exterioare, relative la subiecții pieței? Analiza lui Marx avansează necesarmente către determinarea elementului ce mijlocește vânzarea însăși și stă ca sol comun instanțelor ce compun marfa. Relațiile dintre indivizi și obiecte sunt mijlocite de o piață. Pentru Marx, ca A marfă să fie vândută sau schimbată pe B marfă, sunt necesare două condiții de posibilitate: (1) pentru a fi șanjabile, cumpărate sau schimbate, obiectele trebuie să poată fi reduse la un terț, la o *substanță comună* în virtutea căreia se poate realiza schimbul de valori de întrebuintare, o *identitate* care să mijlocească diferența mărfurilor. De aceea, (2) valoarea de schimb reprezintă o expresie latentă a ceva *anterior* schimbului (sau vânzării), astfel încât ambele obiecte utile conțin și se schimbă în calitate de purtătoare de *valoare*. Ca valori de schimb, obiectele apar drept *forme-*

valoare, nu valoare ca atare, ci în calitate de manifestări ale valorii și particularizări ale sale; confruntate pe piață, mărfurile sunt obiecte purtătoare de valoare. Ca valori de întrebuintare – adică drept *calități* ce servesc unor nevoi – obiectele prețuiesc, în proporția potrivită *cantitativ*, cât oricare altul; ca instanțe ale *valorii*, deci, obiectele nu pot astfel fi decât *pure cantități*. Însă ce se măsoară de fapt cât se determină *proporția cuvenită* în raport cu care se poate realiza un schimb? Ce este acest *dincolo* al mărfurilor, imaterial, dar totuși intern? *Munca*: însă drept timp de muncă socialmente necesar în producția unui obiect util, reprezentând măsura valorii unei mărfi ca expresie cantitativă abstractă. *Timp de muncă*: căci valoarea privește munca ca *pură cantitate* temporală în care se dizolvă toate calitățile particulare ale actului muncii: natura sa, specificul și intensitatea acesteia. *Socialmente necesar*: căci această cantitate se exprimă pe piață din perspectiva nivelului mediu de dezvoltare al mijloacelor de producție, intensitate a muncii și abilității „brațelor”. Singurul element definitoriu în schimbul de mărfuri constă astfel în *valoarea* pe care o conține, în *timpul* de muncă mediu determinat. Ca atare, „piața” face abstracție de toate calitățile muncii și de toate particularitățile sale definitorii, fiind reduse la *munca omenească abstractă*, la simpla *muncă* socialmente identică, omogenă; dincolo de orice marfă se ascunde o abstracție determinantă, o „simplă masă gelatinoasă de muncă omenească nediferențiată”⁴, absolut indiferentă față de forma materială necesarmente particulară a muncii concrete. Marx distinge două tipuri de muncă intrinseci mărfii, privite din perspectiva calității și cantității – separație *pur latentă*, căci producția le presupune deopotrivă și concomitent: *munca utilă*, concretă, care produce obiectul-util sau valoarea de întrebuintare, respectiv *munca medie simplă* (abstractă), ca disoluție totală și *lichidizare* a oricărei calități (croitorie, țesătorie etc.) într-o simplă cantitate. În actual schimbului sau vânzării, mărfurile apar ca simple *diferențe în cantitate* ce ascund în spatele vălului protector al *valorii* concretitudinea *cheltuirii de forță de muncă omenească*, pe care o prezintă doar drept *cantitate social determinată*, abstractă. Însă acest primat al abstracției se traduce într-un comportament istoric *specific* al mărfii, întrucât *valoarea* devine *forma naturală* de manifestare a obiectelor pe piață. Pentru Marx, această logică își găsește întâia pulsație conceptuală în *forma de echivalent*: în cadrul schimbului, marfa A își *determină* și *exprimă* valoarea prin *comparație* cu valoarea dată a unui corp-marfă B, astfel încât A își stabilește valoarea comparat cu *valoarea de întrebuintare* a celeilalte, drept *corp material*. Acest raport presupune totodată *realizarea* valorii ca atare în valoarea de schimb, care nu reprezintă astfel decât o formă de manifestare a acesteia, apărută în relația dintre mărfuri; valoarea *subzistă* deja în marfă, însă numai schimbul o actualizează. Valoarea de schimb este numai *manifestarea practică* a valorii. Confruntate astfel două mărfuri pe piață, unde marfa A își exprimă

valoarea prin corpul-marfă al B, adică prin valoarea de întrebuințare ca atare al acesteia, comportamentul natural al mărfii B devine *manifestarea de valoare*. Valoarea de întrebuințare este astfel doar un *mijloc* al expresiei valorii de schimb, materialitatea mărfii nu face decât să exprime *valoare*, abstracție, ceea ce naște contradicția dintre valoarea de întrebuințare și valoarea de schimb sau valoarea ca atare. Marx subliniază că:

„Examinarea mai aprofundată a expresiei de valoare a mărfii A pe care o conține raportul de valoare al acestei mărfi față de marfa B a arătat că în cadrul acestei expresii forma naturală a mărfii A apare numai sub formă de valoare de întrebuințare, iar forma naturală a mărfii B numai sub formă de valoare sau de întruchipare de valoare. Opoziția interioară dintre valoarea de întrebuințare și valoare, ascunsă în marfă, își găsește deci expresia într-o opoziție exterioară, adică în raportul dintre două mărfuri, în care o marfă, a cărei valoare urmează a fi exprimată, apare în mod nemijlocit numai ca valoare de întrebuințare, în timp ce cealaltă marfă, prin care se exprimă valoare, apare în mod nemijlocit numai ca valoare de schimb. Forma valoare simplă a unei mărfi [raportul de schimb dintre două mărfuri] este deci forma de manifestare simplă a opoziției dintre valoarea de întrebuințare și valoare, pe care o conține ca marfă”⁵.

Condiția de posibilitate a pieței capitaliste constă în naturalizarea și primatul valorii de schimb; cu alte cuvinte, schimbul de valori de întrebuințare determinate de relațiile dintre indivizi devine de fapt un raport *obiectiv* de valoare, ca *relații independente între obiecte*. Această relație a abstracției cu sine, de *realizare* a valorii pe piață, înseamnă subminarea valorii de întrebuințare, căci ea este redusă la simpla *manifestare* de valoare, iar materialitatea sa, la expresia *ne-materialității*. Pentru a face mai clar acest raport, Marx oferă o analogie:

„O *căpățână de zahăr* este *greă* pentru că este un corp și are deci *greutate*, dar această greutate a căpățânii de zahăr nu se poate nici vedea, nici pipăi. Să luăm diferite *bucăți de fier*, a căror greutate este de mai înainte determinată [...] pentru a *exprima* căpățâna de zahăr ca *greutate*, o punem într-un raport de greutate cu fierul. În acest raport, fierul este considerat ca un corp care *nu reprezintă nimic în afară de greutate*. Cantitățile de fier servesc, așadar, ca măsură de greutate a zahărului, și în raport cu corpul zahărului ele *nu reprezintă decât întruchiparea greutateii, forma de manifestare a greutateii* [...] Dacă aceste două corpuri *nu ar fi grele*, ele nu ar putea intra în acest raport și unul nu ar putea servi ca *expresie a greutateii celuilalt* [...] Așa cum corpul de fier ca măsură de greutate reprezintă în raport cu căpățâna de zahăr *numai greutate*, tot astfel în expresia noastră de valoare *corpul hainei* nu reprezintă în raport cu pânza decât valoare”⁶.

Scopul producției capitaliste constă în valoarea de schimb, în *vânzare*, astfel încât producția este *producție de valoare*; valoarea de întrebuințare devine un simplu mijloc al realizării *valorii*, fiind astfel suprimată ca materialitate efectivă ce se *stinge* în munca

abstractă. Concretitudinea obiectului trece ca pură *abstracție*, *calitatea* sa particulară nu contează decât drept *cantitate*, diferența este luată numai ca *identitate* a valorii cu sine mijlocită de mărfuri efective. Această *inversiune ontologică* are loc în însăși esența obiectului-util, căci ea depinde de *comportamentul său obiectiv*, determinat *intern* de o abstracție conținută în sine. Valoarea de întrebuințare *trebuie* să-și suprimă propria materialitate calitativă și să apară ca *pură cantitate*, ca abstracție și valoare de schimb, devenind astfel simplu *vehicul ontologic* al valorii. Dinamica pieței – care este, așadar, o relație stabilită în primul rând *între obiecte*, ce se raportează ontologic unele față de altele conform unei logici proprii – impune această schemă: obiectul-util există pe piață doar ca *formă-valoare*, ca expresie a valorii, ca abstracție indiferentă față de orice conținut material. Marfa își determină *de una singură* acest comportament, devine *autonomă* în raport cu „subiecții consumatori”. Ea poartă din fașă valoare și nu contează decât *ca* valoare, iar oamenii ajung numai să mijlocească relația valorii cu sine însăși, căci aceasta nu se află în controlul *conștient* sau *determinat* al vreunui particular – timp de muncă socialmente necesar. Această *autonomizare* și viață proprie căpătată de mărfuri pe piață nu face decât să dea o formă *abstractă* relațiilor și dinamicilor *concrete*, de muncă și relații de muncă; însă această abstractizare reprezintă concomitent o *camuflare* a lor prin dizolvarea oricărui conținut concret într-o unitate cantitativă. Valoarea, efect al relațiilor sociale reale, apare, în mod paradoxal, drept un *rezultat de sine stătător*, ceva *independent* de *propriul* conținut real ce o determină, de *propria cauză*; valoarea apare pur și simplu ca entitate independentă și auto-determinativă. Logica socială imediată a contradicțiilor și inversiunilor ontologice proprii mărfii constă, pentru Marx, în *fetișismul mărfii*: în constituirea unui subiect pentru care obiectele reprezintă entități autonome *ce îl determină*, unde nu mărfurile rezultă din relațiile dintre oameni, de producție și relații de muncă, ci *relațiile înseși dintre oameni* sunt determinate de entități aparent independente – cu alte cuvinte, subiectul creează un obiect și se comportă față de el *ca și cum* nu ar fi rezultatul acțiunilor sale, ci drept *ceva* ce îl domină și nu stă în puterea sa; în imposibilitatea recunoașterii *materialității* propriu-zise a obiectului ca *ne-recunoaștere constitutivă*⁷ sau *solipsism practic*⁸ ce face posibilă existența pieței; în schizoidia subiectivă conform căreia marfa reprezintă o abstracție împovărată de obiectul material, nu invers.

III

Forma ultimă a logicii mărfii și constă în forma-bani, ca expresie conceptuală necesară a logicii mărfurilor, nu drept simplu *mijloc* ce *facilitează* schimbul, ci de la bun început *scop în sine*, valoarea *la ea acasă*. Forma-bani reprezintă expresia *cea mai pură* a de-materializării; banii *nu pot fi* entități materiale întrucât ei nu sunt propriu-zis *marfă*: materialitatea lor este doar o *expresie fenomenală nenecesară*, nu un

„vehicul ontologic” al valorii. Dacă în cazul obiectelor-utile valoarea de întrebuințare este esențială ca mijloc al realizării valorii, în cazul formei-bani, materialitatea lor reprezintă doar un *suport* arbitrar în sine. De aceea banii pot fi oricând imateriali și căpăta multiple forme; contează numai drept culme a abstracției obiectivate, expresie pură de valoare, *valoarea a priori*; această formă ultimă a valorii de-materializate, a abstracției ce se arată pe sine ca abstracție, face mai ușor vizibil faptul că, bazate pe contradicții obiective și materiale proprii relațiilor dintre obiecte, ea este atât abstractă, cât și obiectivă. Banii, ca expresie fenomenală finală a valorii, reprezintă o abstracție cu un statut ontologic și epistemic *autonom*, indiferent față de ceea ce cred sau vor indivizii. Ce statut are deci *abstracția*, ca valoare? Am văzut că valoarea reprezintă o cantitate a timpului de muncă socialmente necesar și este expresia necesară a acestuia, actualizată într-un act de schimb. Însă *valoarea* ca atare nu se confundă cu *relațiile sociale* din spatele său, deși le include. Ea este o *manifestare*, o *expresie* a abstracțiilor cumulate la nivel social în producție. Valoarea este astfel determinată numai din perspectivă cantitativă, o cantitate ce topește orice calitate și diferență în cadrul său. Însă valoarea este obiectivă, astfel încât trebuie să fie totodată și o *entitate calitativă*. Marx însuși nu definește pe deplin statutul ontologic al valorii, ci tinde să o reducă la o *pseudo-ontologie* a *expresiei* timpului de muncă socialmente necesar, la o cantitate. Însă ce este în sine valoarea? Concomitent materială, obiectivă, dar intangibilă, lipsită de concretitudine; abstractă, însă *reală*; reală, însă *abstractă*: o abstracție reală. Calitatea ontologică a valorii constă astfel în a căpăta în mod obiectiv *forma-gândului* sau ceea ce Hegel numește *determinație a gândirii* în realitate. Valoarea este identitate-cu-sine total omogenă, ce rezidă în toate mărfurile ca entitate lipsită de orice conținut material, dar care determină și guvernează obiectele din interior. Sohn-Rethel vedea abstracția reală, nearticulată efectiv de Marx, drept critică implicită la epistemologia tradițională potrivit căreia „abstracția” rezidă numai „în gândire”, concepție rezultată din fetișizarea muncii intelectuale în defavoarea celei manuale; dimpotrivă, însă: „esența abstracției mărfii este aceea de a nu fi determinată de gândire; ea nu își are originea în mintea oamenilor, ci în acțiunile lor. Și totuși, acest fapt nu conferă «abstracției» un simplu statut metaforic. Ea este abstracție în sensul precis, literal [...] absență completă de calitate, o diferențiere bazată pur de cantitate și de aplicabilitatea acestei asupra oricărei spețe de marfă și serviciu care poate lua ființă pe piață”⁹. Valoarea ca abstracție reală nu reprezintă nicidecum o contradicție, ci termenul ultim a autonomizării logicii obiective a capitalului, a articulării determinațiilor sale sociale *din acțiunile și relațiile existente între oameni: o formă-gând* ce ia naștere la nivel spațio-temporal, o *abstracție* ce se impune în gândirea indivizilor, însă nu își are originea în ea. Banii sunt o entitate obiectivă și abstractă ce *impune*

comportamente și formează reprezentările indivizilor fără a avea nevoie de altceva decât mijlocirea din partea acestora. Însă nu numai banii, ci orice formă-valoare, orice *marfă* ce conține această formă-gând obiectivă sau abstracție autonomă în raport cu gândirea umană particulară se *impune* indivizilor ca *fetișism*. Acțiunile fetișiste ale subiecților nu sunt decât „gândurile” obiectelor: ghidarea practică a indivizilor determinată de valoare, fetișizarea *non-materialității* obiectelor, a ceva *dincolo* de simpla lor concretitudine determinată, *ca și cum* ar purta în sine *mai mult* decât materialitatea lor efectivă; această aparentă *transcendență* a unui indefinibil ascuns, a unui *teandric* nedefinit în conștiința indivizilor, dar care totuși determină raporturile dintre aceștia. Relațiile între oameni ce apar ca relații între lucruri intrinseci logicii producției capitaliste *se transformă de fapt* în comportamente specifice între indivizi *ca relații între lucruri*, astfel încât logica pieței devine totodată logică intersubiectivă: raportul dintre „angajator” și „angajat” ca proprietari de mărfuri, primul, al obiectelor utile, iar cel din urmă, al *forței de muncă*, ca raport ierarhic cu efecte imediate de conștiință, justificat de „libertatea de asociere” ce legitimează inegalitatea structurală necesară, impusă de raportul de producție. Aceste efecte ale *guvernării abstracției* – după cum o numește David Harvey – nu demonstrează decât că logica materială ultimă a capitalului devine logică a indivizilor particulari, *sinteza dintre obiectivitate și subiectivitate*, iar contradicțiile existente în structura obiectivă a mărfii, schizoidia practică a indivizilor înșiși.

IV

Capitalul nu este un „lucru”, ceva ce poate fi cuprins într-o unică imagine conceptuală, fie vorba de bani sau mărfuri, ci este un *proces*; ceea ce nu înseamnă nici mai mult nici mai puțin decât acesta *este valoare în mișcare*¹⁰, sau *contradicție în progresie*. Însă *încotro merge valoarea?* Înainte de a ajunge în imaginarul practic al indivizilor, ea traversează un întreg ciclu social ca entitate dinamică, ca abstracție ce-și desăvârșește logica, în care indivizii ocupă un loc determinat. Pentru Marx, procesul schimbului, ce face ca obiectele utile să fie reduse la marfă purtătoare de valoare, începe cu banii și se încheie cu banii, progresie circulară ce nu reprezintă decât *capitalul însuși*. Acesta reprezintă deci mișcarea de revenire la sine a *banilor* (B); reîntoarcerea banilor la ei înșiși nu este însă una tautologică, fără vreo schimbare internă fundamentală – mișcarea capitalului, mișcarea *care este capitalul*, presupune asimilarea cantitativă a diferenței, *extinderea* conținutului în mișcare. Astfel, capitalul *înseamnă* acumulare, *mai multă valoare* (B’). Silogismul obiectiv al mișcării sale constă astfel în trei mari termeni: B – M – B’, logica extinsă a mărfurilor și cadrul lor conceptual, unde relația de acumulare este mijlocită de mărfuri (M). Însă capitalul nu poate fi proces decât prin *mijlocire*, prin negație internă; de aceea, el presupune momente: forma-bani și forma-

marfă. Dar și banii, și marfa, sunt *expresii ale valorii*, ele însele *forme* de valoare. Ele trec *una în cealaltă*, converg și evoluează *concomitent*. De aceea, capitalul reprezintă mișcarea *autotelică* a valorii: „valoarea devine aici *subiectul unui proces*, în care, prin alternarea continuă a formelor bani și marfă, ea își schimbă propria ei mărime, respingându-se, ca plusvaloare, de la sine însuși ca valoare inițială, *valorificându-se pe ea însăși*”¹¹. Valoarea se întoarce la sine ca plusvaloare, capitalul acumulat, extins. Forma *naturală* a valorii constă în autovalorificarea sa, în mai mult din ea însăși *prin ea însăși*, în *bani care nasc bani*¹². Circuitul B – M – B’ reprezintă natura însăși a capitalului, fără de care nu este capital, ci o schemă defunctă. Supraviețuirea capitalului și valorii presupune *plusvaloarea*, și nu poate exista decât ca mai mult, ca *proces de asimilare de noi obiecte, de noi mărfuri*. Cu alte cuvinte, *mersul normal* al capitalului nu reprezintă decât *curșa supraviețuirii sale*, acumularea nu este decât logica disperării, viața capitalului, supraviețuirea însăși. Această *spirală de neoprit* ce se extinde neconținut în *spațiu și timp*¹³ nu face decât să demonstreze că logica internă a capitalului și valorii este *una totalizatoare*: asimilarea și suprimarea oricărei diferențe în valoare, *extinderea nelimitată* a guvernării abstracției, *generalizarea* contradicțiilor. O logică totalizatoare ce se confundă, de fapt, cu logica totalității însăși. Mișcarea autotelică a capitalului ce presupune guvernarea abstracției reale, antrenând întreaga panoplie de mijloace practice, nu are alt obiect decât acumularea *ca acumulare*, „de dragul” acumulării, fără vreun termen ultim. Însă astfel circuitul natural al capitalului ca mișcare a supraviețuirii și disperării, această *logică a totalității*, nu se arată decât ca fiind lipsa totală de logică socială: mobilizarea tuturor mijloacelor – resurse naturale, forță de muncă ș.a.m.d. – într-o cursă ce și își neagă propria finitudine, fără o *finalitate*, deci și fără un termen *final*. Aceste instanțe intern incoerente ale silogismului capitalului sunt profund legate de contradicțiile inițiale ale mărfii. Căci numai într-o schemă în cadrul căreia obiectele se contrazic pe ele însele pentru a se putea realiza schimbul, iar subiecții se comportă *ca și cum* abstracția ar fi de fapt materialitatea obiectelor, unde relațiile sociale însele devin relații *între* mărfuri, iar indivizii sunt ghidați de imperative de piață devenite imperativele lor morale, unde întregul organism social este subsumat valorii pe care o produce, contradicțiile inițiale ale mărfii se înfățișează ca fiind de fapt parte a unei *totalități* bine articulate de contradicții și inconsistențe sociale *interne*, reprezentând doar *momentul conceptual inițial* al acestora. Ontologiile contradicției – ale valorii, fetișismului și capitalului – nu fac decât să arate că producția de plusvaloare presupune și rezultă, la nivel social, în suprimarea particularității de către universalitate, dizolvarea oricărei diferențe într-o identitate hegemonică, abstractizarea oricărei concretitudini determinate. Cu alte cuvinte, în primatul unui conținut abstract ce nu se află în mâinile vreunui

particular, dar care determină relațiile dintre indivizi la nivel social, de producție și intersubiective. Logica obiectelor devine astfel logica oamenilor înșiși.

Note

¹ Vezi, de pildă, deducția necesității trecerii de la Dorință la Recunoaștere în *Fenomenologia spiritului* (trad. Virgil Bogdan, București: Editura Academiei R.P.R., 1965, pp. 101-108) de la dorința egoistă îndreptată asupra obiectelor la dorința de recunoaștere ce presupune alteritatea umană. Conștiința ajunge astfel de la dorința de a asimila egoist un obiect material, la intersubiectivitate.

² Karl Marx, *Capitalul*, vol. I, București: Editura de Stat pentru Literatură Politică, 1957, p. 75.

³ Ibidem, p. 76.

⁴ Ibidem, p. 78.

⁵ Ibidem, pp. 99-100.

⁶ Ibidem, pp. 95-96.

⁷ Slavoj Žižek, *The sublime object of ideology*, Londra: Verso, 2008, p. 24.

⁸ Alfred Sohn-Rethel, *Intellectual and manual labour. A critique of epistemology*, traducere de Martin Sohn-Rethel, Londra/ Basingstoke: Macmillan Press Ltd., 1978, pp. 39-43.

⁹ Ibidem, p. 20.

¹⁰ Vezi, de pildă, David Harvey, „Value in motion”, în *New Left Review*, 126, Noiembrie/Decembrie 2020, p. 100.

¹¹ Karl Marx, *Capitalul*, p. 184.

¹² Ibidem, p. 185.

¹³ David Harvey, „Value in motion”, p. 102.

Bibliografie

Harvey, David, „Value in motion”, în *New Left Review*, 126, Noiembrie/Decembrie 2020.

Hegel, G.W.F., *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, București: Editura Academiei R.P.R., 1965.

Marx, Karl, *Capitalul*, vol. I, București: Editura de Stat pentru Literatură Politică, 1957.

Sohn-Rethel, Alfred, *Intellectual and manual labour. A critique of epistemology*, traducere de Martin Sohn-Rethel, Londra/ Basingstoke: Macmillan Press Ltd., 1978.

Žižek, Slavoj, *The sublime object of ideology*, Londra: Verso, 2008.



Ioan COROAMĂ

Ecologie și arhitectură. Pentru o altfel de etică a locuirii

La Câmpu Cetății, în județul Mureș, are loc deja de trei ani o serie de tabere, rezidențe artistice, școli de vară, evenimente ce reunesc echipe de studenți, profesori, cercetători, teoreticieni sau practicieni din sferele umanioarelor (filosofie, teorie literară, sociologie, antropologie), artelor și a tehnicilor/științelor tari. Spațiul în care au loc aceste întruniri este proiectat de către arhitectul scoțian Alex Whitton, și de la an la an acesta se dezvoltă într-o manieră procesualistă. Altfel spus, conceptul arhitectural din spatele ansamblului modular de la Câmpu Cetății constituie un concept-în-devenire, (fără a fi înscris unei finalități prestabilite), făcând trimitere către o înțelegere a arhitecturii ca praxis transdisciplinar, cu un puternic specific anti-contemplativ. Prin anti-contemplativ se înțelege în cazul de față o rezistență în a ne raporta la un spațiu locativ ca la o structură fixă, lipsită de viață, care se cere mai degrabă a fi contemplată (privită) de la o distanță lipsită de orice formă de implicare critică, ecologică, etică sau socializantă.

Știința modernă a încercat să anatomizeze spațiul non-uman, într-o manieră colonizantă, unde Natura este înțeleasă ca un fundal inert care găzduiește activitățile extractiviste de cercetare tehnică ale omului. Altfel spus, un fundal lipsit de viață care facilitează întreaga dezvoltare a vieții umane. Acest aspect a fost criticat pe larg odată cu apariția ontologiilor neo-spinoziste vitalist-materialiste, care au chestionat mentalitarul



asociat Modernității, cu precădere politicile imperialiste și colonialiste girate de filosofia politică a Luminilor și epistemologiile derivate din cartezianism.

Poate unul din cei mai buni termeni pentru a descrie această atitudine sintetică și sincritică ce se regăsește în gândirea unor autori precum Deleuze, Guattari, Serres, Simondon, Stengers, Stiegler, Latour sau Braidotti este acela de TRANSVERSALITATE. În prefața colecției de eseuri semnată de Andrej Rajman (*Ecologies of Architecture. Essays on Territorialisation*) Rossi Braidotti afirmă că filosofii materialști trăiesc vremuri tulburi dat fiind faptul că opinia publică ar fi polarizată între două mari false dihotomii: pe de-o parte falsele adevăruri ierarhizante, mitologizate și renaturalizate de către etno-naționaliști, conspiraționiști și cripto-fasciști, pe de cealaltă parte, obiceiurile epistemice denaturalizate ale socio-constructiviștilor care mențin opoziții binare între natură și cultură, corpuri și tehnologie, materie și gândire, zoe și bios, sau între mediu și politică. Dacă materia, este vitală/vivantă, inteligentă, cu capacitate de auto- guvernare, heterogenă și post-naturalistă, rezultă că raportarea la un spațiu locativ trebuie să devină una angajată, altfel spus, etică, în care omul înțelege că nu mai este un făuritor sau un colonizator al spațiului, ci mai curând un partener ontologic al acestuia. Asumția de la care pornește materialismul diferențial al lui Rajman este aceea că orice entitate substanțială din univers apare ca o modulație concrescentă din aceeași materie a viului. Ca subiecți epistemici având capacități perceptive și intelective, oamenii nu sunt doar simpli observatori ai unui univers distant, ci sunt situați în însăși rețeaua infinită de ecosisteme pe care le observă. Conceptul de transversalitate ne este în acest caz de ajutor pentru a nu cădea în capcanele unei ontologii plate care tinde să estompeze caracterul diferențial al ansamblului de entități ce constituie universul. Chiar dacă atât entitățile umane, cât și cele non-umane, animaliere, organice sau anorganice aparțin aceluiași (eco)Sistem infinit Vivant, pe care-l putem înțelege în lipsă de alți termeni fie prin Terra, fie prin Gaia (în siajul metaforei materiei materne cosmice a lui Lovelock), acest fapt nu înseamnă ca a fi imanent unei materii comune culminează cu a avea o identitate totală, unitară, și plată. Rossi Braidotti ne indică în speță contrariul, și anume că materia se diferențiază intern prin procese non-dialectice care asigură caracterul relațional între elementele constituente ale lumii. Unul dintre cele mai acute exemple în acest sens este relaționalitatea ontologică dintre minte și corp, care adesea au fost separate prin prisma unui paralelism metodologic, dar care în realitate nu pot fi luate ca doi agenți independenți unul de altul, ci mai degrabă ca două structuri diferențiale ale aceluiași ansamblu, structuri care-și comunică reciproc și care-și depozitează uneia celeilalte elementele (de la stimuli senzoriali până la nașterea imaginilor mentale).

Limitarea unei ontologii plate în ceea ce privește o teorie holistă a vieții constă în formarea

de echivalențe de identitate între toate speciile, organismele sau tehnologiile sub egida unei singure Legi atotcuprinzătoare, tactică ce poate duce fie spre o fenomenologie anistorică a vieții, fie spre o formă de mecanicism naturalizat (o posibilă eroare a filosofilor organiciste ale vieții dezvoltate în prima jumătate a secolului al XX-lea). Rosi Braidotti anunță că această perspectivă a putut fi ușor confiscată de proiectele necropolitice din istoria fascismului european (vezi în acest sens și scrierile lui Roberto Esposito), iar o ieșire din acest naturalism unitar mitologizant a fost elaborată de proiectele geo-ecologice ale lui Deleuze și Guattari cu intenția de denazifica filosofia europeană prin epurarea ierarhiilor naturalizate. Dacă cartezianismul a permis nașterea unor atitudini extractiviste mascate sub tutela nevoii avansării și dezvoltării tehnologice, Guattari și Deleuze operează cu un extractivism inversat, prin care deteritorializează ideea materiei vitale de implicațiile rasiste, anti-semite și coloniale ale regimurilor fasciste. Pe urmele celor doi Radman construiește o ontologie procesualistă neo-materialistă a unei imanențe transversale, care reintegrează o serie de concepte care au fost naturalizate ca fiind categorii separate în ordinul ontologic, țesute pe asumțiile metafizice ale modernității, cu a sa arhitectură științifică a raționalității aservite unor scopuri de cucerire și dominație.

Toate organismele vii se constituie prin instinctul lor de auto-conservare și de preservare. Însă această caracteristică ar trebui relocată și categoriilor de entități percepute ca fiind agenți cvasi-autonomi sau lipsiți în totalitate de autonomie, cum ar fi clădirile de exemplu. Folosind o înțelegere relațională asupra realității, conchidem că raportarea omului la orice altă entitate aflată în jurul său ar trebui să fie marcată de o anume forță transversală prin care conștientizează că este înscris într-un ansamblu de intersecții cu elementele ecosistemului în care se situează (alte entități umane, entități non-umane organice, anorganice, obiecte, materiale, spații etc.). Tocmai de aceea Rossi Braidotti enunță că relaționalitatea este un dat ontologic ce se extinde transversal prin multiplele ecologii ce constituie subiecții contemporani. Dat fiind faptul că Radman pune la lucru în teoria sa un anumit tip de materialism al Vieții rămâne lesne de înțeles că relaționalitatea luată ca principiu ontologic implică diferite moduri și relații de putere, ce înglobează ecologii ale arhitecturii, instanțe instituționale, medii subiective, afective și psihice, alături de asemenea de asamblaje mediate transversal. Ce vreau să spun prin toate aceste cuvinte este că la Câmpu Cetății spațiul a fost proiectat, construit și amenajat la întretăierea ecologicului și a politicului, nefiind altceva decât acel asamblaj mediat transversal, de care pomenea Rossi Braidotti.

Ce mai înseamnă a proiecta o clădire? A o integra într-un anume spațiu? Cum ar trebui să arate un ansamblu de clădiri amplasate și amenajate pe un teren de pădure înconjurat de munte și de casele din Câmpu Cetății? Altfel spus, ce mai înseamnă a gândi un spațiu

în totalitatea sa? Implicând întreaga sumă de relații, intersecții și interdependențe pe care spațiul respectiv le deschide, a gândi culminează cu a da viață, sau pe urmele lui Braidotti, cu proiectul de a compune o viață în imanența radicală a specificității și a gradului său de intensitate. Dintr-o dată, planificarea arhitecturală devine conștientă că trebuie să țină cont în gesturile sale de o multiplicitate de entități care interacționează prin rețele de relații naturale, sociale, politice și afective. Altfel spus, arhitectura nu poate fi decât situată, iar practica sa în calitate de ontologie care produce forme de existență atât la un nivel formal (schitele geometrice, topografice) cât și la un nivel concret (construcțiile arhitecturale vii) nu poate fi decât o practică transversală (în sensul lui Radman, gândirea transversală este expresia asamblajelor eterogene de entități umane și non-umane ce formează subiecții post-umani într-o ontologie neo-materialistă vitalistă).

Motivul pentru care am ales să glosez pe marginea transversalității ține de a indica o coeziune între modalitatea de a proiecta și amenaja spațiul din punctul de vedere al arhitecturii, și intențiile sociale ale școlii de vară, și anume acelea de a-i aduce împreună pe cei din sfera umanioarelor și a artelor, a științelor sociale și a științelor naturale/ale vieții, urmând o logică a transdisciplinarității. Putem spune că a gândi transversal culminează cu a gândi transdisciplinar, aspect remarcat și de Rossi Braidotti cu privire la teoria pusă în scenă de către Radman, aceasta afirmând că proiectul său crește sinergia interacțiunii dintre cele trei comunități culturale pe care le-am amintit mai sus. Modulurile transversale de a gândi sunt puternic înscrise într-o dimensiune a eticului: a transforma nu doar modul în care gândim despre lume, dar și modul în care o locuim. Putem specula că a locui nu ar trebui să însemne a locui PE, sau chiar a înlocui pe un Altul cu propria noastră subiectivitate, ci ar trebui să însemne a locui ALĂTURI-DE sau ÎMPREUNĂ-CU, deci o locuire relațională care pleacă de la conștiința noastră că suntem marcați de o structură subiectivă immanentă și materială, constituită din interconectarea noastră cu entități sociale și ecologice/ambientale/mediale. Transversalitatea nu încurajează o etică a delimitării sau a împărțirii în sensul de porționare și ierarhizare, ci încurajează mai curând o etică a împărțirii, a ajutorului-în-comun și a responsabilității reciproce. În cuvintele lui Rossi Braidotti, la un nivel genetic de bază NOI, viețuitoarele trecem prin asta împreună.

Ce vrea să demonstreze Andrej Radman în textele care alcătuiesc *Ecologies of Architecture* se referă la imposibilitatea arhitecturii de a fi redusă doar la dimensiunea sa ontică (manifestă și calculabilă), fără a ține cont și de dimensiunea sa incorporală, pathică sau afectivă. Urmând firele unei ontologii deleuziene, Radman conchide că arhitectura este co-constituită din proprietăți actuale și capacități virtuale. Altfel spus, sensul unui proiect arhitectural nu este niciodată gata de găsit, ci el se află într-un continuu proces de facere

și post-facere ce ține de spectrul tehnicității, după cum ar afirma Gilbert Simondon (*Du mode d'existence des objets techniques*).

Această deschidere procesuală a demersului arhitectural se regăsește chiar în practica cercetării de teren desfășurată de arhitectul Alex Whitton alături de organizatorii școlii de vară. Această practică se sprijină pe un dialog bilateral asupra modalităților în care spațiul de la Câmpu Cetății poate fi funcționalizat, fără a afecta o serie de dinamici ecosistemice (diversele colonii de insecte, comunitatea de baștină, animalele din pădurile care înconjoară ansamblul de clădiri). Teleologia acestui demers arhitectural nu poate fi una autarhică, pe de-o parte pentru că ar contrasta într-un mod negativ cu intențiile teoretice, sau altfel spus cu statementul ideatic al școlii de vară. Pe de altă parte, ar limita înțelegerea noastră asupra spațiului doar la un fundal-al-vieții și nu la o formă de viață care produce raporturi etice în interacțiunile pe care le provoacă și desfășoară. De la un an la altul clădirile modulare s-au extins deoarece înțelegerea cu privire la nevoile unei coabitări ecologice, deci implicit etice și estetice, s-a extins: A coabita înseamnă aici a dormi împreună, a cerceta împreună, a experimenta împreună, a spăla vasele și a aduce apă împreună, a socializa în spații care apropie, ca în cazul acoperișului-deschis tip grădină. A fi împreună și a deveni împreună. Nimic din toate acestea nu s-ar fi putut întâmpla dacă logica de la care s-ar fi pornit ar fi fost una închisă, care ar percepe un punct limită asupra a ceea ce înseamnă acest spațiu și asupra a CUM poate fi el parcurs. Orice definire precisă a funcționalității sale ar culmina cu o formă de colonizare a sa, tocmai de aceea clădirile modulare proiectate de Alex Whitton se adăpostesc sub o logică conjunctivă: o încăpere poate fi sală de prelegeri ȘI/SAU sală de proiecții de film ȘI/SAU spațiu pentru dezbateri informale de grup ȘI/SAU sală de petrecere ȘI/SAU spațiu pentru sesiuni audio. În cuvintele lui Andrej Radman, dacă dimensionalitatea ține de o ordine a percepției asupra a ceea ce se întâmplă, direcționalitatea ține de o ordine a afectului asupra a ceea ce se petrece înăuntrul a ceea ce se întâmplă. Această a doua ordine afectivă îi constituie demersului arhitectural un caracter de in-finit, în sensul unei relocări continue a spațiului.

Pornind de la premisa că arhitectura implică atât în teoriile sale cât și în practicile sale un anumit orizont ontologic, Radman articulează în siajul lui Félix Guattari (*Three Ecologies; Schizoanalytic Cartographies*) planul unei ontologii cvadruple orientate pe două axe: axa orizontală a referinței și axa verticală a consistenței. Se folosește cadrul ontologic al 3+N dimensiuni pentru a contrasta cu forma triunghiulară/triadică sau cu cea binară, pornind de la premisa că acestea din urmă cad pradă atât unor pretenții reprezentationaliste a realului cât și unui ideal al stabilității pe filiera structuralismului, ce nu rezistă în fața unor critici holiste. Prin urmare, ca orice enunțare colectivă arhitecturală să poată fi demnă de a-și primi statutul de ecologică trebuie să țină cont

de un ansamblu cvadruplu de domenii ontologice: Teritoriu (T) și Universuri ale Valorii (U) ca domenii non-discursive, alături de fluxuri semiotice (F) și încrengături mașinice (P) luate ca domenii discursive. Cadrul în relația dintre cele două axe, Teritoriul ar constitui un mediu endo-consistent și endo-referențial, înțeles ca substanță-a-conținutului și opus Universurilor de valoare deteritorializate ce sunt exo-consistente și endo-referențiale, înțelese ca forme-ale-conținutului. Conform tabelelor atașate mai jos, diferența dintre Teritoriu și Universuri ține de modalitate, deci este o diferență modală, pe când diferența dintre procesele de teritorializare (T) și cele de codificare (F) este o diferență reală, în sensul în care teritoriile constituie spații concrete, pe când fluxurile constituie medii abstracte, imperceptibile din punct de vedere empiric, care se adaugă teritoriilor. Încrengăturile mașinice (Phylum) exo-consistente și exo-referențiale constituie forme-ale-expresiei ce sunt decodate în fluxuri endo-consistente și exo-referențiale luate ca substanțe-ale-expresiei. Trebuie menționat că metodologia semiotică folosită de Guattari și ulterior de Radman pleacă de la o critică a structuralismului saussurian care privilegia structura binomică a lanțului de semnificare formată din cuplul semnificant-semnificat, prin care cercetarea semiotică se reducea doar la sfera umanului. Lingvistul danez Louis Hjelmslev a înlocuit structura saussuriană a semnului cu aceea a planului de conținut și al planului de expresie, ce se adaugă distincției dintre substanță și formă. De aici și cele două distincții între substanță a conținutului-formă a conținutului și substanță a expresiei-formă a expresiei.

Concluzia la care ajunge Radman în urma acestei meta-modelări ontologice este aceea că informaticile posibilului U-P sunt de neconceput în afara energeticilor realului T-F. În aceeași manieră, sfera virtualului T-U este sterilă în afara sferei actualului F-P. Ce vrea să demonstreze această întregă teoretizare este că demersul unei ecologii ale arhitecturii n-ar trebui să privilegieze din punct de vedere ontologic cauzalitățile eficiente și materiale, în defavoarea celor formale și finale. (orice stare actuală de lucruri produce un efect necorporal care devine ulterior o cvasi-cauză, în cuvintele lui Radman). Această atitudine se orientează clar împotriva mecanicismului care tinde să înțeleagă cauzalitatea în termenii unei consecutivități lineare: cauză 1-efect 1-cauză 2-efect 2.....cauză n-efect n.

Table I.1 The four ontological domains.

Form of Expression	Possible		Form of Content
Actual	Phyla	Universes	Virtual
	Flows	Territories	
Substance of Exp.	Real		Substance of Cont.

Source: author.

Sursa: Andrej Radman

Meta-modelarea guattariană se sprijină pe un primat al acțiunii, sau chiar al acțiunii asupra acțiunii (în limbajul neuroantropologului Terrence Deacon cuplarea a două sisteme morfodinamice este denumită ca proces teleodinamic). Faptul că demersul arhitectural nu mai este aservit unei cauzalități deterministe constituie o conștientizare importantă pentru designerii și arhitecții care se interoghează asupra chestiunii posibilității și a alternativelor, atitudine exemplificată în întrebarea: ce aș fi putut face diferit? Universul valorii nu mai este transcendent orizontului de proiectare care i-ar da sensul. Tocmai de aceea în viziunea Donnei Haraway (Staying with the Trouble) orice formă de acțiune care nu este exercitată asupra unui obiect ar trebuie să constituie cea mai mare lecție etologică pentru studenții arhitecți ce sunt încurajați să rămână în orizontul problemei decât să renunțe la orice gest performativ printr-o facilă interogație contemplativă. Altfel spus, cineva nu concepe/proiectează/planifică/modelează un ansamblu arhitectural luat ca artefact, ci mai degrabă proiectează un spațiu de fază, un mediu ambiant, un Umwelt care generează un nou teritoriu. În comparație cu ingineria, ce este orientată către soluții, arhitectura rămâne mereu ne-realizată sau ne-terminată, deoarece aceasta se joacă cu virtualul fără a-l actualiza încă, generând din această tensiune un potențial creativ.

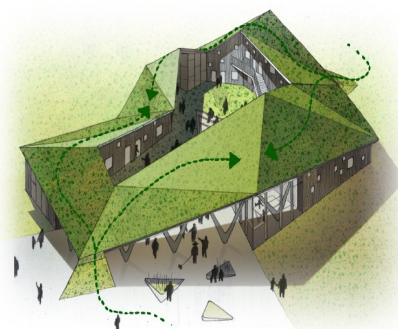
Teritorializarea nu se poate efectua în afara cvasi-cauzalității unor Universuri finaliste de referință, a unor fluxuri materiale și a formalistei Phyla, în cuvintele lui Radman.

Miza unui proiect de tip ecologii ale arhitecturii constă în a îi determina atât pe teoreticienii culturii media contemporane cât și pe arhitecți să nu mai perpetueze înțelegerea culturii ca reprezentare în defavoarea culturii ca mod de existență. Cultura nu este o reflecție a unui câmp axiologic transcendent, ci mai degrabă este constituită de o materialitate a experienței și a experimentării. Tocmai de aceea există un raport de complicitate între a proiecta un spațiu construit și a trăi în acel spațiu, orice act de design al unui mediu ambiant având funcție transformativă asupra noastră.

Miza unui proiect de tip ecologii ale arhitecturii constă în a îi determina atât pe teoreticienii culturii media contemporane cât și pe arhitecți să nu mai perpetueze înțelegerea culturii ca reprezentare în defavoarea culturii ca mod de existență. Cultura nu este o reflecție a unui câmp axiologic transcendent, ci mai degrabă este constituită de o materialitate a experienței și a experimentării. Tocmai de aceea există un raport de complicitate între a proiecta un spațiu construit și a trăi în acel spațiu, orice act de design al unui mediu ambiant având funcție transformativă asupra noastră.

Principiile de la care pleacă Alex Whitton în design-ul ansamblului modular de clădiri de la Câmpu Cetății țin în primul rând de o depășire a unei distincții ontologice clare între natural și cultural, funcția de bază a campusului fiind aceea de relief elevat (elevated

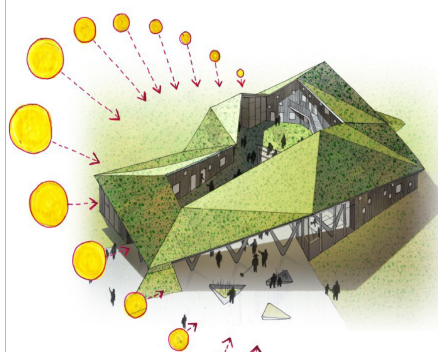
landscape), cu multiple căi de transfer și inter-acces între hub-urile așa zis naturale și cele așa zis culturale/sociale ale campusului.



1.1
Camp as elevated
landscape

Sursa: Alex Whitton's Earth+Science Camp
Cîmpul Cetății Design Development Archive

Ghidat după o anumită pedagogie a simțurilor (care pentru Radman mută accentul de pe înțelegerea realității ca fiind formată de agregate de obiecte cu care interacționăm pe înțelegerea realității ca fiind formată din medii ecosistemice, unde ceea ce contează este experiența întâlnirii care întoarce corpul către un câmp continuu al exteriorității), proiectul campusului de la Câmpu Cetății este constituit în așa fel încât forma clădirii să potențeze beneficiile oferite de rotația solară și să faciliteze emergența unui microclimat local care să protejeze campusul de vântul predominant.

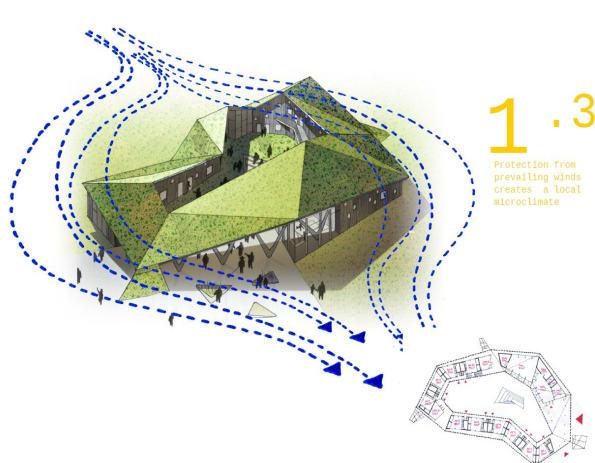


1.2
Building form
maximizes solar
gains

Sursa: Alex Whitton's Earth+Science Camp
Cîmpul Cetății Design Development Archive

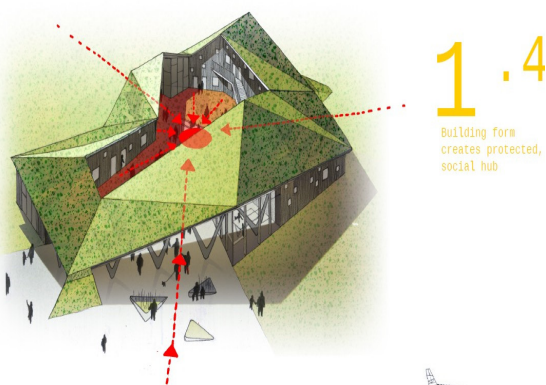
Operând în interiorul schemei guattariane, am putea afirma că aceste energetici ale realului nu fac altceva decât să ducă la emergența unui Univers al Valorii ce ține de o etică ecologică sau de o eco-estetică a socializării, în care forma campusului, ținând cont de mișcările soarelui și ale vântului, direcționează persoanele spre punctul focal al complexului, care are funcția unui hub social protejat de eventualele limitări climatice.

A gândi transversal mai înseamnă și a fi ingenios în a proiecta o dinamică între ariile deschise și cele închise, cu o orientare clară spre o cât mai mare deschidere a spațiului. Prin urmare, cele trei puncte principale de acces către campus constituie un ansamblu semi-acoperit, a cărui geometrie permite o vizualizare directă a întregii curți/grădini încă de la primii pași făcuți în incintă, cu o direcționare directă a privirii către centrul curții unde se regăsește hub-ul social.

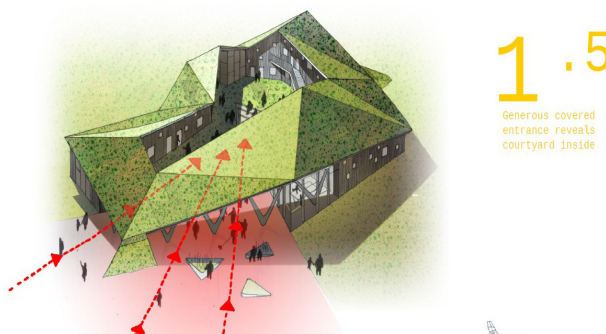


Sursa: Alex Whitton's Earth+Science Camp Cîmpul Cetății Design Development Archive

Ideea unui open-rooftop sau a unui rooftop-garden stă măturie pentru un principiu fundamental al unei eco-arhitecturi, și anume acela de a depăși o înțelegere hylo-morfistă a relației dintre materie și formă. Nu se impune o formă vie unei materii inerte, ci mai curând materia este definită morfogenetic prin capacitățile sale auto-poietice, de a facilita un ecosistem generator de experiențe natural-culturale (ce ar fi înscrise în viziunea lui Guattari unei semiotici asemnificante). Tocmai de aceea funcționalitatea acestui acoperiș deschis nu poate fi decât una multiplă: de la un spațiu pentru reclusiune contemplativă (citit, ascultat muzică, etc.) și cercetare științifică (birdwatching sau grădinărit experimental) până la emergența unui al doilea spațiu de tip hub social care să interacționeze în mod direct cu cel de la sol (orientat în jurul focului de tabără) și care să ofere un punct alternativ de perspectivă asupra experiențelor din



campus în comparație cu tendința centralizatoare dată de circularitatea hub-ului social de la sol.



Sursa: Attila Tordai's Archive

În concluzie, maniera vitalistă în care a fost proiectat campusul de la Câmpul Cetății, centrată pe deschiderile multiple ale unei experiențe pedagogice ne oferă un bun model despre cum arhitectura nu se poate limita doar la proiectarea formală a unui spațiu purificat de orice componentă afectiv-politică sau ecologică. La granița dintre resurse finite și potențial creativ infinit, demersul arhitectural se angajează în a rezolva tensiunile ce țin de integrarea unui spațiu pedagogic neconvențional într-o ambianță rurală tradițională (exemplu stau cercetările de teren efectuate de Alex Whitton asupra caselor tradiționale din zona Sovatei), cât și pe cele implicate de constituirea și integrarea unui ecosistem uman în cadrul unui mediu de origine alcătuit preponderent de ecosisteme non-umane (în acest sens, exemplu stă modul în care amplasarea campusului ca relief elevat încurajează dezvoltarea vieții non-umane, atât a plantelor cât și a insectelor, impunând participanților o anumită conduită etică față de aceste comunități naturale, precum limitarea zgomotului sau a altor factori de perturbare sonoră în anumite intervale orare, pentru a nu periclita factorii de ambianță ce asigură calitatea vieții din hotelul unei colonii de insecte care coabitează în incinta campusului).



Alexandra-Ioana ARSENE

La non-fiction, un genre mondial?

După cele două războaie mondiale, discursul intelectual nord-american, mai ales în ceea ce privește studiile umaniste, a trecut printr-o criză epistemologică care a avut drept rezultat schimbarea perspectivei asupra realității, dar și asupra termenului „ficțiune”. În același timp, scriitorii au ajuns să își modifice și ei viziunea asupra propriilor opere, dar și a subiectelor care ar trebui abordate. Drept consecință, unii dintre ei s-au îndepărtat de ficțiune în favoarea non-ficțiunii. În Franța, această trecere a avut loc mai târziu, iar câțiva autori care s-au îndreptat spre o teoretizare a acestui gen, în prezent, sunt: Marie-Jeanne Zenetti, Ivan Jablonka, Laurent Demanze, Dominique Viart, Philippe Daros, Alexandre Gefen și Aleksandar Prstojević.

La non-fiction, un genre mondial?, apărută în anul 2021 la editura Peter Lang, reprezintă un amalgam de intervenții care vizează o introducere în teoretizarea non-ficțiunii, fiind incluse aici și mai multe analize ale unor opere *non-fiction*. Acest gen își face din ce în ce mai simțită prezența în ultimele decenii în Europa, iar cartea de față urmărește să îl introducă pe cititor în dimensiunea non-ficțională a literaturii, fiind vizate operele *non-fiction*, temele, construcția, relația pe care o au acestea cu istoria, dar și metodele și conceptele folosite. *La non-fiction, un genre mondial?* cuprinde introducerea semnată de Philippe Daros, Alexandre Gefen și Alexandre Prstojević și patru capitole: „Non-fiction et histoire”, „Le champ italien”, „Domaine anglo-saxon” și „Quelques ailleurs”.

Introducerea îl ajută pe cititor să înțeleagă cum s-a realizat trecerea de la ficțiune la non-ficțiune din punct de vedere teoretic, dar sunt discutate și caracteristicile non-ficțiunii: realismul sobru și intens, subiectivitatea etnografică a scriitorului, dorința de a nu estetiza realitatea, refuzul suspendării incredulității sau timpul istoric. Astfel, se va putea observa că literatura non-ficțională prezintă un set de relații particulare cu realitatea, în care persoanele sau evenimentele din operă reprezintă rezultatul unei documentări intense, descrierile ocupând un loc mai important decât în cele din realismul literar clasic. Relația cu cititorul este și ea una diferită, acestuia din urmă nemaifiindu-i solicitat să aplice suspendarea incredulității în timpul actului de lectură, dimpotrivă, cerându-i încrederea, ceea ce vorbește despre dimensiunea angajării acestei literaturi documentare.

Primul capitol, „Non-fiction et histoire”, rediscută timpul istoric și reîntoarcerea la istorie a operelor de *non-fiction*. Cele trei texte care îl compun vizează ancheta contemporană, memoria catastrofelor

și operele non-ficționale care au drept subiect memoria Holocaustului. În acest capitol sunt analizate operele lui Daniel Mandelsohn și Ivan Jablonka, ele sunt descrise drept bibliografii lacunare ale dispăruților, dat fiind că prin intermediul acestora regăsim niște „urme” din trecut – niște istorii fragmentare. Se discută și statutul scriitorului ca anchetator/cercetător, punându-se accentul pe legitimitatea pe care acesta nu o mai poate revendica așa cum o făcea intelectualul clasic, aflat într-o poziție de exterioritate față de obiectul discursului său. Descrierea acestui statut este asemănătoare cu cea făcută de Laurent Demanze în *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*¹. Spre deosebire de Demanze, aici întâlnim mai degrabă o analiză pe text, și nu o teoretizare a operelor literare care pot fi privite drept anchete. În plus, este vizată mai mult literatura „Shoah”-ului², iar ancheta literară ajută în acest sens la păstrarea „memoriei catastrofelor” și la reinvestirea vidului istoric. Cu alte cuvinte, încearcă să umple golurile lăsate de istorie. Ivan Jablonka a publicat, pe lângă lângă operele non-ficționale, și cartea *L'histoire est une littérature contemporaine – Manifeste pour les sciences sociales*,³ care este și ea menționată. Dar lipsește o analiză mai detaliată a acesteia, ceea ce reprezintă un dezavantaj al capitolului, dat fiind că Jablonka discută în cartea lui atât despre reconcilierea câmpurilor disciplinare, asemănarea și apropierea textelor non-ficționale de istorie, cât și despre practicile și instrumentele folosite de autorii de non-ficțiune (anchetă, muncă de teren, colecții, montaje, mozaicuri).

„Le champ italien” vizează mai mult o dimensiune teoretică decât analiza de text, însă nici aceasta nu lipsește cu totul. Astfel, întâlnim o descriere a ceea ce reprezintă eseismul secolului al XXI-lea, urmată de o diferențiere între autoficțiune și bioficțiune. Mai mult, este făcută și o paralelă între narațiunile non-referențiale – verificabile și incomplete – și cele referențiale – neverificabile și complete. Rolul acestor teoretizări fiind acela de a-l ajuta pe cititor să înțeleagă care este diferența între un text ficțional și unul non-ficțional. Părțile teoretice din acest capitol dezvoltă și concepte precum pactul narativ, *l'effet du réel* și intenționalitatea istorică a unor astfel de narațiuni. Conceptul de efect al realității preluat de la Roland Barthes este regăsit și Ivan Jablonka în *L'histoire est une littérature contemporaine*.⁴ Printre autorii de non-ficțiune discutați în capitolul de față se numără: Roberto Calasso, Roberto Saviano, Tomaso Pincio, Davide Orecchio, Pier Paolo Pasolini și Walter Siti.

Următoarea parte a volumului, intitulată „Domaine anglo-saxon” urmărește distincția dintre narațiunile fictive și cele istorice, fiind introdusă și o teoretizare a fotografiei eseu. Drept urmare, sunt discutate texte care conțin fotografii, iar întrebarea care apare este: Folosirea fotografiilor poate reprezenta un element de veridicitate sau este vorba de un „efect de document”?

Unul din textele comentate în această secțiune este *Le septième homme* – studiu sociologic, economic și politic, care cuprinde pasaje narative și fotografii – al scriitorului și criticului de artă John Berger și al fotografului Jean Mohr.⁵ Este introdusă și problema redublării efectului de referință, operele putând fi privite drept document și operele care prezintă documente. Marie-Jeanne Zenetti în *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*⁶ discută despre un dublu efect al operelor caracterizate drept *factografice*, însă diferența constă în faptul că ele pot fi privite atât ca opere literare, cât și ca document. O altă chestiune regăsită în acest capitol este legată de statutul scriitorilor de non-ficțiune și felul în care este asumată în scriitură subiectivitatea acestora.

Ultima parte vizează alte zone din afara câmpului italian și anglo-saxon. Inițial se analizează literatura realului din Norvegia, urmând o discuție despre câmpul francez, unde sunt introduși autori francezi de non-ficțiune, iar apoi se realizează trecerea spre poezia franceză, fiind și ea comentată din această perspectivă. Se fac mai multe paralele între ficțiune și non-ficțiune, iar la final regăsim un pasaj care atrage atenția asupra traducătorului, acesta fiind descris drept o dublură a autorului.

Teoretizarea literaturii non-ficționale a început în America, iar două dintre cele mai cunoscute romane și cele care sunt numite implicit când intră în discuție acest gen: *In Cold Blood*⁷ de Truman Capote și *Armies of the Night*⁸ de Norman Mailer. Cele două opere au fost și ele discutate pe scurt în cartea de față, astfel nu a fost exclusă nici analizarea câmpului american. Totuși, de-a lungul textului nu au fost menționați trei teoreticieni americani importanți când este vorba despre dimensiunea teoretică a non-ficțiunii, anume: Mas'ud Zavarzadeh cu *The Mythopoeic Reality*⁹, John Hollowell cu *Fact & Fiction*¹⁰ și Morroe Berger cu *Real and Imagined Worlds*¹¹. Acești teoreticieni discută despre cauzele apariției genului și pun bazele teoretice ale acestuia. În câmpul american teoreticienii au urmat două căi, prima viza diferențele și asemănările dintre discursurile istoriei și ale ficțiunii

– cale urmată de Zavarzadeh și Hollowell –, în timp ce a doua era interesată de operele care îmbină istoria și ficțiunea – Berger.

Dat fiind că *La non-fiction, un genre mondial?* a urmărit prezentarea mai multor abordări a literaturii non-ficționale, consider că ar fi fost interesantă o perspectivă asupra concepției câmpului american contemporan despre literatura non-ficțională, astfel încât cititorul să înțeleagă care erau diferențele și asemănările dintre toate abordările prezentate. Chiar și așa, selecția de texte teoretice introduse în această carte a reușit să îl introducă pe cititor în literatura non-ficțională, în teoria ei și să îl familiarizeze cu unii dintre autorii acestui gen.

Note:

¹ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Editions Corti, 2019

² Termenul "Shoah" se referă la uciderea în masă a poporului evreu sub regimul nazist german în perioada 1941-1945; Holocaustul.

³ Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine – Manifeste pour les sciences sociales*, La Librairie du XXIe siècle, Editions du Seuil, septembre 2014

⁴ Ibid., p. 196

⁵ John Berger & Jean Mohr, *Le septième homme*, Fage Edition, 2010.

⁶ Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Classiques Garnier, Paris, 2014.

⁷ Truman Capote, *In Cold Blood*, Penguin Books Ltd, 2012.

⁸ Norman Mailer, *Armies of the Night*, Penguin Books Ltd, 2018.

⁹ Mas'ud Zavarzadeh, *The Mythopoeic Reality – The Postwar American Nonfiction Novel*. Illinois: University of Illinois Press, 1976

¹⁰ John Hollowell, *Fact & Fiction*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977.

¹¹ Morroe Berger, *Real and Imagined Worlds*. London: Harvard University Press, 1977.

Bibliografie

1. Berger, John și Jean Mohr, *Le septième homme*, Paris: Fage Edition, 2010.

2. Berger, Morroe, *Real and Imagined Worlds*. London: Harvard University Press, 1977.

3. Capote, Truman, *In Cold Blood*, London: Penguin Books Ltd, 2012.

4. Demanze, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris: Jose Corti, 2019.

5. Jablonka, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine – Manifeste pour les sciences sociales*, Paris: Seuil, 2014.

6. Mailer, Norman, *Armies of the Night*, London: Penguin Books Ltd, 2018.

7. Zavarzadeh, Mas'ud, *The Mythopoeic Reality – The Postwar American Nonfiction Novel*. Illinois: University of Illinois Press, 1976

8. Zenetti, Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris: Classiques Garnier, 2014.

9. Hollowell, John, *Fact & Fiction*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977.



Anna de NOAILLES



Această seară va fi lungă

Lumina dăinuie, acum, când se-nserează
Rumoarea zilei ce-a trecut se schimbă-n șoapte
În timp ce arborii mirați că nu e încă noapte
Se clatină în așteptare și visează.

Parfumul care-l răspândesc castanii e sublim
Mirosul florilor se-ntinde majestuos
Iar noi, ce mergem pe sub ei, pe jos
De teamă să nu-mprăștiem odorul, ne oprim.

Din când în când sunt nori de praf ce se ridică
Și se strecoară printre arbori pe cărare
Orașul e la mare depărtare
Și gălăgia lui se mai aude dar e mică.

Acest drumeag noi l-am făcut mereu
Și îl vom face-n viață poate, iar
Și totuși simt că s-a schimbat ceva
Că niciodată-n suflet nu vom mai avea
Acel CEVA ce l-am avut în astă seară...

Impresie de seară

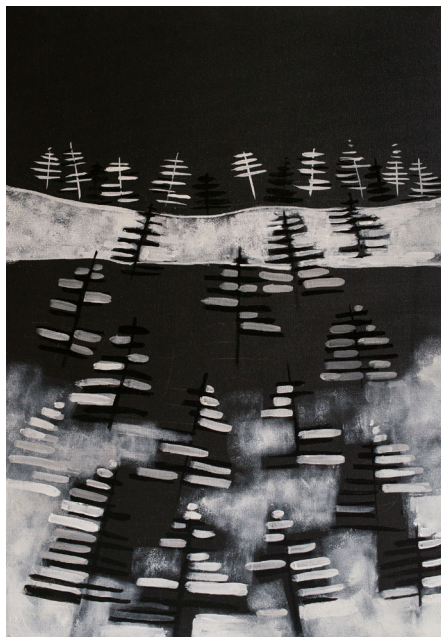
Apusul soarelui lărgeste fără de răgaz
Miraculoasa pânză în lumina cea târzie
Și cum acoperim cu un lițoliu un necaz
Roșeața lui mi-acoperă melancolia vie
În timp ce simt în seara asta, din prea mult extaz,
Că s-ar putea să mor, subit, de poezie...
Degeaba îmi țin ochii închiși și strâng din pleoape
Căci se rotesc halucinant tot mai aproape
Odoruri, muzici și lumini amețitoare
Din ceruri măreția a-nceput să se coboare
Și se prelinge-n unde pe câmpie...
Îmi simt ecoul sângelui în tâmples cum vibrează
Și când acum afară se-nserează
Dorințele mi se agață și se-nșiră
De-un univers sublim ca pe o stâncă de argint
Pe care-ncerc în van să îl cuprind
În timp ce inima, de-atâta frumusețe, se deșiră.

Prieteniei

(fragment)

Să îți arăt iubirea mea pe față,
E lucrul cel mai dificil ce-am cunoscut în viață.
Când vocea s-a-nălțat și a răzbit,
Mândria, nemiloasă, m-a rănit ...

Nu știu cum am putut așa, deodată,
Să îți dezvălui dragostea mea toată.



Căci mi-era teamă să nu văd în ochii tăi mirarea,
Mici umbre, în privirea ta albastră, precum marea.

Și tot ce-am vrut să-ți spun
Nu a durat decât o clipă
Și-s resemnată acum, ca lebăda pe ape
Și-așa cum ea își pune capul sub aripă,
Îmi pun și eu, tot brațul meu, pe pleoape...

Amprenta

O-nlănțuire tare îmi doresc să fie
Îmbrățișarea aspră ce-o s-o am cu viața
Și înainte ca dulceața zilei s-o învie
Cu siguranță o voi încălzi în dimineață.

Iar marea, cu imensitatea ei de ape
Și plină de rătăcitoarele vapoare
Îmi va păstra durerile amare
Cu gust sărat ca și al ei- și astfel le absoarbe.

Și voi lăsa din mine pe coline
Căldura ochilor ce le va face să rodească
În timp ce gândurile mele de dorințe pline
Prin țârâit de greieri vor începe să vorbească.

Gazonu' acesta moale, minunat
Această iarbă verde ce-atâta-mi place
Va palpita și va simți cum se desface
Ca niște aripi, umbra mâinilor ce l-au presat.

Natura – bucuria mea cea mare
Va răspândi în aer persistentul meu odor
Și pe tristețea unei lumi în deprimare
Voi pune ca amprentă al meu dor...

Tristețe-n parc

Hai să pășim prin ierburi înflorite
Acolo unde umbra frunzelor dansează
Când crengile de arbori se pliază
Sub vântul serii care nu-i cuminte.

Să respirăm molatice odoruri
Ce se ridică din al florilor calicii
Să mai gustăm din tristețe delicii
Ale iubirii și ale-atâtor doruri.

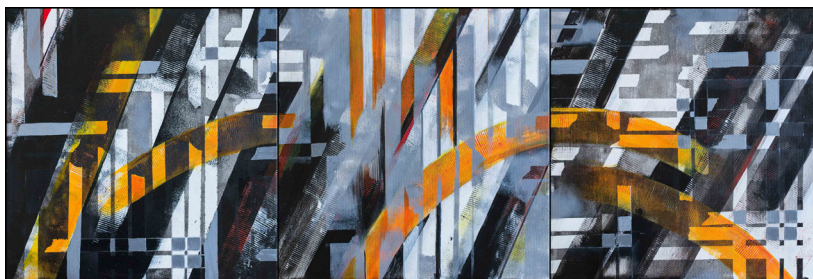
Ca sufletele noastre legănate
Să mai emane un parfum secret
Și pentru ca fărâme de amor discret
Să mai adune clipe dispersate

E-n vară, sub a frunzelor răcoare,
O stare de beție în natură,
Dar omul nu o simte și îndură
Tristețea unui vis ce încă doare.

Și tot înjur e fericire și culoare
În vară după ploaie este soare –
Doar inimile noastre se îndoaie
Sub remușcări – ca niște crengi sub ploaie.

De ce să mai lăsăm tristețea să ne poarte
Când totul pare încă favorabil,
De ce acest destin ineluctabil,
Această înclinare către moarte ?...

Traducere de Nicolae Mușă



Eugenia SARVARI

Festivalul Național de Teatru 2023

Ediția a XXXIII-a a Festivalului Național de Teatru de la București s-a desfășurat pe parcursul a unsprezece zile (20-30 octombrie 2023) avându-i drept curatori pe Mihaela Michailov, Oana Cristea Grigorescu și Călin Ciobotari. Oferta festivalului a fost deosebit de bogată: lansări de carte, *masterclass*-uri, comunicări tematice despre colaborarea dintre scenografi și ceilalți artiști implicați în realizarea spectacolelor, momente *in memoriam* George Banu, dezbateri, expoziții, o secțiune *on air* cu spectacole și emisiuni realizate de Radio România Cultural și Radio România Actualități, ateliere, spectacole-lectură, instalații și nu în ultimul rând spectacole selectate din teatrele din țară dar și câteva producții din străinătate. Din multitudinea de propuneri mă voi referi doar la trei spectacole - *Mass* de Fran Kranz, *Băieții de zinc* după Svetlana Aleksievici și *Exod* de Marius Ivașkevičius.

Mass de Fran Kranz este o coproducție a Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu și un teatru din București în regia lui Andrei și Andreea Grosu. Patru actori – Ofelia Popii, Richard Bornoczki, Mihaela Trofimov și Marius Turdeanu – aduc, de o manieră exemplară, în fața publicului, cumplita poveste a confruntării dintre două familii, în care copilul uneia a fost ucis de al celeilalte într-un atac armat într-o școală, atacatorul omorându-și zece colegi, după care s-a sinucis. Spectacolul dens, apăsător prin problematica abordată pune oglinda în fața unei societăți măcinată de boala excesivei

violente, a neputinței de a (mai) ține în frâu adolescenți care și-au pierdut direcția. Totodată, vorbește și despre debusolarea părinților, despre imposibilitatea lor de a comunica cu propriii copii deveniți un soi de autiști emoționali. Cele două mame și cei doi tați distruși de tragedia prin care au trecut încearcă o împăcare într-o situație în care păstrarea calmului, depășirea, lăsarea în urmă a ceea ce s-a întâmplat e mult prea greu de făcut, dacă nu chiar imposibilă.

Cum cu neputință de uitat sunt faptele aduse în fața publicului de cele șapte actrițe din *Băieții de zinc* după romanul *Soldații de zinc* al Svetlanei Aleksievici de la Teatrul „L.S. Bulandra”. Regizorul Yuri Kordonsky, care a realizat atât dramatizarea, cât și adaptarea scenică, își dispune actrițele la o masă butucănoasă – care poate la fel de bine să semnifice/însemne un sicriu robust –, de la care ele, introduse fiind în poveste de naratoarea-scriitoare Svetlana, istorisesc întâmplări cutremurătoare. Suntem martori la durerea a cinci mame care și-au pierdut fiii în războiul din Afganistan precum și la sfârșirea interioară a unei asistente medicale, care i-a îngrijit. Fiii s-au întors acasă – cu excepția unuia, care a ucis cu sânge rece și a fost întemnițat – în sicrie de zinc bine sigilate ascunzând trupuri sfârtecate, grămezi de carne cu neputință de recunoscut. Mariana Mihuț este *raisonneurul*; ea inserează mărturiile, domolind greutatea atmosferei de plumb ce plutește deasupra noastră. Dana Dogaru, Ana Ioana Macaria, Porfira Serafim, Mirela Gorea, Camelia Maxim și Rodica Lazăr sunt actrițele care *nu interpretează* niște personaje, ci prin modularea vocii, prin priviri-hăuri sufletești intense, rătăcite, înlăcrimate, prin gesturi puține, mărunte, neputincioase, prin zvâcnit





interior *trăiesc* tragedia prin care fiecare dintre ele a trecut. Așa încât la sfârșit, deși aplauzele au izbucnit frenetic, cred că ar fi fost mult mai potrivit să păstrăm un moment de reculegere la acest *parastas* al băieților îmbrăcați în cămăși de zinc.

De la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara a venit în festival producția *Exod* de Marius Ivaškevičius în regia lui Oskaras Koršunovas. Spectacolul este o ilustrare a migrației / deplasării maselor de oameni dintr-o parte în alta a lumii, care trec prin criza dezrădăcinării și dificultatea lor de a se adapta pe un pământ străin, încercând, totodată, să-și păstreze obiceiurile locului de baștină. Exprimarea este (mult prea) neaoșă. De altfel, în vremea din urmă asistăm la o invadare obstinată a scenei cu spectacolul străzii. Un exemplu de comportament sau încercare de

îndreptare a „moravurilor”? Muzică *live*, coregrafie acrobatică (pe alocuri), parodie (adesea), lume, lume, lume, lumini de urmărire / stroboscopice, rostire poticnit-defectuoasă (deseori). Ar fi câteva din caracteristicile acestui spectacol complex, care a încheiat festivalul.

Aflat sub semnul *laboratoarelor sensibilului* această ediție a Festivalului Național de Teatru a adus în fața spectatorilor „interiorul unor laboratoare” de creație artistică. Prin spectacolele propuse de cei trei curatori, „energia laboratorului” i-a (sur) prins - plăcut/neplăcut? – pe privitori, reușind să stârnească, incite, ațâțe, provoace gânduri, discuții, păreri.



Maria ZINTZ

Olimpia Coman Sipeanu, expoziție personală „Culoarea cea de toate zilele”

Galeria UAP Sibiu, 4 - 31 octombrie 2023

Olimpia Coman Sipeanu, după absolvirea Institutului de Artă din Cluj-Napoca, în anul 1976, a fost adepta artei figurative, dar recurgând la stilizare (uneori până la abstractizare), iar desenul, cel mai adesea evident sau, uneori, abia ascuns în culoare. Era pe atunci profesoară de desen la Satu Mare. A urmat apoi o schimbare majoră care i-a marcat viața și viziunea despre artă.

În anul 1983 și-a continuat studiile universitare de artă și muzeologie la Institutul de Artă „Nicolae Grigorescu” din București, urmând apoi, câțiva ani, cursuri postuniversitare de restaurare pictură, studiind și aprofundând un alt domeniu al artei. Era nevoie de o bună stăpânire a meșteșugului, ceea ce nu se putea întâmpla peste noapte, ci în urma unui continuu studiu și exercițiu, a cunoașterii artei vechi românești și universale, a materialelor și metodelor de lucru, folosite adecvat în fiecare caz în parte. A pictat atunci mai puțin, în schimb a meditat, s-a apropiat de lumea satului românesc, de arta sacră. A lucrat la Muzeul Bruckenthal, apoi la Muzeul Astra. A restaurat icoane pe lemn și pe sticlă, unde se împleteau elementele decorative cu formele sacre, adeseori reduse la simboluri ori simplificate. Frumusețea și căldura culorilor, prezența simbolurilor, alături de conștientizarea unor sensuri, au constituit modele de cercetare continuă.



Trăim într-o lume dominată de consumerism, de violență, cu derapaje majore când este vorba de standarde valorice, de război. Dar au loc mereu și descoperiri științifice, multe înspre binele omului. Se vorbește tot mai mult despre fizica cuantică, despre inteligența materiei, despre nevoia de a fi în armonie cu universul creat de un Dumnezeu care se află

pretutindeni, despre rațiunea creierului, dar și despre cea a inimii. Desigur, Olimpia Coman Sipeanu și-a pus întrebări în legătură cu modul ei de a se raporta la multiplele interpretări ale acestei lumi, iar opțiunile au dus la regândirea relației dintre imaginea pictată și motivația ei. Există nedreptate, suferință, violență și tocmai de aceea ea a ales să ofere bucurie, lumină, un sens al devenirii spirituale, având ca sursă de inspirație chiar lucrurile simple din preajma noastră, natura în formele ei cele mai mărunte, pentru a picta lumina, culoarea. Deci, după un număr de ani, când se dedicase activității de restauratoare la muzeul Astra din Sibiu, a simțit din nou dorința de a picta, optând însă spre o artă de esență, recurgând la simboluri, fără să se îndepărteze însă de natură. Și-a dat seama cât de simplu ar fi dacă noi oamenii am fi mai atenți și nu ne-am grăbi, câte motive am avea de a ne bucura. Nimic narativ, doar o transpunere a celor înțelese, simțite, cu motivația de a exprima armonia, într-o nouă relație cu natura. A reînceput, deci, să picteze când profesia și viața de familie i-a îngăduit să aibă timpul necesar pentru o activitate creatoare continuă și nu doar pe fugă. Și, mai ales, după o reevaluare a crezului artistic.

A simțit că trebuie să se întoarcă la natură: „Vegetalul este o lume care m-a fascinat dintotdeauna, o lume debordantă de energia vieții, dar și o lume plină de delicatețe și rafinament. O lume din care staticul este exclus. (...) O lume plină de magie” - scria artista în catalogul expoziției personale *Magia Câmpului*, din 2015. Într-adevăr, lucrările expuse atunci exultau de vitalitate, de dinamism, sugerau ideea de creștere. Firele de iarbă, florile, spicele de grâu evocă mișcarea în diferite ipostaze. Sunt forme simple, prelungi, dând impresia de forță (creatoare), în ascensiunea lor. În același timp, ele sunt și mlădioase, suple, într-o mișcare continuă. Olimpia Coman Sipeanu a



reușit ca prin câteva forme simple să exprime atâta viață! Nu este vorba de peisaje inspirate de un loc anume, într-o perspectivă tridimensională. Firele de iarbă sunt mărite, alteori văzute doar fragmentar, simplificate, chiar stilizate, dar dând mereu sugestia de creștere, de viață vegetală. De fiecare dată, cu fiecare lucrare, apar semnificații mai largi – o glorificare a vieții. Important este ritmul, dinamica, vibrația imaginii, la fel, culorile au un rol esențial, transmițând același sens al creșterii, în trepte ale devenirii. Orice direcționare, înclinare a tulpinilor în raportul de verticale, oblice, curbe conferă o expresie nuanțată, diferită în sugerarea ideii de dezvoltare. În dominanta de verde crud, când are loc creșterea, firele de iarbă, spicele tinere au un ritm ascensional, țâșnind parcă din pământ, pe verticală ori oblic, exprimând dorința de viață în lumina atotcuprinzătoare. Într-o lucrare pictată în dominanta de ocru intens, imaginea sugerează parcă o explozie cosmică, creatoare de noi sori. Este vremea când trăirile sunt la apogeu, spicele au dat rodul. Ea a reluat formele – lujere într-un albastru ciel alături de altele, în galben, iar imaginea degajă o stare de liniște, de armonie. Uneori a apelat la acorduri între culori reci: verde-mov sau albastru și mov ori la nuanțe de griuri până la negru, schimbând, astfel, atmosfera lucrărilor, exprimând etapele vieții în legătură cu ritmurile universale, sub ocrotire divină. O magie ... „Magia Câmpului”.



Apoi, pornind de la *Magia câmpului* și-a schimbat viziunea. În anul 2019 a deschis o expoziție personală, *Spiritul grâului*. Și iarăși mă întorc la perioada în care se concentrase pe activitatea de restaurare pictură, în special religioasă, când nu picta ci doar medita singură în fața icoanelor ce trebuiau cu răbdare și profesionalism readuse la starea inițială. A meditat la prezența simbolurilor, a sensului acestora, asupra nevoii de credință, de armonie universală. Atunci când a reînceput să picteze a simțit dorința să se descătușeze, să se elibereze, să simtă bucuria libertății de a picta câmpul în bătaia vântului, muzica

specială a naturii. Sunt forme ale vegetalului pe cât de firave și de trecătoare, pe atât de puternice, cu semnificații mai adânci. De altfel, spicele de grâu au constituit „subiectul” principal al creației sale. Spicele, adunate în mănunchi ori în cunună sau reduse la un singur fir vertical – ce-mi sugerează o coloană a infinitului – în diferite raportări, le-a pictat fără să se repete, având ca motiv central crucea ori cerul ca simbol al Universului. Pentru că Olimpia Coman Sipeanu, așa cum mărturisește și ea, a „parcurs o călătorie cu căutări și satisfacții de la frumusețea magică a câmpiei, la natura și spiritul grâului, iar de aici până la semnele magice care ne marchează întreaga existență nu a mai era decât un pas.”



A dorit să surprindă miracolul și energia vieții. „Iubesc și prețuiesc natura în totalitatea ei. Ca artistă, însă, nu am abordat-o la modul peisagistic, m-a preocupat forța detaliului” (O. C. S.) Artistă recurge la simboluri, la esențializare, având aspirația semnificației, fiind însă vorba de un discurs intim, de o ordonare subiectivă a unui temperament liric, poetic și nu de un exercițiu ascetic. Chiar când sunt incluse semne ale morții, imprimă un sens al Regenerării, al Învierii, prezente și în tradițiile și ritualurile, credințele omenirii. O participare generoasă, lirică la ceea ce s-ar putea numi fața subțire a realului, pentru a pătrunde dincolo de ea, într-o natură cosmogonică spirituală.

Spicele de grâu înseamnă hrana noastră cea de toate zilele, pâinea fiind numită în cea mai puternică rugăciune creștină, însemnând viața. Spicele tăiate atunci când ele și-au împlinit menirea vor fi „sacrificate”, pentru a deveni hrană. Semnifică trupul lui Iisus Hristos răstignit, oferit fiecărui creștin la împărtășanie, dar și în momentul cununiei, hrană spirituală pe drumul continuității vieții. Spicele

au fost pictate în mănunchi, aranjate în cruci de diferite forme (Ierusalim, malteză, bască) uneori central, fiind prezent Iisus răstignit, ca semnificație a sacrificiului. Mi-a atras atenția direcționarea spicelor care, înmănunchiate în cruce, parcă țâșnesc cu forță pentru a se răspândi în întreaga lume, iar apoi – cuprinse în cerc – în întreg Universul.



Observ că artista este în continuare fascinată de energia cosmică a spicelor, poate leitmotivul creației sale. Este atrasă de miracolul existenței lor, dădător de viață, ca în *Între cer și pământ* (2011), unde galbenul boabelor de grâu emană lumină, o stare de freamăt, o viață intensă, în acord cu fondul în albastru profund ce-i sporește intensitatea. Tot pe fond albastru – culoarea atât de iubită de artistă – e pictat *Descântec albastru*, în care spicele apar într-o lumină de noapte, în contrast de albastru, gri închis și negru, în forme unduitoare, vibrante, într-o dinamică continuă, cuprinzând o atmosferă de mister.

A deschis în 2019 expoziția *Spiritul grâului* la Muzeul Icoanei românești, Muzeikon, din Alba Iulia, iar în 2021, la Cetatea Câlnic, expoziția *Semne magice*. A reluat motivul cununii de grâu. Mănunchiurile de spice sunt în mai multe lucrări dispuse în cruce, pe fond roșu solar ori înscrise într-un patruleter – element simbolic al Lumii. Alteori, ele se rotesc, simbolizând soarele, lumina, viața ori formează un hexagon – poligon stelar, regăsit în numeroase culturi și credințe, unul dintre cele mai vechi simboluri, considerat de altfel și cel mai complex simbol. Este cuprins și în cununa stilizată de spice, în dominantă albastră.

Crucea, ca simbol suprem al credinței, este prezentă în numeroase lucrări ale artistei. *Înscris sacru* cuprinde înscrisuri ce ne vorbesc despre sacrificiul lui Iisus. Chiar dacă trupul său nu este pictat, apar cuiele care l-au ținut pe cruce. Ea apare

și în *Hrisov I*, *Hrisov III* (triptic) cu înscrisuri și semne ale torturii. În lucrarea *Omagiu în memoria lui Zosim Oancea*, preotul care a înființat Muzeul Icoanei de la Sibiel, a pictat și trupul lui Iisus sacrificat pe cruce – lucrare impresionantă, de asemenea, prin mesajul ei.

A preluat ca motiv și ușile împărătești, simbol al transcenderii la viața spirituală, pictate mai realist sau doar prin forme simbolice esențializate, ca în lucrarea *Porți de lumină*, unde apare semnul crucii, arcuri și semne verticale traversate de altele, orizontale, incluzând – din nou – semne ale crucii, în auriu.

Un motiv care cred că n-ar fi putut lipsi din creația Olimpiei Coman Sipeanu este *copacul*, „Arborele vieții”, motiv de largă circulație universală în mitologia și arta unor străvechi culturi și civilizații, este prezent pe toate meridianele globului. „(...) Era firesc ca această ființă a regnului vegetal să fie îndrăgită și înțeleasă de către om și să fie luat drept martor al tuturor evenimentelor importante din viața omului, arborele precedând-o și rămânând să dăinuiască și după dispariția existențelor individuale, terestre. Înfipt cu rădăcinile în solul adânc și misterios, de unde toate vin și toate se întorc, ridicându-și ramurile către înaltul cerului, arborele era și ființa ce părea a mijloci pentru om relația cu cerul” – scria etnologul academician Paul Petrescu. Deci, avea un sens ca arborele să fie reprezentat ca legătură între pământ și cer, uneori cu rădăcinile în cer și coroana pe pământ sau spre pământ.

Olimpia Coman Sipeanu a pictat copacul în diferite ipostaze și cu diferite sensuri. Mi-a atras atenția prin poezia pe care o emană și tabloul *Frunze – păsări*, unde marcajul coroanei e datorat frunzelor ușoare ce s-au desprins pentru a urma traseul arcuit al coroanei care, deși e redată pe jumătate, pare să urce pentru a se întregi dincolo de limitele lucrării. Sensul ascensional se datorează și frunzelor – păsări care plutesc în spațiul rotund cu un sens al continuității pe fondul alb, translucid, conferind imaginii un aer ușor fantastic. Firește, nu voi nota toate lucrările cu tema *copacul*, fiecare având mesaje care ne îndeamnă să fim atenți la miracolul vieții aici pe pământ, la modul cum o trăim, la îndemnul de înălțare spirituală în călătoria *Prin anotimpuri*, un alt titlu de tablou închinat copacului. Mă opresc însă și la lucrarea *Început*, unde, în cuprinsul coroanei rotunde, pictată ca o cunună din frunze verzi cu accente albe, se remarcă forma unei spirale a speranței și a devenirii.

De altfel, copacul a fost considerat și în tradiția românească ca o ființă căreia oamenii, înainte de a-l tăia din nevoi existențiale, îngenuncheau și îi cereau iertare. Ea l-a imaginat și esențializat, geometrizat, cruce-copac, cu brațele arcuite în *Pomul vieții* „însemn tainic, însemn mocnit”. Într-unul dintre tablourile trimise la expoziția *Micul Prinț* de la Satu Mare, în 2023, pomul s-a transformat într-o imagine

feerică, în verdele cu accente albastre. Spirala, unul din cele mai vechi simboluri spirituale ale lumii, a avut o semnificație asociată cu soarele, înseamnă ciclul etern al nașterii, morții și renașterii în relație cu cosmosul. Spirala are o simbolistică variată de la un popor la altul, dar mereu în legătură cu ascensiunea, cu regenerarea, cu înțelegerea tot mai profundă a sensului vieții, fiind conectată cu cercul, cum vedem și în lucrarea Olimpiei Coman Sipeanu, simbol al accederii la stadii tot mai înalte ale cunoașterii și regenerării.

Olimpia Coman Sipeanu ne spune că dorește să ofere prin arta ei bucurie. Deci, nu puteau lipsi florile, ca motiv al picturii sale. Iubește culoarea, tot mai caldă, în tonalități luminoase. Nu vom vedea flori „aristocrate”. Vom vedea mai ales flori de câmp, într-o pensulație ușoară, buchete ce au (unele) încă rădăcinile în pământ, rar așezate în vase, flori cu petale rotunde, clopoței, păpădii; flori mici, pete albe, tot atâtea forme rotunde, aeriene, unele gata parcă să-și ia zborul într-o călătorie dincolo de aparențe, ca mesagere ale bucuriei de a fi acum și aici, pe Terra. Fondul este uneori de un roșu tonic, dar tot mai mult e prezent albastrul ce sugerează un spațiu aerian în care florile plutesc, determinând o dinamică continuă, de fapt o profunzime a spațiului, a cosmosului, decorativul motivului fiind astfel depășit. Artista chiar a numit un tablou cu flori albastre *Dincolo de aparențe*, fondul fiind vibrat, populat de mici forme albastre imponderabile, ca într-o mișcare continuă evanescentă. Poate că a avut în memorie și albastrul zidurilor caselor din vechiul sat românesc, mai ales că un tablou chiar se numește *Prispă țărănească*, în dominantă albastră, micile dreptunghiuri cărămizii sugerând drumul, poate cel al memoriei.

Avem în față pictura unei artiste care într-o lume cu atâtea aspecte urâte, marcate de violență, de moarte, de absurd, a dorit să se înalțe deasupra energiilor joase. Nu a dorit să le dea expresie. A preferat o viziune în care să primeze simboluri ale devenirii, ale vieții, cu formele ei vegetale, investite cu semnificații spirituale. Nu s-a aventurat nici în elaborarea unor forme complicate, din contră, le-a dorit cât mai simple, chiar transfigurate, esențializate, devenite simboluri. Și ce poate fi mai generos decât o floare de câmp, spicul, lanul de grâu, pomul vieții? Îmi place să le privesc. Este despre viață, despre anotimpurile ei, despre continuitate. Se simte tot mai mult atrasă de culoarea așternută direct, fără amestecuri sau zone gri. Culoarea înseamnă o bucurie pe care ea o transmite celor ce-i privesc lucrările. Sunt curioasă –, ce va urma? Se simte tot mai liberă, descătușată în fața culorii pe care o dorește când catifelată, când mătăsoasă, luminoasă ori cu tainice adâncimi.

Așadar, „Culoarea cea de toate zilele”, fără de care nu ne putem imagina viața. Ea mărturisește: „Universul este un infinit de culoare. Mereu am căutat puterea de sugestie a anumitor motive, însă, de data aceasta, motivul propriu-zis al lucrărilor mele este însăși culoarea materiei și mijloc de expresie plastică, ea a devenit motiv, chiar leitmotivul actualei expoziții. (...) Prin culoare caut lumina, vibrația, emoția, caut bucuria...”.



Brandy BARASCH

Triptic. Memoriei lui George Banu

Les dos de l'homme

Către ce zări ți-ai închis ochii
 Când ne-ai întors spatele
 Tu care te așezai în spatele regizorilor
 Ca să citești în curbura cefelor
 Umerilor omoplaților șalelor
 Încotro le zboară cu gândul privirea
 Așa cum căutai în spatele cuvintelor
 Temeinic întemeierea lor
 E gestul actorului un comentariu
 Îndărățul a ce spune
 Ce ar fi spusul fără un îndărăț
 Nu se poartă teatrul și pictura reciproc în
 spinare

Voiai ceva să-mi spui când
 Mi-ai trimis carte poștală
 Drumeț întors cu spatele privind
 Așupra mării înecate în ceață
 Ce melancolie te lega
 De Caspar David Friedrich
 Ne-o va spune poate
 Cândva spinarea ta
 Când vom veni în urmă-ți
 Cu o garoafă pentru tine
 Și ai tăi prieteni
 Brook Grotovski Cantor
 Penciuiescu

Cortina

Cortina lințoliul tăcerii de catifea
 Așternut peste ultimele replici
 Ecou lor ploaie fină de praf
 Cernută peste șirul lojilor știrbe
 Actori spectatori goale peticite
 Costume depuse la garderoba
 Eternității efemere

Une lumière au coeur de la nuit

Ce splendid candelabru a agățat pe firmament el vrăjitorul
 Și cum crește acesta în strălucire când noaptea se lasă pe pământ
 Se apropie ora marelui spectacol în iarbă greieri licurici își acordează uvertura
 Se aprind luminile pe terra și stelele încet pâlesc
 La Versailles cristale și oglinzi în luminiscenta orgolioasă
 În bordeie pâlpâie opaițe minore ard pe masă și candelaveghează la icoane
 La cinematograful pe pînză desenează proiectorul intergalactice fresce
 Pe scena teatrului se țes la făclii fumegânde conspirații și carnagii
 Și un candelabru poate fi far ori corabie eșuând pe al lui Prospero mal
 Balanță în a Justiției oarbă mână cort militar în războiul celor două roze
 Copacul zdrențuit unde un Vladimir și Estragon așteaptă un nu știu ce Godot
 Sau labirintul luminos în care păsărarul Papageno Tamino și Pamina nupțial se
 fugăresc

Felinar la al cazarmii poartă sau din apă țâșnind ciuperca fosforescent radioactivă
 Și în focarul unui reflector un Einstein ne scoate limba și exersează gânditor la
 vioară

Pe rue Rivoli într-un apartament pe semiîntuneric un om micuț cărunț pe nume
 George Banu

Răsfoiește într-o carte pe care a scris-o mai de demult
 „Une lumière au coeur de la nuit,,
 Îl cam dor ochii să se culce și cu o ultimă suflare stinge o lumânare
 Finita la Comedia se face ziuă și stelele din nou pâlesc



KOCSIS Francisko

Carpe diem (7)

Denis Diderot: Un istoric, când pune pe seama personajelor lui cuvântări pe care nu le-au ținut, poate să pună pe seama lor și fapte pe care nu le-au făcut (*E om bun? e ticălos?...*).

*

Kurt Vonnegut: Sufletul este acea parte a ființei tale care își dă seama când creierul nu mai funcționează cum trebuie (*Galápagos*).

*

Mihai Ursachi: Sub trandafirul alb/ iubita mea se stânge/ cântă îngere cântă/ cântă frumos și nu plânge (*Cântec vechi*).

*

Dumitru Păcuraru: Când nu mai au nimic de făcut, oamenii încep să se teamă (*Punctul de inversare a memoriei*, *).

*

Lövétei Lázár László: Te poți scălda și-n apă sfințită, tot nu ești pe veci curat (*Egloga a șaptea*).

*

Matei Vișniec: mașinăria de gătit universală s-a/ prosti/ niciodată omul/ nu va putea fi înlocuit (*Nimeni, nimic, niciunde*).

*

Romulus Bucur: sufletu-i/ un câine jigărit/ ce cu greu și-a rupt/ lanțul (*poet (încă) tânăr*).

*

Magda Cârneci: Singura revoluție pe care o mai cred necesară este Apocalipsa (*Fragmente despre poezie și actualitate*).

*

Adrian Dinu Rachieru: Exemplaritatea morală nu înlocuiește valoarea estetică.

*

Romano Guardini: Opera de artă participă la realitate. Ea se naște din nostalgia acelei existențe desăvârșite care nu există, dar despre care, în ciuda oricărei dezamăgiri, omul crede că ar trebui să existe (*Esența operei de artă/Făgăduința*).

*

Cinghiz Aitmatov: Fericirea există pentru om numai în prezent, și nu în trecut ori în viitor (*Cocorii timpurii*).

*

Nikos Kazantzakis: Singurul mod de a te salva pe tine însuși e de-a lupta pentru salvarea celorlalți (*Alexis Zorba*).

*

Confucius: Mulți caută fericirea mai presus de om; alții, mai prejos. Dar fericirea e pe potrivă omului.

*

Sigmund Freud: Femeia e o creatură menită să fie iubită, nu înțeleasă.

*

Aldous Huxley: E mai ușor să fii mânios decât trist, e mai puțin dureros (*Micul Arhimede*).

*

François Mauriac: Fiecare ființă are felul său de a suferi, care se conturează și se fixează încă din adolescență (*Misterul Frontenac*).

*

Isaac Bashevis-Singer: Adevărul e că zece dușmani laolaltă nu sunt în stare să-i facă omului atâta rău cât își poate face el singur (*Gheșl-maimuță*).

*

Miroslav Krleža: Ciripitul rândunicii la căderea serii, atât de familiar și de drag, nu-i altceva decât un semnal de spaimă în lumea musculițelor, căci sunt vietăți care tremură de frică la bățiile aripilor ei, repezi ca săgeata, așa cum pe noi ne-ar apuca groaza dacă am auzi răcnetul tigrlui într-o pădure virgină. Pretutindeni: în păduri, pe uscat, pe apă, sub apă, în văzduh, oricât de straniu ar părea, ființele se devorează unele pe altele (*Întoarcerea lui Filip Latinovicz*).

*

Guy de Maupassant: Dragostea legală se poartă totdeauna de sus cu sora ei liberă (*Bulgăre de Seu*).

*

Mika Waltari: Legile sunt și ele întocmite de oameni, e drept, dar reușesc să se apropie uneori, deși nu în întregime, de idealul de justiție (*Femeia și străinul*).

*

Cezar Petrescu: Între bărbat și femeie nu poate exista niciodată decât singurătate în doi. Iubirea nu este decât singurătate în doi. Sunt două suflete care se caută și rămân numai două corpuri care s-au găsit (*Adevărata moarte a lui Guynemer*).

*

André Malraux: Cunoașterea supremă este, poate, o iluzie deșartă, dar sublimă (*Lazăr*).

*

Giuseppe Tomasi di Lampedusa: Nicăieri adevărul nu are o viață atât de scurtă ca în Sicilia. Faptul abia s-a întâmplat, și sămburele lui originar a și pierit, camuflat, înfrumusețat, desfigurat, stâlcit, nimicit de fantezie și interese (*Ghepardul*).

*

Kocsis: Citim lumea, fiecare în felul său. Unii au acces la texte inedite. Ei sunt privilegiați, alții sunt doar cititori de compilații. Mai sunt și falșii cititori. Bălmăjitorii. Aproape tot timpul e un babel al citirii, între care cititorii în stele sunt cei mai fantăști umblători prin gropi. Nu știu dacă ei se iau, dar se așteaptă să fie luați în serios.

*

Vasile Voiculescu: Sub răs și insulte/ Clădi în pustie/ Cu zbuciume multe/ Din versuri oculte/ Înalta-i magie./ Mari comori rebele/ S-ascund în obscur./ Magul peste ele/ Tainic a tras grele/ Zăvoare de-azur (*Magul*).

*

Gust de vechime:

benghi – mic semn negru (natural sau artificial) pe obraz sau pe trup; aluniță; semn făcut pe frunte ca să ferească de deochi;

cătămăi – ditamai; câtămai cuțitul, câtămai colțul de pâine.

Un an al festivalurilor de literatură

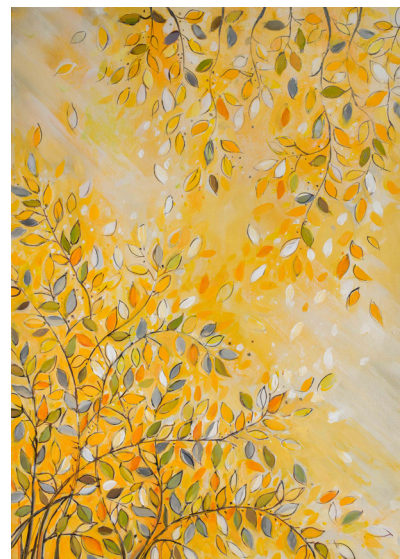
2023 este, fără îndoială, un an în care abundența festivalurilor culturale, mai precis cele de literatură, a atins cote de-a dreptul impresionante. La acestea se mai adaugă și evenimentele și conferințele cu pretenții mai academice organizate de universități și, desigur, premiile oferite de revistele literare (și festivitățile de premiere). E drept, se poate spune că, după anii de pauză, era cazul să recuperăm. Se remarcă, în primul rând, lista de evenimente culturale din acest an a Muzeului Național al Literaturii Române (București), care este una ce ar ocupa numai ea mai mult spațiu decât permite formatul textului de față. Dincolo de lansările de carte numeroase, seriile *Cafeneaua critică* și *Poezie și creație*, atelierele de toate felurile și pentru toate categoriile de participanți, lecturi publice și spectacole-lectură diverse, conferințe și simpozioane, „Gala de Decernare a Premiului Național pentru debut în poezie Traian T. Coșovei” (ediția a VIII-a), se cade menționată și desfășurarea de forță care a fost „Festivalul Internațional de Poezie București” (ed. a XIII-a, 11-17 septembrie, București) unde au participat peste 170 de poeți din 27 de țări. Fără a avea intenția de a ignora intenționat pe cineva sau de a face ierarhizări, alte festivaluri de literatură care ne-au atras atenția și au avut loc anul acesta ar fi FILTM (ed. a XII-a, 25-

28 octombrie, Timișoara), FILIT (ediția a XI-a, 18-22 octombrie, Iași), „Bienala europeană de poezie” (ed. a VI-a, 13-14 octombrie, Brașov), „Z9Festival” (a VIII-a ediție, 15-16 septembrie, Sibiu), Festivalul internațional de literatură „Literatura în stradă” (FILSTREET, 8-11 iunie 2023, Pitești), Bac-Fest 2023 / Festivalul Național „George Bacovia” (ed. a V-a, 14 – 17 septembrie, Bacău), Festivalul de Literatură „Ștefan Aug. Doinaș” (SAD, ediția a IX-a, 20-21 aprilie, Arad), Festivalul internațional „Poets in Transylvania” (ed. a X-a, 11-13 octombrie, Sibiu), „Discuția secretă” (ediția a XI-a, Cluj-Napoca, 16-18 septembrie), Festivalului Internațional de Carte „Transilvania” (FICT, ediția a IX-a, 28 septembrie - 1 octombrie, Cluj Napoca), „Boovie 2023” (25 iulie, Brașov), Festivalul-Concurs Național de Literatură „Moștenirea Văcăreștilor”, (ed. a LV-a, 2 - 3 noiembrie, Târgoviște), „LitVest”. Festivalul Internațional de Literatură (ediția a XII-a, 20-22 septembrie, Timișoara), Festivalul Național de Literatură „Grigore Hagiu” (ed. a XXXII-a, 26-27 septembrie, Tg. Bujor), Festivalul internațional de creație și interpretare „Ana Blandiana” (ediția a XI-a, 5-7 mai, Brăila), Festivalul național de literatură „Întâlnirile de la Vișoara” 2023 (ediția II, 8 – 10 iunie, Alexandru cel Bun), Festivalul național de literatură „Dorel Sibii” (ediția a XXV-a, 9-10 septembrie, Săvârșin), Festivalul de Literatură Transdanubiană (a III-a ediție, 2-5 iunie, Craiova), Festivalul „Literatura Tinerilor” (a VI-a ediție,

15-16 septembrie, Casa Scriitorilor „Zaharia Stancu” din stațiunea Neptun-Olimp), Festivalul Internațional „Lucian Blaga” (a 43-a ediție, 11-14 mai, Sebeș), Festivalul De Literatură „Zilele Monica Lovinescu” (Ediția a II-a, 2-4 noiembrie, Craiova, Târgu Jiu, Crușeț), Festivalul Internațional de Literatură „Tudor Arghezi” (a 43-a ediție, 18-21 mai, Târgu Jiu, Târgu Cărbunești), Festivalul Internațional de Literatură, Artă și Tradiții „Zilele Iei, zilele poeziei” (ediția a III-a, 22-25 iunie, Târgu Lăpuș), Festivalul Internațional de Literatură „Poezia – Port La Dunăre” (29 iunie – 01 iulie, Galați), Festivalul Național de Literatură „Rezonanțe udeștene” (ediția a XXVII-a, 29-30 iunie, Udești – Ciprian Porumbescu), Festivalului de literatură și dramaturgie „Patrel Berceanu” (a II-a ediție, 15-16 septembrie, Craiova), Festivalul Literar Internațional „Mihai Eminescu”, (Ediția a XVI-a, 15-16 iunie 2023, Dumbrăveni) și, cu siguranță, lista poate continua.

Ce putem spune? La cât mai multe! Având acum în minte intervenția Andreei Răsucau din numărul precedent al revistei Vatra, mai precis din cadrul dosarului (*Para*)literatura în contextul (new)media despre piața de carte din România și bestseller– „93,5 % dintre români nu cumpără nici o carte pe an (conform Eurostat și Eurobarometru)” – nu ne rămâne decât să sperăm că poate așa vom reuși să (mai) stimulăm și lectura...

(S.P.)



Claudiu KOMARTIN**Contra-moaștele**

să fii poet viu și frecventat
cu o venerație aproximativă
de poeții ce au căutat
în poezia ta o directivă,
generația douămiistă
în fața căreia
lumea, așa cum există,
este un **circ domestic*** ce și-a
însenat propria amenințare
cu o bombă cu **cobalt**
în cazul nefericit în care
un alt
păpușar isteț
va interveni
cu alte zece porunci de preț
și poeții vor avea **insomnii**
și angoase și coșmaruri, etc.
desigur că vei fi înjurat
și ți se vor arăta gesturi obscene,
detractorii nu se vor ascunde,
dar tu, ca un adevărat
maestru al acestei **arte muribunde**,
îi vei privi printre gene
ca un sultan sau
ca un zălud și le vei cere,
pentru o identificare deplină,
ceea ce știi sigur că nu au:
moaștele
la care
se închină!

*Cuvintele scrise cu aldine reprezintă sau fac referire la titluri de volume ale autorului

*În lectura lui **Lucian Perța***