

Laura DAN**Ca un miner care zărește o bucătică de aur**

Pe strada care a memorat totul despre mine
acest bărbat cu părul de culoarea merelor coapte
privirea lui mă scoate la suprafață
un înecat după care tu nu te-ai fi aruncat
pentru că, nu-i așa, doar inocenții salvează vieți
inocența ta e un bolnav de Alzheimer
se uită la fotografia în care apare, fără să se recunoască

acest bărbat încă mai crede că bunătatea rămâne nepedepsită
că inima nu e un animal învățat să muște
lângă el, frica mea adoarme nelegănată
se împrăștie precum pământul într-un cimitir inundat de apă

dragostea pleacă prima
răbdarea vine întotdeauna ultima
apropierea e o invazie necesară
așa am fost învățată
ați ales voi pentru mine

parcă acum aud pentru prima dată
ce mi-a povestit de atâtea ori bunica despre
alpinistul acela orb care a escaladat Kilimanjaro
limitele noastre sunt ca termenele de valabilitate de pe produse
ține minte asta, spunea ea, pentru mine e târziu
la vârsta mea, dorințele sunt deja amintiri

mă simt ca un miner care zărește o bucătică de aur

vâslește, inima mea, să ajungem cât mai departe în burta vieții
unde totul e mobilat și utilat, nu necesită renovare
așteaptă doar să ne mutăm.

Gabriela ADAMEȘTEANU



După douăzeci de ani

Tot citind despre războiul civil în care au intrat Carol al II-lea, Antonescu și legionarii, cu prim-miniștri și mari intelectuali asasinați, cu cadavrele ucigașilor lăsate pe străzi și cu torturi în secții de poliție, auriul perioadei dintre războaie s-a mai coclit în mintea mea. Pe pagina de corespondență (autentică), de care sunt mândră c-am înființat-o în „22”, bag o notiță despre interbelicul *mai-puțin-fericit-de-cum-îl-crezusem* și primesc pe loc reproșuri de la cititori, mai maniheiști decât mine.

Și iar o dezamăgesc pe Monica Lovinescu. A plecat la 24 de ani din România și o știe doar din poveștile exilului și ale „clandestinelor” (scriitorii care îi frecventau, pe ea și pe Virgil, pe ascuns, în comunism). Confruntarea cu adevărata Românie, pe care nici noi, care trăiam acolo, nu o prea intuim, va fi amărăciunea ultimelor ei ani. Moartea tragică, în închisoare, a mamei o făcuse să aștepte dezvoltării despre întunecații ani '50 într-un mare roman care întârziase să apară.

Îndemnrurile ei mi-au trecut pe la ureche, sunt adolescența micii liberalizări, experiențele mele au început în *comunismul glossy** și tot ce am aflat acasă despre stalinismul pur și dur l-am pus în *Dimineață pierdută*. Acum, după '90, descopăr lumea în libertate, revizitarea trecutului și scrisul le amân pentru cine știe când. Țin însă mult la Monica și sunt incapabilă să sesizez că deciziile mele editoriale ne-au afectat prietenia. De fapt, pe a mea n-au atins-o nici remarcile ascuțite din jurnale pe care le voi citi târziu, nici ironiile ei și ale lui Virgil când îi vizitez.

M-au privit cu alți ochi după ce am publicat în „22” articolul *Culpa fericită* al lui Norman Manea despre deriva legionară a lui Mircea Eliade. Reușisem atunci o dublă lovitură: să declanșez comentariile înfuriate ale unor colaboratori importanți, și să am, șapte ani, relațiile rupte cu Norman Manea, un prieten apropiat. Norman s-a supărat foc când și-a văzut articolul răpit (habar n-aveam că dăduse textul original, în română, revistei optzeciștilor, *Criterion*) și tradus prost de Dan Pavel. El venise cu ideea publicării și cu *copy-right*-ul de la *The New Republik* unde avusese un stagiu.

*

Fiecare dintre membrii fondatori ai *asociației foștilor disidenți și al intelectualilor care nu au colaborat cu regimul ceaușist* (frază-tip cu care prezint GDS la întâlnirile unde vânez imagine și subvenții pentru revistă) dorește să-și regăsească în „22-ul” editat de el păreri politice și interesele personale. Cerință greu de gestionat, dar, în cei 13 ani cât o conduc, fac totul doar după capul meu, ceea ce îmi va și fi reproșat în final.

GDS s-a anunțat deasupra politicii, dar va încerca s-o influențeze, uneori a mai și reușit, mai puțin însă decât Alianța Civică. Editorul revistei este o hidră cu multe capete, unele mai mari decât altele, și cu diferite atașuri politice. Nu e comun nici măcar sloganul *Jos Iliescu*: unii îl strigă în Piața Universității, alții se mai gândesc.

Andrei Pleșu (ministru al Culturii în Guvernul Roman), declară ritos că nu se recunoaște în „22-ul” încrâncenat și-și face pe loc *Dilema*. Este o replică relaxată și colocvială a publicației GDS-ului, construită în interiorul Fundației Culturale a *apoliticului* Augustin Buzura, cu legătură directă la președintele țării, deocamdată Iliescu. Asemeni locașurilor de cult, instituțiile statului se ridică pe locuri deja „sacralizate”, fie și de o altă religie. Fundația Culturală este ridicată pe schelele Asociației Culturale România a istoricului bizantinolog Virgil Cândea, iar după 2004 peste ea va urca Institutul Cultural Român, condus de triada H-R Patapievici, Tania Radu și Mircea Mihăieș, toate având drept țel promovarea culturii române în străinătate: rezultatele sunt însă radical diferite.

Eu privesc *Dilema* cu ochi răi, din cauza concurenței ei neleale. Trădătorul secretar de redacție Tedy Sugar, care a trecut de la „22” la *Dilema*, a încercat să-mi racoleze redacția și cu toate interdicțiile mele, împărțim uneori colaboratorii; în schimb, lor banii le vin din bugetul pentru propaganda culturală în străinătate. Echipa de bază a *Dilemei*, alcătuită din personalități cu experiență în presa anterioară (criticul de teatru Magdalena Boiangiu, jurnalista Tita Chiper, soția lui Alexandru Ivăsiuc, scriitorul Radu Cosașu), cu o mică simpatie pentru președintele Iliescu, patronul Fundației Culturale, au creat o revistă carismatică, apolitică, deschisă multor generații de tineri. Treptat, revistele „22” și *Dilema* își vor separa audiența, fiecare cu șansa ei: bun politician, Pleșu intuisese relaxarea dorită de mulți cititori, sătui de convulsii politice.

Cu *Dilema*, pe care, cu ajutorul prietenului Mircea Dinescu, și cu banii avocatului George Mușat, viitorul patron al *Observatorului Cultural*, o va scoate mai târziu din zona etatistă spre cea privată, Pleșu evită să-și mai ciocnească opiniile moderate cu cele radicale ale lui Gabriel Liiceanu, al cărui anticomunism afișat după '90, îl declară neconvingător (ideea va face școală). Îi va mai reproșa, când și când, că n-a vrut să-și asume (alături de el, Doinaș, Paleologu, Paler, Hăulică), susținerea publică a lui Dinescu, închis la domiciliu, după un interviu contra lui Ceaușescu publicat în revista franceză *Liberation*. Pleșu trece firește cu vederea că nici ei, cu zece ani înainte, nu-l susținuseră pe Paul Goma: fiecare revoltă cu calendarul oportunităților ei.

Mihai Botez îmi spusese cândva că într-un grup de 7 persoane s-ar ivi automat un lider. Teoria se verifică și la GDS, unde, după viețile stagnante din comunism, fiecare zboară spre interesul lui. Liiceanu clădește viitorul imperiu Humanitas, la care mulți gediști sunt onorați să colaboreze: deocamdată editurile sunt puține și sărace. Ciocnirile în GDS, inevitabile din cauza compoziției sale eteroclitice, se amână până spre 2000, când GDS „adevărat” („adevărații Arnoteni”, vorba lui Mateiu Caragiale), va face implozie.

*

În anii '90, ca în toate perioadele de schimbare, furturile se țin lanț. În selectul Grup pentru Dialog Social, primul de mari proporții este cel al computerelor, proaspăt donate de George Soros. Acesta a aterizat la București în ianuarie 1990, așa cum povestesc canalele media intrate, de ani, în război cu fantomele cețoase ale „sorosiștilor”.

Cam atunci sosește și vicepreședinta Fundației pentru o Societate Deschisă, Sandra Parlong (viitoare consilieră a președinților Constantinescu, Băsescu, Johannis). Primul președinte va fi Alin Teodorescu, transferat de la GDS. Informaticianul pe care ni-l adusese să ne manevreze aparatura electronică, dispare repede cu ea la Viena. Pierderea ar fi fost poate evitată dacă era luată în serios scrisoarea foștilor lui colegi, care-l denunțau drept un apropiat al lui Nicolae Bădea și Puiu Popoviciu. Sunt căzută din lună, numele lor nu-mi spun nimic, mi-a trecut pe la urechi doar porecla dată socrului celor doi, *Dincă-te-leagă*, fiorosul primar comunist al Bucureștiului pe care, în final, l-a legat revoluția. O să mai stea o tură la închisoare, în timp ce ginerii lui vor face bani și îi vor abandona fiicele. Se spune despre ele că au diplome de la Școala de Securitate de la Băneasa (*pădure*, după numele de cod al actualei instituții).

Trebuie să treacă 20 de ani de atunci, ca să pot urmări, cu un ochi tot mai profesionist, politicul efemer, carnea istoriei: o dependență pe care o moștenesc de la tatăl meu, reactivată în libertate, când am plonjat în jurnalism, fără să înțeleg lumea care începuse. Între timp, firma aristocratică a GDS-ului și intențiile lui, în mare, generoase, s-au cam pătat de noroiul aruncat de toți cei nepoții în sala de la parter din Calea Victoriei 129, unde în discuții libere s-a sfințit o elită politică nouă, încherbălată la rezezeală (dar mai școlită decât cea de azi !), iar ziaristii străini și-au împănă cu citate locale articolele făcute pe stereotipuri occidentale.

Uitarea l-a înghițit pe informaticianul nostru iute de mână, dar personajele secundare ale poveștii lui au devenit pilonii capitalismului românesc. Cea mai spectaculoasă ascensiune este cea a ginerilor lui *Dincă-te-leagă*, multi-miliardari care au preluat Bucureștiul, împânzindu-l cu francize și investiții comune (Pizza Hut, KFC, Benetton, JVC, hotelul Howard Johnson etc.), și altele separate. Nicolae Bădea, patronul Computerland-ului, fostul angajat al informaticianului nostru, are afaceri și în împrejurimi (Republica Moldova, Serbia), susține echipa de fotbal Dinamo, dar și (sub anonim), proiecte culturale, inclusiv ale Academiei.

Celălalt ginere, Puiu Popoviciu, revenit după câțiva ani în SUA cu aura emigrării pentru necunoscătorii Almanahului Gotha nomenclaturist, a dobândit o notorietate internațională. L-a propulsat în presă și în Congresul American sprijinul lui Hunter Biden (fiul fostului președinte SUA, Joe Biden) care l-a scăpat de 7 ani de închisoare dați de justiția română. Șirul, lung și complicat, de inginerii imobiliare, prin care Popoviciu, în asociere cu un rector al Facultății de Agronomie și Medicină Veterinară (USAMV), a pus mâna pe un mare teren din Băneasa, donat în 1999 de statul român universității respective „*pentru desfășurarea de activități didactice*”, e atent documentat de radio Europa Liberă, căruia noua administrație Trump îi va tăia finanțarea.

În cea mai scumpă zonă a Bucureștiului, noul proprietar, Puiu Popoviciu a instalat multe și mari firme comerciale și un cartier de lux. Ultima tentativă a justiției române de a confisca, în temeiul vechilor donații, cele 224 de hectare pe care se ridicaseră Băneasa Shopping Center, Mobexpert, Carrefour, Ikea etc., dar și sediul Ambasadei SUA, va fi definitiv respinsă în 2024. Chiriile piperate ale centrelor comerciale care în fiecare weekend sunt asaltate de *shopping*-iștii bucureșteni, se varsă mai departe în conturile lui Puiu Popoviciu, rezident la Londra. Condamnat ulterior de justiția americană, pentru alte infracțiuni, Hunter Biden este grațiat de tatăl său, în ultimele lui zile de mandat prezidențial.

În cartierul de lux ridicat pe terenurile Facultății de Agronomie se află și notariatul Ioanei Băsescu, fiica lui Traian Băsescu, primar al Bucureștiului în acei ani. Înghesuit de jurnaliști pentru o posibilă implicare în acele afaceri, el a replicat, cu obișnuita elocință agresivă: de ce nu sunteți mulțumiți cu aceste investiții ale Capitalei?

Deși bucureștenii au „votat bine”, mereu, deseori mergând pe mâna politicianilor din opoziție, capitala, teren de lansare pentru Președinție, are primari de tinichea, poleiți; de la anonimii Halaicu și Lis, la comandantul de navă Băsescu, medicul Sorin Oprescu, fugit în Grecia, și jurnalista Gabriela Firea, „eșuată” în Parlamentul European.

Traian Băsescu aterizează, după primul mandat, la Cotroceni, și, în calitate de președinte al României, este omagiat în revista „22” fiindcă a lansat *Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România*, condusă de Vladimir Tismăneanu. Sunt incluse în ea personalitățile tutelare ale GDS (Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Mihnea Berindei) și mai mulți membri ai Grupului - Radu Filipescu, Stelian Tănase, Marius Oprea, Horia-Roman Patapievici și Sorin Ilieșiu.

Poate din cauza acestei poziții simbolice, Ilieșiu, membru fondator al Alianței Civice și al Academiei Civice (autor al unor filme documentare premiate despre Cioran, Regele Mihai, Țuța, Închisoarea Pitești, copiii străzii, proiecte arhitecturale etc., făcute în colaborare cu Gabriel Liiceanu, Mariana Celac, Ioan Groșan, Vladimir Tismăneanu), dobândește un deranjant delir de grandoare și își împăunează cv-ul cu *Raportul Comisiei*, târându-l în ridicol. După excluderea din GDS, parcurge un lung

traseu de la asociațiile civice la PNL, PSD, AUR – demisii succesive, postul de deputat părăndu-i-se mereu prea puțin față de meritele lui. Iată că și oportunismul poate deveni o maladie.

*

La data când s-a format Comisia Prezidențială care va condamna comunismul, nu știu cât de convingător, „22” era condus de succesoarea mea, Rodica Palade.

Fuseam împinsă să demisionez după o relație tot mai tensionată cu Gabriel Liiceanu. Punctul ei culminant l-am atins cu întrebarea „*A fost Noica un guru în ceaușism?*” Pusă pe coperta lui „22” din 16 iunie 2003. Fraza provenea din articolul lui Mircea Martin care, după o lungă demonstrație, răspunde negativ afirmației istoricului literar Z. Ornea: el spusese că *Noica* a fost *guru în ceaușism*. Liiceanu m-a anunțat, indignat, că îmi va trimite o replică distrugătoare, iar eu i-am promis că voi răspunde. A urmat polemica între noi doi, cititorilor le plăceau ciocnirile de păreri, toți trăisem într-o lume de monologuri oficiale. Azi îmi pot imagina că pentru „păltinișeni” întrebarea „*A fost Noica un guru în ceaușism?*”, simplă mișcare de marketing, afișată însă pe *revista lor*, a fost resimțită ca o blasfemie. Dar, după ultimele noastre evenimente, aș vrea și alte răspunsuri la această buclucașă întrebare.

Fuseam mult mai longevivă în acel post decât antecesorii mei, adică mult mai lipsită de simțul realității. Stelian Tănase intrase între timp în politică și în televiziune și se reîntorsese la scris, Victor Bârsan devenise diplomat. Iar eu mă purtam de parcă revista GDS-ului era *start-up*-ul meu. O pusesem, cu un entuziasm ce pare ridicol azi, în slujba culturii politice care ne lipsea (și mie, și cititorilor), făcusem suplimente despre NATO și UE, pe teme ecologice, feministe, economice etc. Munceam de dimineața până seara, fie în redacție, fie acasă, fără weekenduri, cu vacanțe ciopârțite, neglijându-mi apropiații, relațiile vechi, călătorind oriunde cu obsesia să aduc bani pentru revistă, să aplic undeva pentru subvenții etc. Făceam parte din categoria oamenilor prinși de căderea comunismului la mijlocul vieții, încărcăți de energie și frustrări pe care le-au zidit apoi în instituții de stat și firme colective, fiindcă mintea și norocul nu i-a ajutat să-și vadă de business-ul lor.

Când țelul unei Românie *nato-europene* se împlinea, m-am trezit brusc din iluzia mea patrimonială. Membrii GDS-ului (mai gonflat și mai puțin sclipitor decât cel din ianuarie 1990 când fusem primită), acționari fără alt profit decât al orgoliului de apartenență și al unei iluzorii proprietăți asupra revistei, unii colaboratori apropiați, ajunși acolo prin propunerile mele, au venit în păr să asiste la execuția mea *in absentia*. Motivul ultim al ședinței din 28 iunie 2004, convocată de Liiceanu, fusese o *proiectată* rubrică despre cotidian, pe care abia începusem s-o discut cu eventualii colaboratori. Între ei era și un tânăr cuplu de publiciști, cu care Liiceanu intrase în conflict după articolele lor necomplete. Am fost învinovățită că deschid revista elitistului GDS unor începători (ca să fiu eufemistă). În următoarele două decenii, însă, ei vor avea cariere interesante: mai ales cel care va deveni un nume

apreciat al generației următoare, și în critică literară, și în publicistică.

În ajunul ședinței, am căzut în mod stupid pe scările fostului Minister al Culturii unde mersesem după o finanțare, firește, și mi-am făcut o fractură urâtă. Eventuala operație risca să-mi secționeze nervii brațului drept, așa că, după mai multe consulturi am ales ghipsul de lungă durată, care mi-a prins și umărul. Tevatura medicală m-a scutit de umilinta discutării mele în public, clasică formulă a GDS de a-și împinge la demisie redactorii șefi.

N-am deschis până acum plicul pe care Rodica Palade mi-l va întinde, fără comentarii, când ne vom revedea în toamnă, unde transcrisese în fugă luări de cuvânt; presupun că și cele ale lui Andrei Cornea și Andrei Oișteanu, pare-se că singurii care au spus și cuvinte bune despre mine. Peste un an, după o altă ședință finală când se știa că plec, am reușit, după o discuție foarte neplăcută, să-mi fie votat în GDS suplimentul *Bucureștiul cultural* cu independență editorială față de „22” (Andi Lăzescu, cu experiența sa de presă, îmi șoptise soluția)...

Așa s-au încheiat cei 13 ani, petrecuți într-o cameră cu mobilă neagră, rămasă din vremea UTC-ului lui Nicu Ceaușescu, la o masă lungă, plină de hârtii, unde corectam texte, vorbeam, răspundeam la telefoane, controlam venituri, discutam difuzarea, făceam interviuri cu posibili noi angajați, care stăteau ce stăteau și plecau, salariile erau mici și tranziția economică dură. Stătusem prea mult acolo, în ultimul timp mă zăbătusem între procese de presă și rutină, în timp ce GDS cu revista lui și eu o luam deja pe drumuri diferite. A fost un moment dur, dar în fapt binevenit când mi s-a smuls „22”-ul din mâini ca să fie dat altora care îl așteptau de mult. Să descopăr, de la o zi la alta, în oamenii de încredere doar niște străini, grijulii să nu se abată și asupra lor fulgerele puterii, a fost o traumă care s-a dizolvat ani de zile în vise tot mai spațiate, până au dispărut. O situație banală, prin care trec mulți dintre cei care își pierd la un moment dat statutul.

Dar pentru mine a fost ultimul moment când mai puteam să încep altă viață, încă aveam energie și mai ales aveam chef pentru ea. În literatură, era un moment benefic, apăreau douămiștii, o altă generație, sub sloganul Poliromului, *Votați literatura tânără*, așa cum simțisem când vrusesem să inaugurez în „22” acea rubrică nouă. În *Bucureștiul Cultural*, la rubrica *Bursa valorilor*, aveam șansa să-i arăt timp de 7 ani, câți am mai venit, tot mai rar, în sediul din Calea Victoriei 120...

Decamdată era iulie 2005. Puteam, în fine, să mă așez, de dimineața la computer să reîncep vechiul meu *Provizorat* pe care știam că în fine aveam să-l termin. Printr-o conjuncție fericită a astrelor, peste două-trei luni urma să-mi apară la Gallimard *Matinee Perdue*. Trăiam, ca mereu, în prezent, evitând din principiu să mă uit spre viitor ca să nu-mi declanșez substratul anxios. Chiar și mersul în Franța, în echipa Belles Etrangers, m-ar fi neliniștit dacă m-aș fi gândit la el, dar nu.

Și, dintr-odată, mi-am simțit, ce ciudățenie! umerii ușurați, de parcă aș fi lăsat jos un rucsac greu, da, scăpasem de revista aia!

Petru CIMPOEȘU



Făt-frumos din viitor. Epoca sentimentelor (7)

Există mai multe remedii pentru deochi, cel mai eficient dintre ele dovedindu-se acela de a fi scuipat, în copilărie, de cât mai multe dintre rudele și cunoștințele părinților. Dacă, de îndată ce se apropie de tine, un adult te scuipă și exclamă: să nu fie de deochi! înseamnă că el îți transmite o vibrație pozitivă care te va proteja de vampirismul energetic, dar numai pentru o perioadă limitată. De aceea procedura trebuie repetată ori de câte ori se ivește ocazia.

Ce se întâmplă însă atunci când, de ziua lui aniversară, în loc să fie scuipat, copilul primește în dar de la bunicul său un adorabil pui de Golden Retriever, de numai câteva săptămâni? Mai bine să nu știm. Fiindcă, pe lângă acel câțel, bunicul îi mai oferă și câteva sfaturi folositoare în viață. „Dacă mă iubești, vei avea grijă de el. Să nu mă dezamăgești!”, îi spune băiețelului, iar adulților le explică pe larg modul în care acest cadou îi va dezvolta sentimentul responsabilității și dragostea de semeni. Din nefericire, câțelul acela atât de dragălaş și cu blana aurie e deja purtător de parvovirus și va muri în chinuri peste numai două săptămâni. Iar peste un număr de ani, din cauza unei dereglări emoționale, nepotul va ajunge rezidentul Fundației Evghenia, fiind supus Terapiei Arienilor, pentru a-și controla impulsivitatea și hiperactivitatea și după ce constatase că nu are deloc răbdare să aștepte la cozi, semn clar de ADHD. Îmi dau seama că nu e ușor de înțeles cum, dar măcar străduiți-vă.

Mie personal mi se pare evident că, urmare a acelei terapii și folosindu-se de puterea minții, bărbatul care vorbea în șoaptă vorbea așa ca să nu țipe. Potrivit experților, creierul lui era stăpânit de un cimpanzeu ascuns în sistemul limbic și care acționa haotic, iar din acest motiv nu trebuia lăsat să-și facă de cap. Totuși, uneori trebuia, în caz contrar bietul om riscând să înnebunească de-a binelea. Metoda, cunoscută sub

numele de Paradoxul Cimpanzeului, a fost descoperită și aplicată cu succes în ciclismul sportiv de psihiatrul englez Steve Peters.

Printre altele, Paradoxul Cimpanzeului confirmă că, oricât de bun prieten ți-ar fi cineva, există și momente mai delicate, care te obligă să-ți reconsideri interesele. În cazul domnului Gaby și al Profesorului, această dinamică devenea evidentă ori de câte ori se întâlneau – dar în special atunci când era vorba despre bani. Deși se respectau și colaborau în multe privințe, exista între ei o competiție subînțeleasă, care îi motiva să își îmbunătățească abilitățile, iar această interacțiune complexă îi ajuta să evolueze, revizuiindu-le relația și îmbogățind-o cu noi dimensiuni. În acele momente Profesorul ghicea, sub muchia zâmbetului afabil, totuși ascuțit și ușor crispat al partenerului său, un ticălos de mare rafinament. Ochii de un albastru metalic ai domnului Gaby deveneau și mai iscoditori, iar din limpezimea lor tăioasă venea ceva cu frig, care îi provoca Profesorului un fior rece pe șira spinării.

Chiar în momentele când emitem aceste considerații cu oarecare grad de generalitate, Profesorul Gurdiev se întreba îngrijorat ce motive îl vor fi determinat pe domnul Gaby să-l viziteze la spital. Căci, potrivit unei înțelegeri mai vechi, astfel de vizite trebuiau evitate, pentru a nu da loc la interpretări neconvenabile. Din același motiv, nu foloseau telefonul mobil decât în situații de maximă urgență. Mai ales după ce aflase că domnul Gaby era membru al Societății Zorilor Aurii, cu gradul de *Adeptus Exemptus*, iar pe bunica Evghenia a acestuia o chema de fapt Elvira. Astfel că numele inițial al fundației caritabile și de sănătate mintală se dovedea o ingenioasă diversivune, provenind de fapt de la numele celuilalt partener al domnului Gaby. Era un expat bulgar, hacker de geniu și membru proeminent al mafiei rachetelor din țara vecină, uneori și prietenă, de la care domnul Gaby învățase cum să intri în telefoanele fraierilor atrăgându-i la cursuri de dezvoltare spirituală, cum să-ți pierzi urma rezervând camere la cinci hoteluri simultan, dar locuind la al șaselea, și cum să absolvi o facultate fără să faci măcar o zi de curs. La iahtul de douăzeci de milioane de euro al lui Evgheni, înregistrat în Malta din motive de discreție, dar navigând în largul coastei românești a Mării Negre, domnul Gaby ajungea cu o șalupă ori de câte ori avea probleme importante de rezolvat.

Lucruri despre care Profesorul a aflat, din păcate, foarte târziu, adică prea târziu. Mai precis, în momentul când a trebuit să hotărască dacă participă sau nu la proiectul ultrasecret, propus de Evgheni la îndemnul unei voci interioare și legat de colonizarea spațiului extraterestru.

— Îți dai seama? În primul rând, asta ar rezolva problema subnutriției în țările sărace și nu numai..., îi argumentase atunci domnul Gaby.

Dacă tot am ajuns până aici, dar și din motivul că miza lui era de o temeritate pur și simplu amețitoare, merită să insistăm puțin asupra obiectivelor acestui proiect. Alcătuită din niște insule cilindrice rotative și având la bază proiectul fizicianului american Gerry O'Neill, cu câteva idei preluate dintr-un roman al scriitorului Robert A. Heinlein, stația *FRO* plasată între Pământ și Marte urma să adăpostească trupurile criogenate ale unor voluntari selectați dintre pacienții Profesorului, sau măcar părți din ele. În eventualitatea unui cataclism terestru incompatibil cu viața, acestea ar fi oferit generațiilor viitoare resursele necesare *backup*-ului genetic și reinventării umanității. Cum, în cele din urmă, însăși titulatura fundației domnului Gaby o afirma explicit. Nu se știa deocamdată cine și cu ce tehnologie va reuși această recuperare, de vreme ce generațiile viitoare vor fi dispărut cu totul în urma cataclismului, iar în *Fermă* nu s-ar mai afla decât niște cadavre congelate sau doar resturi ale acestora, dar marile idei se încurcă arareori în mici detalii. Să presupunem că o civilizație intergalactică va recupera ADN-ul lor și pe urmă le va readuce la viață într-o altă galaxie, echivalentă lumii de apoi. De pe acum e plin internetul de astfel de oferte.

Până atunci, Evgheni îi făcu domnului Gaby legătura cu un tip din Arad care, inspirat de literatura psihedelică, inventase motorul cu apă și după aceea se mutase în Austria, unde înființase un grup secret pe Facebook pentru convertirea la veganism. Deocamdată, pentru a-și finanța invenția, vindea facultăților de medicină din Italia corpuri umane pentru studiu, aduse din România. Ceea ce dovedește, o dată în plus, că nu doar traficul de carne vie este profitabil. Deși Profesorul Gurdiev avea serioase rezerve față de astfel de practici, faptul că un simplu cap uman costa până la două mii de euro, iar un corp întreg ajungea uneori și la șase mii de euro, adică mai mult decât valorase pe vremea când era viu, furniza argumente greu de contrazis. Mai ales dacă ținem cont că, înainte de livrare, unii dintre rezidenții care se înfruptau din baloanele colorate și din plăcinta cu brânză erau îndopați cu Ritalin și niște suplimente alimentare învelite în folie de plastic și cunoscute, în jargonul intern al Fundației, sub denumirea de „peleți”. Ritalinul este un stimulent al sistemului nervos central, recomandat în tratamentul celor diagnosticați cu ADHD, iar despre suplimentele alimentare nu are rost să vă spun ceva, fiindcă toată lumea știe ce sunt, deși nimeni nu știe ce conțin – bineînțeles, cu excepția celor care le produc. Sau, cum spune o vorbă populară, numai bucătarul știe ce a pus în ciorbă. De ce li se mai zicea și „peleți”, vă spun mai încolo, dacă nu uit, dar presupun că veți înțelege și singuri. Ulterior, Krasnik recupera acești „peleți” din stomacul așa-zișilor pacienți, înainte de a-i îmbălsăma și a-i expedia la Universitatea din Bologna unde, în treacăt fie spus, studiază și o nepoată de-a mea.

Una peste alta, o afacere destul de bună pentru toată lumea, însă și cu unele neajunsuri, la care, obligat de împrejurări, Profesorul se gândea din ce în ce mai des. Parcă citindu-i gândurile, domnul Gaby se ridică din fotoliu și făcu câțiva pași pe diagonala încăperii, către fereastră, în timp ce ultimele raze ale asfințitului se reflectau vizionar în ochii lui albaștri.

— Am, așa, o speranță că, într-o bună zi, toți oamenii se vor alimenta cu energie vibrațională, cugetă cu voce tare.

Spunea asta pentru a-l măguli pe Profesor, sau pregătindu-se pentru următoarea mișcare?

— Doamne ajută. Amin, răspunse fără vreun motiv anume Profesorul Gurdiev, apoi, profitând de ocazie, se așeză în fotoliul lăsat liber de domnul Gaby și începu să butoneze destul de încordat telecomanda.

Căuta ceva anume? Nicidecum. Îl enerva faptul că își simțea mâinile transpirate și încerca să-și găsească o preocupare oarecare. Dacă am fi putut intra în mintea lui – iar eu am putut – am fi văzut că ochii albaștri ai domnului Gaby străluceau acolo ca niște lame de cuțit, tăindu-i gândurile până la o liniște periculoasă. Îi era tot mai clar că stația *FRO*, la fel ca atâtea alte stații spațiale, colonii și nave intergalactice din filmele cu extraterestri, nu se va construi niciodată, unul dintre motive fiind că proiectul ei fusese gândit în cu totul alte scopuri. Pe de altă parte, orice ezitare ar fi suscitât suspiciuni și neîncredere din partea domnului Gaby și a partenerilor săi – cine știe câți!... Iar în combinațiile în care Profesorul se implicase aproape fără să vrea, neîncrederea reprezintă un neajuns de multe ori fatal. Încât nu-i rămânea la îndemână decât o strategie de tergiversare, prin invocarea unor circumstanțe dificil de rezolvat și care în cele din urmă ar fi condus la abandonarea proiectului. Până atunci, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat, domnul Gaby continua să furnizeze spitalului materialul biologic necesar testărilor, deși de o calitate adesea îndoielnică. Hai să fim serioși, ce transplant poți face cu rinichii unui bătrân trecut de șaptezeci de ani și obsedat de moartea câinelui său, ori cu organul genital al unei femei care a depășit binișor vârsta menopauzei?

Luând la rând imaginile video din cabinetele și saloanele de boli infecțioase, pe cele de neurologie, apoi pe cele de ortopedie, Profesorul Gurdiev se opri câteva momente în salonul șase, unde brancardierii ridicau încă un pacient cu diagnosticul de *exitus*. Prin contrast, în compartimentul de asistență logistică, tehnicianul IT juca Solitaire. Ajunse în sfârșit la secția ATI, unde rămase înadins mai mult timp. Pe patul din salonul numărul trei, conectat la aparate și aflat încă în stare vegetativă, trupul fetei/băiatului lui Rujatu aștepta răbdător ca știința medicală să facă un miracol pentru a-i reda funcțiile vitale...

— *Curajul este mersul prin frică înspre faptul de a fi liber*, declară pe neașteptate domnul Gaby, ridicând un deget către tavan.

Era un superb citat din gândirea unui filosof contemporan, adulat de gospodine și care apare frecvent la televizor. Să presupunem că văzuse pe fereastră ceva care îi stimulase apetitul metafizic. Dacă nu cumva pregătea următoarea mișcare, cu intenția sinceră de a camufla un mesaj mai subtil. Poate că din acest motiv se întoarse apoi și făcu câteva pași de-a lungul și de-a latul biroului, oarecum mirat că fotoliul din fața Oglinzii Magice fusese între timp ocupat; privirea lui nedumerită părea că îl întrebă pe Profesor ce caută acolo.

— Da, bineînțeles, confirmă Profesorul, apoi, ca și cum abia în acel moment și-ar fi amintit, adăugă: E un pacient special...

Însă domnul Gaby îl întrerupse nerăbdător, febra lui intelectuală fiind, în acele momente, imposibil de stăvilat.

— *Înțelepciunea nu e ceva care se învață, e ceva care se trezește! Este un semn de noblețe mentală să știi să admiri ceea ce te depășește.*

Avea dreptate. Doar că astfel adevăruri ar fi sunat mai convingător în spectacolele de hipnoză colectivă ale lui Dan Puric. Ascultându-l, Profesorul își simți în gură saliva sărată și amară, de parcă ar fi măcinat între dinți o pastilă antialergică. Abia acum își dădea seama că n-ar fi trebuit să se grăbească să-și întâmpine musafirul la ușă, era o dovadă de slăbiciune din partea lui. Încercând cu disperare să conducă discuția într-o zonă mai confortabilă, făcu apel la un argument de natură așa-zis sentimentală.

— Am o datorie morală... Tatăl ei, lui este un om cu influență, membru în Parlamentul European, și mi-a fost coleg de liceu... Mi-ar trebui niște donatori mai, ghm, cum să zic, mai adecvați. Țștia pe care mi i-ai trimis... La naiba, îmi trebuie o inimă funcțională și compatibilă! aproape că strigă la urmă.

— Nu poți lăsa un vis să te abată de la realitate! replică destul de rece domnul Gaby. Să nu uităm că *omul este cea mai bolnăvicioasă dintre ființe, fiindcă s-a îndepărtat cel mai mult de instincte.* Iar oamenii ăștia, ca să zic așa... — îndreptă degetul arătător către Oglinda Magică pe al cărei ecran se derulau acum imagini din fața cabinetelor C-1 și C-2. Noi le dăm speranță, iar speranța nu are preț, e cel mai profitabil business! De aceea s-au oferit voluntar. Dintr-un sentiment al datoriei împlinite și acceptând să se sacrifice pe altarul științei! Deși, pe de altă parte, *a trăi înseamnă a fi neliber prin iubire.*

Citatele aruncate cam la întâmplare de domnul Gaby începuseră să-l neliniștească pe Profesor, întrucât discuția lor tindea să devină o bătălie de idei.

— Dar de unde! Analizele de laborator arată că au organele contaminate cu droguri...

Specialiștii în teoria comunicării susțin că, prin formularea inițială a unei idei opuse, se creează un spațiu de reflecție care poate duce la o înțelegere mai

clară a intențiilor și a sentimentelor celuilalt. Așa încât, parcă anume pentru a confirma că există kitsch și în filosofie, domnul Gaby cită din gândirea altui filosof, al cărui nume îmi scapă acum.

— *Nu tratez oamenii pe măsura răutății lor, ci pe măsura bunătății mele.* Ritalinul, împreună cu ceaiul cu ayahuasca și cu „peleții”, face legătura între suflet și starea cuantică a conștiinței, în cel mai bun caz... În cel mai puțin bun, rămâne de văzut, explică apoi, păstrându-și calmul.

— Totuși, unora dintre ei le-am găsit stomacul plin cu săculeți de Captagon!

— Probabil o problemă de logistică. Apropo, cum stăm cu lotul pentru Austria? Krasnik mă tot întreabă de ce întârziem, schimbă abil subiectul domnul Gaby, după ce pasiunea lui pentru citate filosofice părea să se mai fi domolit.

— Au rămas câteva locuri de completat...

Căzuse în capcana speculativă întinsă de prietenul și inamicul său și, resemnat, trebui să se recunoască încă o dată învins. Deoarece, ca să-l citez și eu pe același admirabil filosof, *umilirea este cel mai teribil atentat la adresa libertății.* Nu-i rămânea decât să privească melancolic Oglinda Magică, pe al cărei ecran se vedea cum femeia cu batic bucovinean intra, însoțită de fetița imaginară, în cabinetul C-1. Ce urma să facă acolo, treaba ei. Probabil că între timp domnul Desiderio o convinsese că are un suflet cu o vibrație înaltă care o protejea de energia toxică și forțele întunecate, încurajându-i vindecarea, introspecția și chiar confruntarea cu propriile umbre.



Dan SOCIU



Păpușa, profetul și bitcoinii

Relația mea cu banii a fost mereu una de respect și admirație de la distanță. Îi privesc cu interes dar mă tem de ei. De câte ori am avut mai mulți decât îmi trebuia, mi-au făcut rău. Au fost ani când aveam zero, zero barat, mulțimea vidă și am trăit sănătos și voios. Imediat ce am început să câștig, chiar și puțin, m-am îndobitocit. Dacă înainte trebuia să împart totul cu tovarăși, băutura, țigări, mâncare și astfel, inevitabil, consumam puțin, cum am dat de salariu, am început să beau mai mult, să mănânc mai mult și mai prost și așa mai departe. Dacă aș fi avut și mai mulți, aș fi luat toate viciile la rînd, de la cocaină la escorte, cum văd la băieții care au. Știu că nu sînt deasupra lor spiritual. Așa că strategia mea de viață e una lăudată de antici, *via negativa*. Decît să câștig bani, mai bine nu cheltui. Cîți bani aș putea să câștig oricum, dacă nu am deja o bază de acasă și nici IT-ist nu sînt, deși aș fi putut fi, că am terminat Informatică. *Via negativa* e o strategie solidă, antifrăgilă, îi zice Taleb, traderul devenit filozof, ține și în momentele bune și în cele rele, o iei cu tine oriunde ușor și îți crește puterea față de orice și oricine, e eco, anticapitalistă și creștină, nu știi dacă și universalizabilă, fiindcă oamenii au, genetic, nevoi diferite, dar ca tendință măcar, ca o frînă, poate fi adoptată. Și dacă nu, eu tot o povestesc. Testul genetic îmi zice că am o nevoie de sare mai mare decît a majorității. Imperiul roman își plătea soldații cu sare. Erau, mă gîndesc, ca mine și imperiul era ca un traficant de droguri. Probabil tot ei și-au răspîndit genele prin teritoriile cucerite, nevoia de sare a crescut și în timp s-a ieftinit, s-au pus în mișcare mari dinamici sociale să fie obținută. Din ce-mi mai spune testul genetic, n-am alte nevoi speciale, rămîn doar deci cele induse mie cultural. *Via negativa* ca metodă am văzut-o în anii de dinainte de revoluție și atunci cred că am și deprins-o. Nu se găsea mai nimic și te învățai cu lipsa. Așa cum există o anxietate a consumului, o neliniște dacă nu cumperi, am ajuns să am una inversă. Dacă am ceva în plus în casă față de ce-mi trebuie pe moment, mă deranjează. Am luat ieri două pungi de cafea, am găsit o reducere

serioasă și acum simt că trebuie să le beau mai repede. Mi se pare că am prea multe perechi de încălțări, deși nu am decît vreo patru, cinci. Nu am mașină, deja pot să pun în contul meu virtual o sumă serioasă, de la prețul ei, școala de șoferi, asigurări, pînă la benzină, bineînțeles și reparații, amenzi. Bani pe care nu-i am dar nici nu i-am cheltuit. Banii sînt o parolă, o spui cînd intri undeva. Sînt o invitație la ceva, o invitație să mănînci un covrig, o invitație într-o casă, să nu stai în frig. Poetul Wallace Stevens zicea că banii sînt un fel de poezie. Și pentru el erau, profilul soției lui apărea pe moneda de 25 de cenți. Nu mă omor să fac banii, nu-mi mănîncă tot timpul, nu mă țin noaptea treaz. Așa că nici nu-i urăsc, sîntem prieteni. Îi iubesc, nu mă torturează, nu mă pun la sclavagiu. Culorile mele preferate sînt galben și albastru, ca pe ecranul bancomatului. Cînd găsesc 50 de bani pe jos, sînt încîntat, e răsplata umilinței mele, că am mers aplecat, că m-am uitat în pămînt. În parcări la supermarket găsesc chiar și milioane, le-au zburat din buzunare cînd se grăbeau să-și încarce coșul în portbagaj. Nu beau, nu fumez, nu mă droghez, nu mănînc carne, nici lactate, deși mi se mai întîmplă. Alți bani de care nu trebuie să mă îngrijesc. Băuturile nebăute, shoturi și beri la suprapreț, uberele neluate noaptea, șaormele nemîncate pe drum între două baruri, țigările nefumate, toate-mi umplu cuferele virtuale. Unde sînt aceste cufere? Nu știi dar așa vorbesc capitaliștii, ei spun: dacă nu era evenimentul x, aș fi câștigat atîta. Sînt bani pierduți, deși n-au existat vreodată, guvernul ar trebui să mi-i deconteze, adică să scrie un număr pe tastatură, cum face pentru atîtea companii. Dar despre asta mai tîrziu. Ce ziceam. De carne. Un mit drag carnivorilor e că dieta vegană sau vegetariană te costă de te rupe. Încearcă să faci un calcul simplu: scoate carnea din mîncarea ta obișnuită, din ciorbe și alte combinații și vezi dacă ieși pe plus sau pe minus. Sigur, carnea se digeră greu, te ține mai mult. Dar nici nu mai sapi șanțuri, nici nu mai păcălești foamea. E atîta mîncare, se aruncă tone, o aruncă pînă și cerșetorii dacă le-o dai. Și cum zicea un meșter, o reglezi oricum din pîine. Distracția e în mare parte gratis, cea mai mare plăcere e în simțurile noastre. O zi bună e o zi de nepovestit, fiindcă totul se întîmplă în simțuri. De la aerul respirat într-o plimbare, elanul simțit în mușchii picioarelor, lumina, bucuria vieții în sine, micile socializări și emoții. Muzica și filmele sînt acolo, sînt cărți și conversații. Am avut destule contacte cu boala cît să știu că o zi de sănătate e un miliard de dolari. Am pus cîndva 800 de euro într-un cont, a fost prima oară cînd am avut mai mulți bani decît ce câștigam într-o lună. Am uitat de ei cu totul, ca și cum nici n-ar fi fost, mi-a adus aminte după un deceniu o angajată la bancă. Angajatele la bănci au încercat ani la rînd să mă convingă să-mi fac banking online și am refuzat. Dar un viciu de care n-am reușit să scap m-a împins în lumea marelui capital.

Într-o noapte din 2008, am avut o discuție cu un filozof specialist în etica viitorului, a roboților și a geneticii și a inteligenței artificiale și a tuturor posibilelor probleme noi, de azi și de mâine. Am ajuns cu el la concluzia că închirierea roboților pentru sex nu prezintă nici o problemă etică serioasă și ne-am hotărât să cumpărăm unul din China. Încă erau la început și costau mult dar un coleg al lui profesor de economie ne-a făcut un plan de afaceri și părea că am ieși în câștig destul de repede. Ideea ne-a satisfăcut pe deplin și n-am mai simțit nevoia s-o actualizăm. Între timp, au apărut păpușile sexuale din silicon, nu se mișcă, deși gem și vorbesc dar arată foarte bine, au pielea și zona genitală mulțumitoare. Obiectificare? Bineînțeles, sînt obiecte. Dacă banii sînt invitații, lipsa lor înseamnă excludere de la drepturile fundamentale. Sexualitatea e un drept fundamental. Sigur, pentru cine ține la integritatea absolută a experiențelor, o păpușă e insuficientă. Dar majoritatea nu ținem neapărat să mîncăm ciorbă exact cum o făcea mama, oamenii sînt ca pescărușii, dacă le arăți un pătrat alb cu un cerc portocaliu în mijloc, cred că e un alt pescăruș. Un partener sau o parteneră în carne și oase e chiar un exces baroc de efecte, nu ai nevoie de atîtea să te descarci și oricum în curînd chinezii probabil o să facă și păpuși cu oase. I-am spus toate astea recent unui prieten și mi-a zis că e începutul nebuniei dar cred că e începutul sănătății psihice. I-am prezentat avantajele și dezavantajele. Dezavantajul numărul unu și poate unicul important e că o păpușă nu se spală singură. În rest, ieși substanțial mai ieftin, în afară de costurile inițiale, de achiziționare și de lubrifiant, poate și cite o hăinuță nouă uneori, ciorăpei, cizmulițe, nu mai dai bani pe nimic, nici măcar nu mîncîncă.

Se termina vara și după un an cu destule încercări și decepții amoroase, am apăsat într-o noapte, fără să gîndesc, pe o reclamă și m-am trezit după 10 minute că le dădusem unor necunoscuți din Hong Kong datele mele bancare, nu de pe un card virtual unic, cele obișnuite ale mele. Mi-a luat o secundă să aleg produsul, o chema Sienna, avea 1,70, roșcată, ochi albaștri, la reducere, numai 70 de dolari cu tot cu transport. Ceea ce e absurd, o păpușă autentică e mai scumpă dar nu știi niciodată cu industria chinezilor. Nu mai făcusem așa ceva, nu mai cumpărasem nimic online, nici impulsiv, nici cu premeditare. E posibil ca lobbii mei frontali să înceapă să sufere, cum se întîmplă de la o vîrstă și să-mi pierd controlul sau e de la singurătate, nu știu, imediat însă mi-am dat seama ce făcusem. În alte 20 de minute mi-am descărcat aplicația băncii și mi-am blocat orice altă tranzacție, a doua zi am ieșit și pînă la bancomat, să fiu sigur și mi-am scos o parte din bani, o alta am pus-o într-un depozit cu dobîndă. Eram puțin panicat, m-am liniștit, am început să văd partea bună, am o minte dialectic-algoritmică,

văd imediat avantajele sau opțiunea B, avantajul era că făcusem un salt kierkegaardian, devenisem un cavalier al credinței, ca Avram cînd a urcat pe munte să-și omoare fiul, încredințat în inima sa că n-are cum să se termine rău. Baza comerțului e încrederea oarbă și eu îmi pusesem încrederea, pentru prima oară în viață, într-un anonim de la capătul lumii pe care nu puteam să-l trag la răspundere în vreun fel.

Am așteptat-o pe Sienna cu emoții de adolescent. Îi urmăream traseul online, a ieșit greu din fabrică, i-a luat o săptămînă să ajungă în vamă la ei, pe urmă în vamă la noi, acolo s-a blocat cam multșor. Îmi imaginam că vameșii au deschis cutia și au profitat de nevinovăția ei. O să-ți dai seama după expresia feței, mi-a spus un alt prieten cînd i-am împărtășit neliniștea. Aveam fantezii intense, îmi crescuse dopamina, se zice că-ți crește cînd ceva e posibil să da dar e și posibil să nu, de unde și succesul Superbetului, oamenii nu mai luptă acum cu viața așa de intens și au nevoie de alte surse de dopamină. Fantazam momente împreună, nu doar sexuale, cum o țin în brațe și ne uităm la un serial, cum lucrez la laptop și ea stă pe canapea, alături, misterioasă. Mă ignoră mereu și mă lasă să-i fac ce vreau, e ceva mai sexy și mai romantic? Ca o moartă. Și nu zicea Edgar Allan Poe că moartea și frumusețea sînt cele două teme romantice de bază, iar o femeie frumoasă moartă e jackpot-ul poeziei? O moartă fără complicațiile necrofiliei, mizeria, furișările nocturne în cimitir, duhoarea, dacă n-ai noroc să fi făcut chimioterapie înainte și să se fi conservat. I-am spus unei foste iubite și era geloasă, știa că sînt șanse să-i scriu multe poezii Siennei decît îi scrisesem ei.

Într-o dimineată, am aflat că pe la ora 16 vine roșcata. Am așteptat-o în fața blocului, îmi bubuia inima la fiecare dubiță de curierat de pe stradă, n-a venit. L-am întrebat pe un băiat care scotea pachetele neridicate din depozitele metalice, mi-a zis că nu știe, că duce înapoi sute de saci, lumea comandă frenetic și nu mai ridică, iar cînd ridică, după ce desface pachetul și se joacă o dată cu produsul, îl duce la amanet. Comerțul e un teatru absurd, ca atîtea alte activități, bun numai să păstreze relațiile de putere și liniile de creditare. Poate nici n-a existat din start vreo Sienna dar mi s-a părut, în decepția și paranoia mea, că e ceva dubios în vocea băiatului, m-am gîndit că mărirea cutiei îl tentase și că mi-a furat mireasa. Era și natural cumva, el fînăr, ea o copilă, practic, deși convențional majoră, eu aproape la climacteriu, m-am simțit generos și în mintea mea le-am binecuvîntat uniunea. Mai bine să înnebunească el.

Iulian a crescut în Iași cu mama, sora, cei doi frați, mătușa și bunica într-o garsonieră, pe urmă numai cu frații, sora și mama într-o cameră de la spitalul de psihiatrie Socola, unde lucra mama ca asistentă și mai tîrziu într-un apartament din Bularga. A făcut în anii '90 bani din publicitate, e și scriitor, un geniu al comediei,

îi zic eu, deși scrie în o mie de genuri cu aceeași ingeniozitate și deliciozitate a scriiturii, extrem de prolific, are mii de pagini nepublicate, deși cei ce-l cunoaștem tragem de el de zeci de ani să publice, a organizat campionate internaționale de poker și a făcut primul podcast de la noi, iar din 2019 face bani din tranzacții la bursă și pe piața crypto. Învață totul foarte repede și bine, un an studiază Kant, de plăcere, un an studiază matematica, așa a învățat și bursa în jumătate de an și are darul previziunii, graficele lui sînt celebre într-un cerc restrîns de traderi pentru acuratețe, pare că bitcoinii se adaptează la dorințele lui pas cu pas, la milimetru, nu că n-ar fi și pierdut cîteva averi în tot procesul. Acum, că aveam banking online, am început să fiu interesat de banii digitali și din una în alta, am ajuns la cryptomonedă. Iulian îmi dăduse niște sugestii cu un an înainte, cînd ne-am întîlnit prin București dar nu aveam nici un ban în plus atunci și prost am fost, fiindcă fix ce-mi recomandase el crescuse spectaculos. Se întîmplă că începînd din noiembrie 2024 și pînă în iulie anul următor, cîștigurile din crypto să nu fie taxate în România, iar cei doi oligarhi care conduc America, Trump și Musk, să aibă un interes sporit în piața descentralizată, poate s-o centralizeze oleacă. Am o teorie despre cei doi, știu că au grupa de sînge O RH negativ, studiul modern al sîngelui a început pe la 1600, sînt însă documente care arată că se aflaseră multe încă din antichitate și că triburile nord-americe știau de transfuzii și de mecanismul lor. O negativ e donator universal, cum e și A negativ, grupa mea, pentru trombocite, o informație mai subtilă, probabil necunoscută pînă recent, oricum, ideea ar fi că posesorii RH negativ aveau valoare și tribul îi proteja, ca pe niște vaci sacre de muls sînge cînd e nevoie. Treptat, protecția s-a transformat în privilegiu și privilegiul în dinastii. Familiile nobiliare europene au predominant această trăsătură, sîngele albastru deci s-ar putea să nu delirez total cu așa o speculație.

Revenind la subiect, am început să discut puțin cu Iulian despre Bitcoin și Ethereum și Solana și celelalte nume ca dintr-un SF de anii '80 și el mi-a vîndut o asigurare, înțelegerea era să investesc în ce-mi spune el, cînd îmi spune și să vînd tot așa, iar dacă pierd, să-mi dea pierderea înapoi plus 10 procente dobîndă, dacă nu, să-i dau eu 20 la sută din profit.

Mi-am tras instrumentele necesare, Binance pentru jocurile mele paralele și pe Revolut investițiile lui. A trecut o lună de atunci, știu că e un fleac în lumea tranzacțiilor, nu am pretenția să spun ceva relevant, nici nu e un îndrumar practic, nici nu există unul, în afara experienței. Între timp am cîștigat 200 de euro din investițiile mele autonome, i-am pierdut, pentru că m-am emoționat, am rămas cu un cîștig de 80 de euro și aștept să-mi crească. În partea cealaltă am pierdut vreo 250 de euro dar așteptăm marea creștere a Bitcoinului,

cînd o să sară de 100 de mii de dolari și o să rămînă peste nivelul ăsta, poate pe la 120 de mii cel puțin. Am făcut toate greșelile unui începător, panică atunci cînd coboară prețul, lipsă de răbdare, teama să nu ratez o oportunitate de aur. M-am jucat cu monezi numite după animalele de casă ale lui Musk, gen Floki, ocazie cu care mi-am dat seama că Elon le-a dat cîinilor și pisicilor nume normale și copiilor nume inumane. Pentru că piața crypto e nonstop, m-am trezit de cîte patru ori pe noapte să verific situația și recunosc că acțiunea m-a incitat binișor. Mi-am legat laptopul de televizor și cît mă uit la seriale, schimb din cînd în cînd screenul și văd graficele uriașe cu banii mei cum cresc, cum scad. Există și metode automate, prin programare, de investit și de retras investițiile, la termen sau cînd scad pînă la o limită dar nu mai e așa de distractiv. Am încercat și scalparea, să cumperi adică și să vinzi imediat, pe cîștiguri mărunte dar care se adună. Investițiile pe termen lung nu mă prea atrag deși acolo e pește, pentru că niciodată n-am făcut ceva pe termen lung, nici măcar literatura, o ocupație sporadică, deși textele adunate în cărți dau impresia de continuitate. Volatilitatea crypto e frustrantă, pierzi cîștigi pierzi dar e și satisfăcătoare cînd cîștigi mult. Dacă nu te împrumuți și ai răbdare, nu ai probleme.

Partea cea mai interesantă au fost discuțiile cu Iulian despre tot ce înseamnă filozofia și psihologia traderului și despre cum influențează evenimentele lumii mișcările banilor. Am început să citesc articole și comentarii diverse și am văzut cîteva documentare.

Așa am aflat ceva ce știam deja dar nu în atîtea amănunte, că economia e o glumă.

E fascinant și suprarealist să-l vezi pe șeful Băncii Centrale Europene încurcat cînd e întrebat de unde apar banii, de fapt. În documentarul nemțesc Oeconomia, Carmen Losmann încearcă să afle de unde vine creșterea economică și ce înseamnă și surpriza e că agenți cheie în lanțul financiar nu știu să răspundă sau descoperă ei înșiși de la Losmann despre ce e vorba. Șeful Băncii Centrale își dă seama și are un moment faustic, zîmbește și e plin de sine ca un demiurg.

Pe scurt, băncile creează banii cînd ni-i împrumută, îi fac din tastatură și șterg din taste suma cînd îi dăm înapoi. Ca sistemul să se mențină, trebuie să fie mereu datorii și e încurajat creditul, cînd nu e destul credit, instituțiile mai mari, de stat, fac din tastatură alți bani. Cei ce au, au și mai mult, în timp și diferența dintre clase se mărește. Creșterea averii unora crește datoria externă a țării, nu există valoare reală sau, dacă plasăm valoarea la capătul lanțului, în materie adică, acolo unde e scoasă din pămînt din piatră seacă, cei care o scot sînt cei mai devalorizați social.

Elena ȘTEFOI



Pe deasupra nemărginirii

Făcute și nefăcute
jocuri sau crime
nici un firicel de foc nu mai trece
prin țărâna întinsă pe nori
pe deasupra nemărginirii
nici o picătură de apă
din pricina căreia ar putea ameți
cerul străin din morminte
limita lumii întregi

a fost odată în burta mamei un imn
o lumină peste toate cele ce-aveau să vină
și tu nu vedeai decât un balaur
despicând mocirla acestor ținuturi pierdute
până la linia de plutire

Mai multe decât zile în calendar

Vijelia nu limpezește mințile rătăcite
prin temple peste lumi în singurătatea singurătății

mai ieri am deschis ușa era o femeie
care îmi arăta niște rochii voia să le mute
de pe tărâmul făgăduinței la mine-n cuier
i-am spus că sunt multe mai multe
decât are vara zile în calendar că n-o să le port

și-s toate pline de sânge a zis
pierzându-se sub dărâmături
în timp ce eu învărteam cheia pe dinăuntru
cu buze învinețite cu degete roșii

Nicicând desenată

Noști lipite una de alta legate-ntre ele
și de jur împrejur pădurea luminoasă
cu multiple drumeaguri
pe care le văd bifurcându-se
și eu tot cobor cu ele în față
o vreme într-o mașină fără șofer
tăcută înceată și sigură
(știe încotro e direcția bună)
apoi pe pantofii mei negri cu tocuri
și vârful ascuțit din vremuri de glorie

în fine desculță cu tălpile goale
care nu se plâng de nimic
exact ca-n copilărie

sub ochii mei se răsfire
pădurea verde și fără dihanii
o să ajung la timp la aeroport
știu bine sunt fericită că deslușesc
linii culori amintiri ale mamei
n-am de ce mă-ndoii nici de cine
în urmă vin zorii și eu cobor pășărește
spre pista de decolare
de nimeni nicicând desenată
în preajma celei din urmă cărări

Ceasul cel rău

Mulți nesăbuiți se înghesuie
acolo de unde
și ultimul papagal
s-a lăsat momit de dușmani
să ajungă nabab și-apoi a fugit în Dubai.
S-au întors peste noapte
cohorte întregi de strămoși
să dea înapoi
ceasul cel rău
pentru noi.

Dar urmașii țopăie zgomotos
într-o formă hibridă de hău
în timp ce păpușa cea mai amnezică
le spune că fără să plătească vreun sfânt
au deja loc cu toții în propriul lor rai.

Așteptare în somn

O singură noapte am cules fragi
de pe telefonul mobil.
Umplusem cu ei o ulciacă
bine mirositoare
aflată pe pervazul bunicii.
Admiram forma vasului
și o auzeam pe ea
bodogăindu-i pe americani
că au lăsat-o s-aștepte
și n-au venit nici în ultima zi
din viața care-i fusese mai lungă
decât a fiecăruia dintre cei trei copii
pe care-i născuse.
Dincolo de geam luna plină
cobora în piele de crocodil
în transatlanticul heleșteu.
Săreau stropi toxici
într-o parte și-n alta
avea să ruginească știam bine
ceasul de lux
de la încheietura mâinii lui Dumnezeu.
Și toate astea pentru că în patul meu
poftind încă la mireasma de fragi
somnia înimi era noapte de noapte
doar un petec speriat de hârtie
căzut între mese la Yalta.

Sorin ANTOHI



#mitu: Sorin Mitu la 60 de ani

Confuzia intelectuală și ideologică din România anilor 1990 nu era mai mare decât cea de astăzi. Nici mai mică. Din fericire, pe atunci oamenii sperau. Sau cel puțin voiau și încercau să spere. Dar vedeau în fiecare zi că speranța anxioasă, naivă și paradoxală (fiindcă se împotriva experienței și memoriei) – fantasma tulbure unei lumi mai bune care (probabil) nu va veni niciodată (acum știm că nici nu avea să vină) –, pe care mulți o avuseseră înainte de 1989, iar puțini chiar o exprimaseră, nu era de ajuns. Așa că unii începuseră să improvizeze, iar majoritatea (pe atunci tăcută: era înainte de Facebook și Tik Tok etc., care au impus exprimarea obligatorie incontinentă și în – o spun în sens larg, incluzând și *animalele politice*—ceea ce era „lumea celor care nu cuvintă”) se resemna să-i tot aștepte pe alții să facă, (ceea ce s-a numit mai târziu) *proiecte de țară*. Tulburi și ele, niciodată împlinite, mereu contrariate, subminate și contrazise de majoritate și de Istorie, acele proiecte erau himerele unei națiuni care nu avusese niciodată utopii, ci doar beneficiase în unele conjuncturi fericite de utopiile altora ori de efectele la fel de neintenționate ale conflictelor dintre ele.

În asemenea condiții, cele mai atrăgătoare proiecte de țară erau ucroniile compensatorii sau, pentru a folosi cu un sens puțin schimbat fericita sintagmă a Anei Blandiana, *proiectele de trecut*. La acest exercițiu, poate și fiindcă prezentul era mereu ratat, iar viitorul era inevitabil un orizont mereu evanescent și niciodată așteptat altfel decât cu aprehensiunea Apocalipsei, românii excelau. Având norocul unui trecut cu puține urme materiale și încă mai puține documente, ei (credeau că) puteau formula *speranțe de trecut*. Practic fără limite. Mitologiile istorice și genealogiile fictive din țările cu *monuments and documents* (scriu astfel pentru a trimite cu nostalgie la teoriile lui Hayden White) din abundență aveau nevoie de o strategie de uitare programatică, de o ștergere sistematică a urmelor (tactica pământului pârjolit aplicată memoriei academice și publice)

pentru a inflama imaginarul social. Nu era deloc simplu, dar uneori s-a reușit pe scară largă, și nu doar în cazurile unor umaniști excentrici, apologeți dinastici, specialiști în minciuna de stat. La noi, unde urmele sunt mult mai precare, amnezia se obține fără efort, iar pseudomnezia, chiar în forme elucubrante, ocupă prompt spațiul mental devenit astfel vacant.

Din considerentele de mai sus, am salutat și încurajat cât am putut orice excepție de la regulă. În general, fără succes. Privind retrospectiv, cu beneficiul trist al timpului scurs în felul în care s-a scurs, cel mai adesea împotriva speranțelor și proiectelor, știu că așa face la fel. Altfel nu se poate. Nu din naivitate ori interes îngust trebuie salutate și încurajate excepțiile, ci din datoria față de ce ar putea fi.

Când Gabriel Liiceanu m-a întrebat ce aș vrea să fac sub egida editurii Humanitas, pe lângă ce începusem (între altele, publicasem deja, alături de Mona Antohi, soția mea, mai multe traduceri, în spiritul unui program personal de transfer cultural indispensabil, și contribuieam la stabilirea unor contacte, atragerea unor fonduri internaționale, schițarea unui program editorial; de la o vreme, făceam asta prin participarea la vastul program de traduceri finanțat de Fundația Soros), am răspuns că vreau să coordonez două serii. Una se numea, pur și simplu, *Istorie*, cealaltă, strâns legată în intențiile mele etnopedagogice, se numea *Teoria istoriei*. Cele două serii au avut vieți scurte, iar a doua a eșuat prima, după apariția câtorva titluri (unele alese de editură), lăsând în formă de manuscrise redactate traducerea unor cărți formidabile, niciodată publicate de Humanitas sau de alții. Lista lor este până azi, după vreo trei decenii, *nucleul absent* al fondului necesar formei românești de teorie a istoriei în care s-a ilustrat mai ales Lucian Boia (un fel de relativism rudimentar, deopotrivă spontan și reactiv), pentru a se putea reconstrui critic și a se racorda la teoria istoriei pe plan internațional.

Am avut ceva mai mult noroc cu seria de *Istorie*, de care m-am ocupat vreo zece ani, făcând toate concesii rezonabile cu editura. Nu am reușit să public prea multe titluri, dar am izbutit să aduc niște autori noi la Humanitas, unde dezinteresul pentru istorie era egalat doar de cel pentru istoriografie, în tradiția intelighenției noastre preponderent literar-filozofarde (eu o numesc *inintelighenție*). În timp, au primat tot mai decisiv considerentele comerciale, astfel încât dezorientarea în privința conținutului a putut fi parțial compensată de editarea și reeditarea luxoasă a câtorva titluri semnate de doi-trei autori. Între autorii aduși de mine, pe unul l-am invitat eu. Era Lucian Boia, pe care-l cunoșteam personal și îl citeam de dinainte de 1989, și care a publicat astfel cartea lui de cel mai mare succes, mereu republicată și devenită paradigma lecturii anti-canonice a vulgatei etno-naționale (mai ales printre cei care nu

cunoșteau istoria și istoriografia serioasă), *Istorie și mit în conștiința românească* (1997; merită semnalată și introducerea la ediția din 2000, care include și reacțiile la prima). Am inițiat imediat publicarea lucrării în engleză la CEU Press (unde conduceam comitetul editorial), astfel că traducerea cărții (cu tot cu introducerea din 2000), realizată de James Christian Brown, a apărut în 2001. În 1997 și chiar în 2001, cartea lui Lucian Boia era o binevenită terapie de șoc după național-comunism. De fapt, astăzi e la fel de necesară ca atunci, dacă nu mai necesară.

În paralel, un alt autor, care-mi era necunoscut personal, a luat legătura cu editura și cu mine. Era Sorin Mitu, despre care știam de la mentorii lui clujeni (eram mai apropiat de Pompiliu Teodor) și care-și susținuse teza de doctorat în 1996. Eram interesat deja de tema tezei, așa că am citit-o cu viu interes. A fost o revelație și o bucurie. Și astfel am găsit încă un spirit afin printre istoricii mai tineri, ceea ce în acei ani mi se părea un fenomen normal. Perioada ulterioară, din păcate și din multe motive pe care nu le pot analiza aici, nu mi-a confirmat așteptările (pe care le cultivam în ciuda a tot ce văzusem la noi), ci mi-a confirmat stoicismul. Manuscrisul a fost redactat în mare viteză, astfel încât cartea a putut fi lansată public pe 23 aprilie 1997, în prezența autorului: *Geneza identității naționale la românii ardeleni*. Ecoul public a fost mare și, într-un fel, l-a completat pe cel al cărții amintite a lui Lucian Boia. Dacă acesta oferea un fel de *vademecum* sau *executive summary* autocritic al istoriei naționale, uneori frizând aparent (fără să atingă) ura de sine (de aici i-a venit, numai aparent paradoxal, și enorma rezonanță publică favorabilă, și critica extremă), mai tânărul confrate aducea un studiu de caz esențial. De fapt, cel mai important pentru discuția despre identitatea națională, fiindcă forma ei vrednică de acest nume s-a născut, din toate motivele știute, în Transilvania. În plus, Sorin Mitu era mai cumpănit, mai aproape de izvoare, se uita competent, la fel de deschis și la fel de critic, la identitatea maghiară (generală și transilvăneană), fără de care tema din titlu nu poate fi nici măcar enunțată. Evident, am promovat și versiunea engleză, realizată de Sorana Corneanu, astfel încât aceasta a apărut la CEU Press tot în 2001. Așadar, într-un interval foarte scurt, publicul internațional de specialitate a primit două cărți de istorie care contraziceau cam toate clișeele (altminteri empiric valabile pentru media pe țară) despre istoriografia română. Din păcate, lista unor asemenea cărți nu s-a lungit prea mult după aproape un sfert de secol.

More Than Neighbors: Romanians and Hungarians in Europe. Aceasta a fost tema conferinței pe care am ținut-o pe 9 mai 2006 la Collegium Hungaricum de la Viena. Intervenția mea deschidea

un ciclu de conferințe cu același titlu generic în care, printr-un rar gest exemplar, românii vorbeau la institutul cultural maghiar amintit, iar maghiarii vorbeau la Institutul Cultural Român. Din partea română, inițiatorul proiectului era eminentul germanist și istoric Andrei Corbea-Hoișie, vechi coleg de la *Dialog*, pe atunci ambasadorul României în Austria. Propunerea mea conta între altele pe existența unui mic număr de istorici români și maghiari din mai multe generații (unii îmi fuseseră studenți la București și CEU, pe alții îi știam din lecturi și de la întruniri academice) care se și vedeau astfel: mai mult decât vecini.

Pentru a articula până la capăt și a îndeplini un program comun care să-i studieze pe maghiari și pe români – și alături de alții, începând cu sașii, șvabii, slavii, evreii, romii, armenii etc. – în context internațional, contribuția de o viață a lui Sorin Mitu – ca autor, profesor, mentor, lider academic și publicist – este indispensabilă. Mai mult, prin deschiderea sa către discipline relevante (de la imagologie și geografie simbolică la studiul integrat al imaginarului social) și către diverse mezo-regiuni istorice (la Europa Centrală și de Est ne puteam aștepta, Asia însă este o frumoasă surpriză!), Sorin Mitu e cel mai bine pregătit dintre istoricii români pentru a coordona un program chiar mai vast, în care tot ceea ce a studiat la nivelul Transilvaniei s-ar aplica tuturor regiunilor României Mari. Astfel, identitatea românească s-ar putea etala în toată bogăția formelor sale canonice și alotropice, hibride, de tranziție, temporare, punctuale, locale, regionale (mai recent, geografia diasporei adaugă noi regiuni și noi forme hibride, inclusiv prin căsătorii mixte), mereu în co-evoluție și co-dependență (chiar în sensul din psihologie clinică și psihiatrie). S-ar adăuga grupurilor etnice și confesionale deja amintite ori sugerate multe altele: huțulii, rutenii și tătarii, lipovenii, aromânii, grecii și turcii etc. Și occidentalii (nu doar bovaric), populațiile altor continente, toate combinațiile dintre ele (și noi, un noi fluid, care pune la grea încercare conceptul static, reificat, al identității colective). Opera lui Sorin Mitu este indispensabilă pentru gândirea acestui vast portret de grup, începând cu genealogiile comune, înrudite sau diferite, continuând cu asimilările și competițiile mimetice, până în postistoria de azi (care dă mari semne de întoarcere virulentă și chiar violentă la istorie).

După aproape trei decenii de la primele noastre contacte, pot spune că Sorin Mitu mi-a confirmat toate așteptările ca autor, de la debutul său strălucit la recenta sinteză în limba engleză, *Entangled Images. Romanians and Hungarians from the Middle Ages to the Communist Regime* (i-am parcurs manuscrisul în ianuarie 2025). Pentru celelalte dimensiuni ale portretului său nu am o experiență directă, dar tot ce

știu de la alții îmi întărește admirația pentru savant, pedagog și om.

Nu este aici locul (deși este momentul) pentru un examen pedant și oțios al operei celui pe care-l omagiem împreună. Scrierile sunt elocvente și autosuficiente, iar receptarea lor profesională în mai multe limbi și țări a fost invariabil superlativă. Nu-mi rămâne decât să propun un slogan care să semnifice (cu toată ironia și autoironia, sugerând o pronunție metalingvistică și o deconstrucție a gregarității activiste) modul simplu în care mă raportez la Sorin Mitu, cu sentimentul afinităților electivă și al solidarității afectuoase, cu dorința de a găsi cu toții mai mulți oameni pe aceleași lungimi de undă, de la generațiile mai vechi până la tineri: #mitu!

București, 11-12 februarie 2025

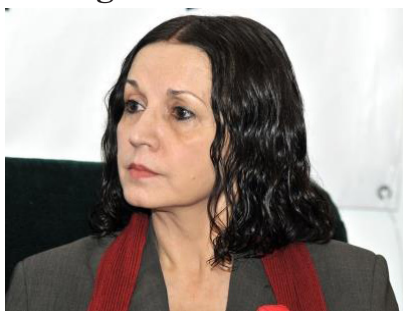
Post-Scriptum, 14 și 18 februarie 2025. Textul de mai sus a fost scris la solicitarea lui Constantin Bărbulescu, pentru a fi publicat deschiderea volumului colectiv C. Bărbulescu, I. Cârja, M. Eppel, A. Fehér, V. Popovici, A.V. Sima, L. Turcu, *Națiuni, naționalism și perspective interetnice în Transilvania. Omagiului Sorin Mitu la 60 de ani*, Cluj-Napoca, Mega, 2025. Mi s-a părut, din rațiuni ușor de intuit, mai potrivit decât o *laudatio* în formă clasică, de care diferă însă doar în *formă*, nu și în *fond*. Din fericire, comanditarul, înțelegând spiritul în care am scris cum a scris, a acceptat ieșirea mea din rigorile genului. Profit de prilej pentru a spune că am avut și privilegiul de a contribui, la cererea coordonatorilor, la volumul dedicat lui Pompiliu Teodor la a 60-a aniversare, îngrijit de Nicolae Bocșan, Nicolae Edroiu, Aurel Răduțiu: *Cultură și societate în epoca modernă. Politică-naționalitate-cultură* (Cluj-Napoca, Dacia, 1990, cu B.T. pe 24 ianuarie 1991 – pe atunci această dată simbolică nu se scria cu majusculă). Îl citisem cu admirație pe Pompiliu Teodor, iar Alexandru Zub, Katherine Verdery și alții îmi împărtășeau evaluarea. Dar am avut nevoie de o vizită comună în Anglia, la inițiativa lui Dennis Deletant și Andrei Pippidi (o încercare de a relansa cu a patra ediție seria Anglo-Romanian Historical Colloquia, St. Antony's College, Oxford, octombrie 1990), pentru a cunoaște cu adevărat și omul, la fel de admirabil. I-am fost un fel de ghid în capitala britanică (pe care și eu o vedeam prima dată), între instituții, muzee, librării magazine (eram invitați și finanțați în Albion de British Academy). În avionul de retur, purtam fiecare câte un *trench coat* adevărat, deși modest (le luasem la solduri, la sugestia mea, fiindcă începutul de septembrie londonez era încă răcoros pe atunci), un fel de simbol secret al unei relații cordiale care devenise prietenie. O viață mai lungă decât am sperat multă vreme (din pricina sănătății șubrede) mă ajută

să fiu sufletește alături, la distanță de ceva mai mult decât o generație istorică, atât de magistrul clujean evocat, cât și de un eminent discipol al său devenit magistrul. Cu bucuria de a vedea cum tradiția școlii clujene de istoriografie merge înainte păstrându-și diversitatea internă (care împletește în curentul său central naționalismul ardelean clasic, luminos și emancipator, cu patriotismul cosmopolit european, relativizând prin chiar aceste respectabile și întemeiate poziții aparent polare, dar în esență complementare, excesele naționalismului resentimentar și ale deconstrucției mimetice) și continuând să inoveze. Grație lui Alexandru Zub, prototipul moldovean al fuziunii perspectivelor complementare menționate mai sus, am fost mereu în contact cu istoriografia ardeleană în evoluție, citindu-i pe cei mai mulți autori și chiar cunoscându-i personal pe unii dintre cei care au ilustrat-o la vârf în ultima jumătate de secol. Iar grație lui Adrian Marino, ieșeanul devenit clujean, precum și grație lui Virgil Mihaiu, care m-a introdus în lumea de la *Echinox* chiar înainte ca eu să conduc revista...complementară, *Dialog*, am putut înțelege mai bine contextul mai larg, cultural, social și național, în care istoriografia clujeană emerge și capătă sens. Experiența mea de la Budapesta, prefațată de contacte anterioare, precum și relațiile cu oameni ca Miskolczy Ambrus și Trencsényi Balázs, au completat tabloul cu perspectiva maghiară, pe care în România o cunoscusem în special prin Horváth Andor. Astfel, propria mea reflecție istorică s-a îmbogățit și s-a rafinat, pregătindu-mă pentru reflecția sintetică asupra Occidentului și a celorlalte mezo-regiuni europene.



Marta Jakobovits, Între pământ și cer, 2023, hârtie manuală, placaj, tempera

Magda CÂRNECI



Anul 2000: încă un an aparte (8)

(dintr-un caiet vechi)

Fiecare om pare să fie individualizat de un anume paradox. Personalitatea lui se construiește în jurul unei perechi de contrarii, al unei imposibilități care îl definește. De la măturătorul sărman de pe stradă, la geniul vizionar din turnul de fildeș, toți avem de rezolvat o ecuație personală al cărui x e un paradox. În acel paradox stă fulgerul eliberator sau exterminator al fiecărei ființe umane. Paradoxul meu e probabil cel dintre exteriorul care contrazice profund interiorul: dintre condiția mea esențial feminină și raționalitatea mea masculină (construită, educată, închipuită). Dintre tentația puternică a extrovertirii și vocația interioară mistică. Această contradicție e o formă de camuflare cu care avansez secret în existență. (1984)

3 august

La Brașov, cu studenți din Școala gurdjieviană, la centrul deschis de curând acolo, am avut convorbiri interesante cu John West, americanul care vine periodic pe la noi. Am ajuns și la Poiana Brașov, unde pe vârful Postăvarul am avut un fel de dialog socratic de o neașteptată altitudine, care pur și simplu mi-a deschis centrul emoțional de sub stern. Am vorbit despre frumusețea majestuoasă și temerară a peisajului din față care ne transpunea într-un tablou de Caspar David Friedrich ilustrând ideea de sublim și de divinitate; despre „starea de iminență”, când percepi realitatea ca un epileptic înaintea crizei, când simți fizic că ești aproape să „te trezești”, adică să devii foarte lucid, dar frica te copleșește și dai înapoi; despre nevoia de a lua „riscuri emoționale” ca să depășești anumite praguri interioare; despre Divinul care lucrează cu atâta finețe și răbdare și iubire în noi o transformare pe care nu o înțelegem.

Am vorbit despre faptul că Dumnezeu ne îngăduie foarte mult, că el rabdă până și trufia extraordinară a civilizației actuale, ca să lase omului posibilitatea de a-și epuiza toate dorințele, toate ambițiile, toate vanitățile, toate potențele, ca apoi să-l întoarcă spre Sine; despre faptul că așa cum un om aduce pe lume un copil, îl crește, dar apoi îl lasă liber să evolueze cum poate, tot așa și Divinul ne respectă libertatea și încearcă discret să ne ajute cum poate. Am vorbit despre durerea de a fi atât de imperfecți, atât de negativi, de îndărătnici, de uituci; despre lumea întregă care e o mașinărie complexă de amintire de

sine, de curățire de sine, de regăsire a lui Dumnezeu; și chiar dacă vom reuși să ne trezim, sau să ne amintim ceea ce suntem cu adevărat, nu vom deveni altceva decât suntem, vom rămâne tot poeți, ingineri, medici, tâmplari, muncitori, însă altfel... Și în timp ce convorbeam cu John West, simțeam atât de intens, de viu în plexul solar, prezența naturii splendide din jur, a stâncilor cenușii de munte, a perspectivei îndepărtate și a orizontului albăstrui, încât am știut că voi purta acele clipe cu mine în eternitate, adică în sufletul meu nemuritor.

Când am luat telecabina înapoi să coborâm, din cauza emoției pe care o simțeam ca pe un triumfi cu vârful în jos în adâncul pieptului, am putut să privesc cu mai multă iubire ca de obicei la ceilalți călători. Mă uitam la ei și simțeam cum mă emoționez cu un fel de tandrețe compasională, pentru că erau cum erau, eram cu toții cum eram, nu prea frumoși, destul de vulgari, totuși demni de o iubire anume pentru ceea ce reprezentăm ca umani pe scara Creației...Cred că s-a văzut ceva pe fața mea, căci și John și o altă studentă m-au privit destul de ciudat la un moment dat. Mai târziu John mi-a mărturisit că și el a avut atunci un moment emoțional special.

9 august, miercuri

În afară de faptul că nu am deloc spor la lucru, din cauza verii și a căldurii sufocante, săptămâna care a trecut a fost plină de o realizare aparte, alcătuită din mici revelații. Căroră le dedic de fapt mai tot timpul meu, umplut doar cu lecturi spirituale, cu observări de sine și cu mici meditații, în afara treburilor curente. Lectura din Maurice Nicoll îmi e vitală, parcă mă confirmă pas cu pas în ce înțeleg pe cont propriu – de fapt îmi explică mai clar, d.p.d.v. al Sistemului Gurdjieff, fazele psihologice prin care trec. Citesc apoi cărți ortodoxe diverse, am citit Maxim Mărturisitorul (înaltă teologie!), am citit „Despre viața lui Moise” de Grigore de Nysa (mare carte, deși mai simplu scrisă decât mă așteptam), citesc acum „Le féminin de l'Être” de Annick de Souzenelle care mă entuziasmează. Și toate îmi pare că ajung la mine la momentul potrivit.

Să o iau mai ordonat. Vineri dimineață, în urma rugăciunii și a lecturilor, am avut brusc un fel de „imagine interioară” cu o concă înaltă de altar bisericesc toată în aur, de fapt cu acea parte concavă din încăperea altarului ortodox, îndreptată spre est, unde de obicei este înfățișată Maica Domnului. De data aceasta era ca o arcadă foarte înaltă, de sine stătătoare, ridicată în plină lumină, fără restul clădirii din jur, cu peretele concav îmbrăcat într-un mozaic de aur strălucitor. Imaginea m-a fascinat, era majestuoasă și plină de un fel de slavă îndepărtată, și am simțit nevoia să ridic brațele în sus, în locul în care mă aflam în cameră, și să laud, să laud, să laud Divinul cu toată inima, cu toată bucuria, cu un fel de entuziasm fericit... Vedeam în continuare imaginea mentală, încercam să ghicesc dacă pe mozaicul acela de aur se află și vreun semn, vreo figură, îmi închipuiam că ar trebui să fie poate șanțul îngust al unei cruci tăiate pe mijlocul mării concii, dar nu vedeam de fapt nimic altceva decât acel aur divin, care mă umplea de o bucurie adâncă.

Am fost cam uimită de această imagine interioară și de impulsul de a slăvi Divinul cu brațele ridicate în sus. Am trecut peste asta, păstrând remanentă imaginea în

mine. Am avut apoi o discuție cu soțul meu Horia, care mi-a zis unele lucruri care m-au uimit. Că de fapt oamenii par să se împartă în „speriați” și în „liniștiți”. „Speriații” caută cu disperare o soluție pentru teama de moarte, pe când „liniștiții” acceptă lucrurile cu calm și firesc. Eu aș face parte din prima categorie, iar el ar face parte din a doua. De fapt, toți oamenii suntem iubiți, Dumnezeu ne iubește și ne va salva la sfârșit, trebuie doar să ne trăim viața cu simplitate și pace. Eu, Magda, mă străduiesc prea mult, mă zbat prea mult, vreau prea multe să fac și de fapt sunt agitată, nefericită și asta e inutil. Misiunea lui, a lui Horia pe lângă mine este să mă apere de o anume ispită, dar se pare că nu a reușit. Vorbele lui m-au uimit, știu că ceva e adevărat în ele.

Sâmbătă, toată ziua, am simțit nevoia să citesc „Despre viața lui Moise” de Grigore de Nysa, care mi-a picat foarte bine. Am înțeles deodată mai clar că legenda lui Moise e legenda fiecărei vieți care se îndreaptă spre împlinirea de sine: Moise e arhetipul omului-om, nu a omului-dumnezeu precum Cristos, ci om-om care de-a lungul unei vieți întregi duce lupta cu sine și face efortul de a regăsi partea divină din el, de a se întoarce la Dumnezeu. Faptul că arhetipul cristic apare încă de atunci, încă de la început în Vechiul Testament, dar că a fost nevoie de o întrupare a sa în istorie, în exterior, pentru ca oamenii să înțeleagă despre ce e vorba și să se străduiască să-l realizeze în sine, mi s-a părut extraordinar.

Dar că acest lucru preexistă încă de la începutul începutului, în istoria umanității și în istoria individuală, mi s-a părut și mai extraordinar, cutremurător de-a dreptul, am simțit cum mă iau valuri de frisoane speciale, simțeam că sunt aproape de ceva important. Iar la urmă, am dat în carte peste o idee care pur și simplu m-a ridicat în picioare: Dumnezeu vrea să ne facă prieteni ai Lui, noi putem deveni prieteni ai lui Dumnezeu! Mi-am amintit atunci de ciudata trăire pe care am avut-o acum câteva luni, în care mi s-a părut că simt o prezență masculină invizibilă în cameră, alături de mine, care îmi transmitea cumva dorința de a avea în mine un interlocutor, un prieten, da, acesta e cuvântul, un prieten! Nu un elev, nu un discipol supus, nu un iubit – deși și câte ceva din toate astea – ci un prieten!

Iar duminică dimineața, deschizând „Proloagele”, am văzut că e 6 august, sărbătoarea Schimbării la față, a Transfigurării! Adică a înțelegerii a ceva esențial, a „slavei dumnezeirii” posibile în om – și a transformării noastre în consecință... Când am citit în carte „Părinte, proslăvește-mă cu Slava pe care o aveam la Tine, mai înainte de a fi lumea”, am simțit cu toată ființa mea că acest lucru minunat mă privește! Că pot și eu, cumva, să-l rostesc! Că am acest drept! Valuri de frisoane m-au podidit.

Apoi m-am dus cu Daniela G. la biserica Drăgănescu de lângă București, deși inițial avusesem intenția să mă duc la mănăstirea Cotmeana, dar era prea departe. Pe drum, în mașină, am avut o conversație bună, adevărată, cu Daniela, care e mai matură decât mine. I-am spus despre Horia și ideile lui, despre lecturile din ultima vreme, despre neputințele mele în „lucrul cu sine”. Ea mi-a vorbit despre ale ei și amândouă am comentat ceea ce spunea fiecare. I-am vorbit cu înflăcărare despre cartea lui Grigore de Nysa și viața lui Moise. Daniela m-a calmat,

rugându-mă să nu mai fiu sofisticată în formulări, să fiu simplă. Căci vom ajunge într-un loc simplu, de țară.

Când am ajuns în sat și am oprit înaintea bisericii, sub lumina toridă de vară, privind-o pe Daniela îndreptându-se spre intrare, am avut un moment de trăire ciudată, exaltantă. Am simțit pentru ea aceeași uimire plină de bucurie ca față de o mare minune, pe care am simțit-o și la Apollo în America, văzând frumusețea spirituală a celor de acolo, din inima Școlii gurdjieviene. Ceva care m-a umplut de un fel de venerație, ca în februarie în Egipt, când nu știu cum am înțeles *ce lucru majestuos este omul*. În biserică am văzut pictura destul de simplă a lui Arsenie Boca, pentru care nu am făcut o pasiune. Iar în timpul slujbei, dar mai ales după slujbă, pe drumul de întoarcere cu mașina, printre casele modeste de țară, printre câmpii arse de soare, prin praf și câini traversând haotic șoseaua, conversând tot spiritual cu Daniela, am ÎNȚELES ceva capital, ceva esențial, care m-a umplut de o bucurie liniștită și adâncă. Da, Horia a avut și are dreptate, suntem iubiți, suntem IUBIȚII! Și rolul nostru pe lumea asta e să realizăm în noi acest lucru și DIVINITATEA. Adică faptul că omul a fost creat ca o făptură divinizabilă. Că suntem FIII LUI DUMNEZEU! Și că acest lucru va veni la timpul său, spre finele vieții, sau după aceea, căci el înseamnă creștere, evoluție, transformare. Transfigurare. Schimbare la față. Și era 6 august, sărbătoarea cu pricina...

De atunci sunt plină de o bucurie tăcută, liniștită. Am reușit. Am înțeles. Am dezlegat ghicitoarea. Enigma cea mare! Nu-mi mai rămâne decât să nu uit, și să merg până la capăt... Cu ajutorul lui Dumnezeu. Cu Slava lui Dumnezeu. Care e chiar în noi. E una cu noi.

De atunci îmi tot vine în minte refrenul lui Meher Baba: „Make efforts. Don't worry. Be happy!” Așa e. De rest are grijă Altceineva.

15 august, marți

Lectura din Annick de Souzenelle m-a hrănit realmente toată săptămâna trecută, deși n-am reușit să citesc decât câte un capitol pe zi. Nu m-am dus nici la Școala G., căci am fost într-o stare de topeală și moleșală lăuntrică încât nu am putut decât să citesc și să zac. Vineri seară au venit doi colegi gurdjievieni la mine pentru „octava de poezie” și am citit împreună, cu glas tare, din „Eumenidele” lui Eschil. Lectura ne-a entuziasmat, împreună fiind am intrat într-o stare mai înaltă și am reușit să înțelegem unele sensuri legate de învățătura din Școală. Apoi a urmat o discuție despre Școală. Sâmbătă am citit toată ziua „Oedip interior” tot de Annick de Souzenelle, tocmai din cauza seriei precedente, și lectura m-a încântat, am început să înțeleg o grămadă de simboluri discutate în carte și pe care le-am regăsit în unele vise și stări speciale ale mele. Analizele la Oedip, Tezeu și Europa m-au încredințat că „sunt pe calea cea bună”. Dar am mai înțeles și că va urma o „perioadă neagră” inevitabilă după anumite „înțelegeri”, un fel de „coborâre în infern”...

Sâmbătă noaptea m-am sculat pe la 4 și n-am putut să dorm până spre dimineață. M-am zvârcolit, am cugetat la multe lucruri și la un moment dat am avut înaintea ochilor interiori o imagine bizară: eram pe un drum spre „casa mea”, care era apărată de un căpcăun, dar înaintea lui se aflau alți trei căpcăuni, mai mici și parcă de hârtie, ușor artificiali, nu

prea înspăimântători. Am înțeles repede că această „imagine interioară” fusese provocată probabil de lectura anterioară și nu știu dacă trebuie să o iau în serios. Dar mi-am adus aminte de alte imagini lăuntrice cu „căpcăuni”, cu „zmei” sau cu „demoni”, care nu fuseseră toate provocate de lecturi anterioare: cea recentă de la New York, cea de la Paris din toamna trecută, cea de după lectura „Secretului Florii de aur” traduse de Richard Wilhelm, cu introducerea lui C.G. Jung de acum câțiva ani.

Apoi, la un moment dat, mintea mi s-a limpezit și am simțit că intră într-o altă stare: parcă urcam și coboram simultan pe niște nivele destul de amețitoare, deși abstracte, fără imagini și fără conținut. Înțelegând că e ceva special cu mine, mi s-a părut că ar fi bine să mă rog lui Cristos să mă țină acolo sus, dar cum am început să spun lăuntric rugăciunea cea simplă, imediat am simțit cum am coborât din starea specială, care a durat câteva secunde. Am înțeles că am greșit, ar fi trebuit să mă las „în stare” fără să verbalizez nimic. Am greșit că iarăși am fost „voluntară”. Ori poate că energia necesară acelei „stări” s-a epuizat repede din creierul meu. Am adormit spre dimineață, pe lumină, după ce am realizat că era lună plină, o lună roșie, impresionantă, ceea ce explica multe.

Iar duminică dimineață m-am dus de la ora 9 la slujbă la biserica mea parohială Sfântul Vasile. De la început am ascultat slujba cu atenție și cu un fel de bucurie inexplicabilă, care-mi desena un surâs larg pe față. Ca de fiecare dată, slujba mi se părea nouă și plină de alte înțelesuri, iar pe la a treia parte, în picioare fiind și privind icoana împărătească a lui Hristos, am intrat în vibrații destul de puternice și pline de fervoare. Apoi, la un moment dat, privirea lui Hristos m-a atins cumva mai puternic, mi s-a părut că citesc în ea ceva aparte, care m-a uimit: în severitatea ei impresionantă am înțeles brusc că mă privește o dragoste neînțeles de adâncă și de o exigență infinită, dar și dragostea era infinită și plină de un fel de dor profund și de neînțeles pentru oameni, pentru mine, care eram chemată să realizez ceea ce liturghia spunea, tot spunea și repeta în fel și chip. Un DOR SFĂȘIETOR și IMPERIOS, asta simțeam... Și era o tăcere atât de mare în biserică... Și mi-am amintit de durerea și de lacrimile de altădată, tot la liturghie, fiind acum eu plină de o bucurie blândă, de un surâs lăuntric inexplicabil. Și m-am gândit că am plătit cu atât de puțin bucuria pură de acum, căci n-am suferit peste poate și curățirea mea interioară n-a fost cine știe ce proces groaznic. Și cine știe ce va mai veni.

Iar noaptea, a doua noapte de lună plină, am reușit să dorm destul de bine și m-am trezit spre dimineață cu un capăt de vis în minte: un bărbat, el, El, vine să mă ia în căsătorie; eu mă pregătesc împodobindu-mă ca de nuntă într-o încăpere îngustă și destul de întunecată; nunta are loc, dar undeva departe, în mijlocul mării. Aflu de ea numai din auzite. Apoi văd din spate o femeie tânără și mama sa așteptând degeaba la marginea mării, căci nunta deja a avut loc, și nu cu ele!

Luni seară, ieri, m-am dus la slujba de prohod al Maicii Domnului, după ce în timpul zilei m-am aferat cu niște treburi pe la CIAC și am simțit la un moment dat o strângere ciudată de inimă, amintindu-mi de acel „Lăsați grija lumii” care mă obsedează în ultima vreme. Deși obosită, m-am smuls din pat și m-am dus și am asistat pentru prima dată la această

slujbă atât de frumoasă. Așezându-mă în față, pentru că numai acolo am găsit un scaun liber, m-am pomenit că preotul mai tânăr vine lângă mine și ne roagă pe cei din colțul de acolo să cântăm cu el prohodul, dându-ne niște cărțițele trase la xerox. Și am cântat tot prohodul, alături de o tânără femeie foarte evlavioasă și de una mai bătrână și mai simplă. Iar cuvintele prohodului erau minunate, m-au impresionat. La final, toată mulțimea de credincioși a ocolit biserica odată, ca în Vinerea Mare. Mi-am adus aminte că în 1995 am ajuns la mănăstirea Hurezi tot de Sfânta Maria Mare, dar nu-mi aminteam de prohod, deși acolo am trăit primele momente de „atingere a Duhului” asupra mea. Și mi-am dat seama că mi-au trebuit atâția ani ca să ajung să particip la toate slujbele legate de această sărbătoare, pe care abia acum o înțeleg în toată măreția ei ascunsă, aproape la fel de importantă pentru condiția noastră de muritori ca și simbolistica momentului Paștelui. Și iarăși m-am uimit de constanta, tenacea și discretă „lucrarea a Mariei” în viața mea.

Noaptea de ieri, a treia noapte de lună plină, a fost o noapte stranie, cu totul aparte. M-am culcat foarte târziu, pe la unu, după o discuție lungă despre diversele căi spirituale din New Age avută cu tinerii mei vecini mutați de curând pe palier. Spre ora patru m-am trezit, căci începuse un fel de vânt care bătea în rafale pe afară și făcea ferestrele să scârțâie. Cu ochii închiși am ascultat o vreme, apoi am încercat să adorm la loc. N-am reușit decât să intru într-un semi-somn superficial, din care tot auzeam zgomotele din jur, care se succedau într-un fel de ritm straniu, aproape muzical. Se mai trântea un geam, mai venea o pală de vânt, mai scârțâia o mobilă, iarăși o pală de vânt, apoi un bubuit vag pe afară, apoi un cântat de cocoș, iarăși o pală de vânt, apoi un fel de gong undeva, apoi țărâitul greierilor, apoi iarăși un foșnet de vânt, și tot așa. Până când chiar mi s-a părut că deslușesc un fel de „muzică concretă” în toate astea, care m-a făcut ceva mai atentă în semi-somnul meu vag, cu ochii închiși. „Muzica walkiriilor”, mi-a trecut prin gând, căci totul era natural și amplu. Iar când am auzit un fel de zgomot ca de apă curgând, undeva în dreptul tavanului, dar într-un loc unde în mod normal nu ar trebui să aud așa ceva, căci nu este deasupra nici bucătărie, nici baie și nici vreo țevă pe acolo, nu știu de ce dar am înțeles că această muzică mă privește, e compusă de noapte și de spiritele locului parcă special pentru mine! Și m-am trezit de-a binelea cu un nou fel de atenție. În acel moment mobila a dat un scârțâit foarte puternic.

După o vreme cred că am intrat iarăși într-un semi-somn subțire. Am avut un vis în care parcă eram cu sora mea Carmen în curtea bunicilor de la Dărmănești, ea dând de mâncare unor găini și atrăgându-mi atenția asupra unei capcane din mijlocul ogrăzii. Apoi, pe neașteptate, peste ecranul mental a intrat un alt vis, în care cineva din off îmi arăta cum va reconstitui din mici crâmpoie rămase vii un corp uman întreg. Văd clar niște fragmente de țesături ca din zona pieptului și mai ales un zgârci de la cotul brațului stâng, și mi se spune că din atât de puțin material rămas viu, sau bun, sau disponibil, nu mai știu clar, se va reface întregul trup care va fi viu! În momentul acela ÎNȚELEGE că asta se referă la mine! Și mă trezesc brusc cu această înțelegere cutremurătoare care mă aruncă într-un frison foarte puternic. Atât de puternic încât realizez cumva, pentru prima oară, ce poate să însemne „frica de Dumnezeu”.

Valentina SANDU-DEDIU

Glissando și *sforzando*: despre muzici clasice românești ale secolului XX



1. Câteva idei aduse de la pariziana Schola cantorum

Recentul dosar alcătuit de revista *Vatra* despre muzica clasică românească – subiect aflat în prim planul revistelor de specialitate și rareori lansat în alte publicații culturale – m-a determinat să reflectez la cât de puțină muzică de acest fel ascultăm inclusiv noi, așa-zișii profesioniști. Să fie teama instaurată – în instituțiile care alcătuiesc repertorii și în conștiința interpreților – de sonoritățile moderne, considerate elitiste, prea intelectuale sau abstracte, mai des urâte decât frumoase? Dacă ar fi așa, atunci ne-ar reveni nouă, muzicologilor (termen generic care i-ar include pe realizatorii de emisiuni radio și tv, pe cei activi în scris pe platforme sociale, pe profesori și jurnaliști deopotrivă) misiunea de a comunica și a convinge ascultătorul că în secolul trecut s-a scris multă muzică bună și durabilă, în circumstanțe favorabile sau vitrege, într-un mediu înfloritor sau toxic. Sincronizarea cu modernitatea occidentală sau afirmarea unei voci proprii, naționale, apoi realismul socialist în opoziție cu avangarda vestică generează o pluralitate de stiluri componistice, fascinantă pentru observatorul care percepe obsesia principală a creatorului român de secol XX, în general: „tensiunea între național și universal” (așa cum era desemnată până la saturație de scrierile muzicologice din timpul regimului postbelic comunist).

Vă propun așadar o serie de alunecări (*glissando*) pe suprafața registrului componistic din veacul trecut, cu ceva accente mai mult sau mai puțin arbitrare (*sforzando*) pe anumite piese pe care le-aș asculta oricând cu plăcere. Încerc să pun permanent

aceste muzici în legătură cu altele asemănătoare din zona europeană, fără a insista prea mult asupra ideii de filiație sau influență (de la sine-înțeleasă), ci cu scopul declarat de a observa naturalețea cu care circulă ideile înspre și într-o Românie interbelică permeabilă, sau într-una postbelică drastic izolată, aflată dincolo de cortina de fier.

Întreaga istorie a muzicii românești stă – lucru bine știut, loc comun deja – sub semnul oscilării între Orient și Occident. Mulți au teoretizat această dualitate, uneori cu puseuri obsesive. Unii au cerut patriotism și naționalism, alții au insistat pe modele occidentale și sincronizare. Unii artiști români au disimulat, alții au declarat dorința de a fi recunoscuți în plan european. Până în ziua de astăzi ne plângem că muzica românească nu e cunoscută și nu stârnește interesul meritat în Occident. Cauzele sunt multiple, de la cele politice la cele manageriale, dar situația se poate oricând schimba în viitorul apropiat. Ce avem a arăta Occidentului? Dacă ni s-ar cere o selecție riguroasă de muzici românești reprezentative, ar putea cineva să-și asume răspunderea estetică și morală de a o opera? Oricum, trebuie să ne clarificăm noi înșine poziția în fața creației românești, încercând mereu să găsim justele echivalențe cu muzica europeană.

Să încep de la o pagină fermecătoare, un impresionism românesc la Marțian Negrea, în piesa pentru clarinet și pian *Ghețarul de la Scărișoara*, transcrisă prin 1960 din Suita *Prin Munții Apuseni* (1952), o modalitate rafinată și fermecătoare de a descrie un peisaj: impulsul vine din zona impresionismului francez, unde descoperim atâtea muzici inspirate de tema apei. Apa în toate ipostazele sale – marea, ploaia, norii, sub forma solidă a zăpezii sau a gheții – este subiectul preferat al lui Claude



Debussy (din care să ne amintim cel puțin preludiul pentru pian *Pași pe zăpadă*, 1910). Marțian Negrea se formase însă la Viena, nu la Paris, pe unde se perindaseră mulți dintre colegii săi de generație.

În special *Schola Cantorum*, instituția fondată și condusă de (controversatul) Vincent d'Indy, avusese un efect statornic asupra unor muzicieni români. Îndemnul spre configurarea unui simfonism autohton era lansat de d'Indy după model propriu; Simfonia sa în trei părți, cu pian solist, „pe un cântec de la munte” (1886), se învâluie de parfumul folcloric francez printr-o melodie populară supusă transformărilor dezvoltatoare (beethoveniene) într-o simfonie. Iată o idee ademenitoare pentru tinerii compozitori români, discipoli ai lui d'Indy, mai ales la început de secol XX, când pasiunea pentru cercetarea folclorică luase



un avânt încă necunoscut până atunci. Stan Golestan, care studiasse la Paris cu d'Indy, cu Albert Roussel, cu Paul Dukas, stabilit definitiv în capitala franceză, va compune mereu pe teme românești. Se va strădui să asorteze cântecul popular cu cerințele formelor tradiționale vestice chiar și într-o lucrare cu o formă presupus liberă, ca rapsodia: de exemplu, pentru a sa Primă Rapsodie Română (1912) alege forma de sonată. Golestan este considerat, în istoria muzicii noastre, drept unul din primii compozitori care încearcă în muzica simfonică românească aplicarea unei armonii modale, proprie cântecului folcloric.

Născută în 1896, *Schola Cantorum* ocupa locul unei foste mănăstiri, iar concertele de acolo erau strâns legate de programul educațional și de canonul stabilit al instituției, promovând tradiția franceză din perioada prer evoluționară, dar și creații austro-germane, în special muzici religioase. Serii mai puțin obișnuite la acea vreme familiarizau

publicul (entuziaști atât din extrema stângă, cât și din dreapta naționalistă) cu cantate de Bach, sonate și cvartete de Beethoven, piese de Lully, Rameau, Mozart și Gluck, lieduri de Schubert și Schumann. Conferințele și scrierile lui d'Indy înrămau ideologic aceste concerte, și a rămas consemnată admirația sa față de Beethoven și Wagner, precum și aversiunea sa antisemită față de Mendelssohn. Naționalismul muzical al directorului *Scholei Cantorum* (un declarat anti-dreyfussard) a reverberat în direcții diferite, inclusiv în constituirea limbajului modern muzical din România interbelică. La începutul secolului XX, când compoziția românească (și nu îl includ aici pe George Enescu, caz excepțional ce trebuie tratat separat) tatona între idilism și constructivism, între explorarea modernului occidental și cea a tradițiilor orale autohtone, Dimitrie Georgescu Kiriac se întorcea în țară după studii la *Schola Cantorum*, entuziast în aplicarea unor principii învățate acolo. Se arată interesat de folclor și promovează armonizarea melodiilor populare în creația „cultă” într-un stil transparent, modal, departe de tradiția romantică, tonală și încărcată; compune *Liturghia psaltică* (1902), o primă privire atentă și profundă asupra sursei muzicale bizantine, cu conștiința faptului că inițiază mostre de autenticitate stilistică românească, cel puțin în genul coral. Kiriac lansa astfel una din cele două direcții importante în compoziția românească interbelică, și anume afirmarea unei autonomii culturale naționale, pledând pentru incorporarea componentelor morfologice ale folclorului în genuri și forme ale muzicii europene.

Despre celălalt traseu stilistic – de altminteri de nedespărțit de primul – va fi vorba în următorul episod.



Dimitrie Georgescu Kiriac

Ion SIMUȚ



Jurnalul unui potrivnic

Jocuri lingvistice

1. Duelgiu/ duduelgiu.

Unuia care are mania duelului îi zicem duelgiu (D'Artagnan și confracții lui). Lui Carol al II-lea, care avea mania Duduii (Elena Lupescu), îi putem spune duduelgiu.

2. Pilangiu/ compilagiu/ compilangiu.

Anecdotic, am avea trei categorii de scriitori: pilangiu, compilagiu și compilangiu. (Las la o parte anti-alcoolicii ca pe o minoritate, gen Doinaș.) Pilangii avem mulți, poeți și prozatori. Poeții sunt, totuși, cei mai mulți, de la Nichita Stănescu la Virgil Mazilescu, Tudor George și toată gruparea lui Ahoe, ajungând la solitari ca Mircea Ivănescu. Prozatorii sunt mai puțini, de la Marin Preda la Fănuș Neagu și Nicolae Velea, pentru că ei trebuie să stea mai mult la masa de scris decât poeții.

Marea meteahnă a criticilor e compilația, când au ambiția să scrie mari sinteze ca Alexandru Piru sau mari monografii inspirate din surse străine ca Mircea Mihăieș, admirate de monumentalități. Aria exemplelor poate fi mult lărgită. Tipul lor generic-ilustrativ e compilagiu. Azi, o asemenea muncă ar fi putea fi rezervată inteligenței artificiale. Să ne gândim la vituozitatea excepțională a lui Marian Popa din *Comicologia*. (Cine mai știe această carte minunată, făcută din cel mai inteligent și cel mai inventiv croșetaj bibliografic?)

Cea mai interesantă și mai rară e combinația dintre pilangiu și compilagiu, care dă a treia categorie: compilangiu, cea mai rară. Pentru ea nu știu decât un singur exemplu: Romul Munteanu.

*

Expresii amuzante

Pentru înțelesul de „a nu face nimic” sau „a lenevi”, mi se pare amuzantă sinonimia a două expresii, ce pun pisica și câinele nu în contrastul tradițional, ci ca „instrumente” metaforice echivalente: a trage mîța de coadă și a tăia frunze la câini.

*

Muzicuța, xilofonul și chitara

Muzicuța, absentă astăzi din recuzita divertismentului, era foarte la modă în copilăria mea, cam la paritate cu xilofonul de jucărie, în ascensiune după muzicuța, intrată în eclipsă, nu știu de ce; poate pentru că necesita mai mult efort și mai multă artă. Când eram în liceu și apoi la facultate, chitara era la modă pentru amatori. Ziceam duios colegilor cu instrumentul la purtător: hai, cântă ceva greieraș! În auditoriu, trebuia să fie obligatoriu fetele; ele erau publicul-țintă, dar nu cântau niciodată la chitară. Azi, virtuozitatea Adei Milea îmi aduce aminte de studenție și-i văd întotdeauna secondând-o pe scenă pe colegii mei.

Acum, youtube, mult mai comod de manevrat, este substituit de orice improvizație muzicală la un instrument, pentru o mică petrecere între tineri. Pentru marile petreceri, altele sunt năravurile.

Dar (și) altceva voiam să spun. Odată cu dispariția muzicuței, s-au pierdut și expresii ca „a o atinge/ a o arde la muzicuța” (pentru înțelesul de a lovi pe cineva peste gură) sau „oprește muzicuța!” (cu înțelesul de a opri turuiala, sporovăiala, gălăgia verbală).

Fără legătură cu instrumentul muzical, îmi amintesc de o expresie regională, cu același înțeles: „tacă-ți fleanca!” (adică: nu mai flecări). E în fondul pasiv și expresia „a da una peste fleancă” (= a da o palmă peste gură).

Consultând dicționarele de limbă, constat cu oarecare surprindere că „fleancă” nu este nici pe departe un cuvânt regional, ci, dimpotrivă, are o mare răspândire. Nu știu care o fi originea lui („etimologie necunoscută” – se precizează în unele dicționare), dar văd că deprecierea organului vorbirii (gura) se transformă peste tot în ironie la adresa emițătorului oricărui discurs neplăcut sau prea insistent.

*

Barzi cumularzi

Cei din generațiile mai vechi, care au făcut școală ca lumea, își amintesc versurile lui Eminescu din *Scrisoarea II*:

„Noi avem în veacul nostru acel soi ciudat de barzi,

Care-ncearcă prin poeme să devină cumularzi”.

Barzii de secol XIX cântau puternicii zilei sau încântau cucoane influente, pe acelea care le puteau oferi „protecție de fuste” (dacă erau soții de politicieni în vogă). Prima îndeletnicire (odele politice) s-a practicat și în perioada comunistă, s-a perpetuat în secolul XX. A doua a rămas specifică epocii eminesciene. Dar astăzi, în secolul XXI, barzii cumularzi procedează altfel. E un fenomen interesant. L-am mai semnalat, dar am uitat să spun că e formă de adaptare a poezilor la lumea capitalistă.

Prozatorii scriu romane comerciale, criticii caută catedre universitare, dar poezii de unde să câștige bani? Din cumularea mai multor surse de venit: pensie, indemnizație de merit, șef de revistă sau adjunct, șef de Uniune sau secund, șef de filială USSR, plus drepturi de autor de la revistele prietene, în serviciu de reciprocitate. Nimic rău sau ilegal în această abilitate. O remarcă numai ca pe un simptom. Dacă barzii reușesc să-și apere reșta cumulurilor până la adânci bătrâneți, cu atât mai bine țării și lor cu-atât mai bine! Vreau să spun că eu îi prețuiesc pe acești scriitori (unii sunt critici, prozatori parcă nu prea sunt pe rol), îi admir fără nicio excepție. Nu le vreau răul (adică retragerea). Se descurcă cum pot în acest capitalism sălbatic. E o performanță ca un biet poet de provincie (sau critic) să câștige, din trei-patru surse, cât pensia unui magistrat. E o curiozitate a vremurilor noastre. Nu dau nume, că, oricum, și așa, prin sesizarea speței, se vor supăra pe mine. Degeaba spun că eu îi iubesc și îi admir, pentru că la 75-80 de ani poartă grijile altora, în loc să-și poarte numai lor de grijă. Că mai obțin câte un premiu sau câte o indemnizație de jurizare – oameni suntem și înțelegem: omul câștigă de la locul lui de muncă. Bravo lui!

Dacă aveam pe vremea lui Dej sau Ceaușescu poezii căpătuite din poezie, de ce să n-avem în capitalism poezii îmburghezite din poezie? Ce e rău în asta? Și câți sunt? Merită atâta tevdură? Dar tocmai faptul că sunt puțini intrigă: de ce alții pot și eu nu pot să profit? – se întreabă sute de poezii. Ghinion! – ar răspunde cutare privilegiat.

E asta un simptom? Un simptom a ce? Judecata e greșită. Oamenii câștigă din munca de conducere, nu din poezie. Unde ați văzut barzi cumularzi, azi? Aiurea!

Reiau. Ziceam că nu dau nume, dar o să dau, oricum sunt la îndemâna oricui. Eu nu acuz, constat existența unui fenomen interesant: rezistența unei gerontocrații în administrația USSR (conduceri de reviste și filiale), care îl avea în frunte până de curând pe Nicolae Manolescu. Dacă bine îmi amintesc, nu am avut decât o singură retragere decentă: a lui Adrian Popescu de la conducerea revistei „Steaua”. Au rămas pe baricade, conducători venerabili de reviste: Dan Cristea și Alex Ștefănescu la revista „Luceafărul” (până la moartea lor, anul trecut), Nicolae Prelipceanu și Liviu Ioan Stoiciu la revista „Viața românească”, aproape septuagenara Marta Petreu la revista „Apostrof” (care a renunțat anul trecut în favoarea octogenarului Ion Vartic), triumviratul redutabil Mircea Mihăieș, Adriana Babeți și Cornel Ungureanu la revista „Orizont” (ai impresia că fără ei s-ar prăbuși Banatul cultural!), întreprinzătorul Cassian Maria Spiridon la revista „Convorbiri literare” (înconjurat de o echipă redutabilă); Gabriel Chifu moștenește „România literară” de la Nicolae Manolescu.

Toți sunt conservatori într-un spirit înalt al tradiției culturale, pe care îl admir și care este și al meu. Nu-i mai evoc și pe cei câțiva șefi de filiale, aproape sau dincolo de 80 de ani, care au mai rămas în funcție. Cel mai simpatic e Vasile Dan, mereu prezent la panoul de onoare al „României literare”. Perpetuările s-au petrecut firesc: nu erau alți doritori sau nu păreau să existe sau nu au câștigat alegerile. Cu cât această schimbare de generații se produce mai greu și mai lent, cu atât slăbește dorința altora de a le lua locul. În unele locuri chiar nu se poate: nu vine nimeni din urmă!

Pozițiile menținute decenii la rând de vârstnici și foarte vârstnici nu mai sunt râvnite de alții, sunt supuse unei uzuri morale în fața unui posibil succes. Așa încât revistele, filialele și însăși USSR par moșiile definitive ale seniorilor, instituții demodate care par sortite să moară o dată cu ei. Instituții care, cel puțin în formele lor tradiționale, vor dispărea odată cu ei (pot zice: odată cu noi, pentru că mă identific cu această stare de declin conservator, stil „toamna patriarhului”).

Nici nu știu de ce mai scriu despre un fenomen atât de cunoscut! Probabil pentru a-mi mai potoli tristețea și nostalgiile. Sau, poate, pentru a-mi fi potrivnic mie însumi. Pentru a-mi brusca propriul conservatorism prea inertial. Îl denunț când îl văd la alții, dar uit că sufăr eu însumi din cauza lui.

E mecanismul unui bovarism intelectual/psihologic, caracterizat de aspirația de a fi altfel de cum ești. E. Lovinescu s-a analizat foarte bine în *Memorii* prin prisma acestui reflex ficțional flaubertian. De unde am pornit și unde am ajuns?! De la barzii cumularzi la bovarism!

Dar, totuși, nu sunt un bard cumulard (cum nu era nici Lovinescu). Dacă nu s-a înțeles, repet: bard cumulard înseamnă posesor de pensie, plus indemnizație de merit, plus un pic de șefie seniorială (condiția obligatorie nu e aceea de poet). Mă absolv măcar de această vină. Că, altfel, păcatele pe care le văd la alții sunt, de multe ori, și păcatele mele. Însă nu întotdeauna. Să nu jubileze împričinații!

*

Poezie cu pălărie

Cel mai prestigios și mai elegant poet cu pălărie a fost Coșbuc. Au mai fost câțiva purtători de pălărie, dar toți (după părerea mea) poezii minori. Dintre ei, Dimitrie Anghel și Șt. O. Iosif sunt cei mai cunoscuți. Macedonski în prima tinerețe purta pălărie, apoi a renunțat, așa a devenit poet important. Nu mi-i pot imagina pe Eminescu, Arghezi, Blaga, Nichita Stănescu purtând pălărie. Știți ce vreau să zic, deși nu zic. Sau hai să zic altfel decât mă gândeam inițial: din respect pentru Blaga, jos pălăria!

Ruxandra CESEREANU



Bulgakov forever (2)

Clujul era un oraș dezolant ca toate orașele românești în ceaușismul ultim din anii 1980-1989. Frigul ne intrase în oase, aproape că eram făcuți din gheață ori din carton cerat. De mâncat nu era ofertă grozavă, așa că ne obișnuisem cu cartofi; când erau prăjiți ni se păreau cei mai gustoși din lume. Fasole și mazăre mâncam în tocănițe improvizate, linte la fel, orezul era nobil și rar, mâncam chiar și cuscus, deși bobii de cuscus erau trufandale pentru pești, când tatăl meu Domițian, pescar de plăcere, puneă în cârlig câte-o biluță albă. Dar nici peștii nu mai prea erau decât la conservă, iar uneori nici aceștia nu aveau gust, căci putreziseră excesiv în uleiul lor bolhăit. Salată de vinete, sarmale cu te miri ce carne improvizată ori cu soia sau ciuperci, salată orientală sau de boeuf, până la urmă se mai adunau de-ale gurii, nu crăpa nimeni complet de foame. Maman, profesoară de franceză, făcea și scoici cu usturoi, din niște conserve chinezești, ori șampinioane cu smântână și usturoi, tot chinezești. E drept că pâinea nu mai avea gust, dar dacă o nimereai fierbinte, mâncai cât puteai până ți se lipea de mațe și te făceai clisos. Borș de pește putea fi improvizat din animăluțe cât degetul mic, mie îmi plăceau mai ales fierți în ulei cu ceapă și piper, până li se topeau oasele. Saramura din peștișori, oltenească, întrucât maman era craioveancă, însoțită de mămligă, nu era de lepădat. Dar ciocolată, ioc, fructe altele decât mere, pere, prune și struguri nu erau. Gutuiele zăceau pe dulapuri, mai mult ca să aromeze odăile decât ca să fie mâncate: erau ațoase și îți stăteau în gât, merita doar să le razi și să faci ceai iernatic din ele ori să le folosești ca pe niște bețișoare parfumate.

În anul trei de facultate, la un chef, l-am întâlnit fugitiv pe Huri, fost coleg și prieten din liceu cu care discutasem mereu despre literatură. Ne plăcusem unul pe altul într-un fel tandru, dar nerostit, de-a lungul ultimului an de liceu. Seara târziu, pe când mă aflam încă la chef, am primit un telefon în casa gazdei, cu care eram prietenă bună: era Huri care mă ruga să recuperez o mapă pe care și-o uitase în casa cu pricina. Iar, dacă doresc, pot chiar să citesc ce se afla în mapă, îmi precizase el. Ceea ce am și făcut a doua zi, recuperând mapa respectivă. Aceasta conținea o povestire, în stilul lui Mateiu Caragiale, similitudentă. Dar era o povestire cu substrat politic, o alegorie ori parabolă despre Ceaușescu. Deși numele nu îi era rostit, era limpede despre cine e vorba. Era o proză împotriva dictaturii și a figurii Conducătorului. Stilul era, cum am zis, similitudent, totul se petrecea într-o cârciumă unde oamenii discutau, mai exact comentau vremurile. Era o proză de atmosferă în același timp, care puneă accent pe mizeria din țară, dar și pe spiritele marginale răzvrătite împotriva a tot ce se întâmpla în România ceaușistă. Îmi plăcuse stilul acestei povestiri, era învăluitoare spiritual și avea șarm. Am hotărât să o propun spre publicare revistei studentești *Echinox*, unde povestirea a fost citită de redactorul-șef de atunci și de câțiva colegi. Nu putea fi publicată, era prea riscant, cu atât mai mult cu cât Huri era fratele unui poet care ajunsese să lucreze la Radio Europa Liberă. Deși au citit textul mai mulți echinoxisti, niciunul nu m-a turnat, nimeni nu a aflat de încercarea mea de a publica în revistă acest text. Apoi mi-a venit ideea să mă duc în altă parte, la o revistă oficială de cultură și să îi prezint proza lui Huri unui redactor de acolo care era responsabil cu proza și care era un scriitor cunoscut și apreciat în urbe. I-am dat-o acestuia, după o conferință a Anei Blandiana la Filologia clujeană, am căutat anume să nu merg în redacție, ci să îi dau textul lui Huri, în afara redacției, dar prozatorul respectiv s-a panicat. Ani mai târziu mi-a precizat că a crezut că e o provocare, că i se păruse că gestul meu fusese intenționat ca să îi facă lui rău. De aici mi s-a tras o întreagă poveste dizgrațioasă, căci respectivul redactor l-a anunțat pe responsabilul de la Securitatea clujeană care se ocupa de scriitori, iar acesta a umblat luni de zile după tatăl meu Domițian, redactor la revista *Tribuna*, ca să îl someze să mă duc la o discuție, la Securitate, despre proza lui Huri. Părinții mei citiseră și ei proza lui Huri, știau despre ce e vorba, știau că gestul meu de a încerca să public acea proză fusese nesăbuit. Inclusiv lui Corin îi dădusem proza lui Huri să o citească. Tatăl meu era excedat de vizitele în redacția tribunistă ale angajatului Securității care îl toca mereu la cap să mă duc la sediul de pe strada Traian, la o scurtă discuție. Dar eu nu voiam să mă duc, îmi era frică în mod firesc, așa că am hotărât că, dacă nu voi fi dusă cu forța acolo, la Securitate, nu am ce

căuta. Până când, la vreo zece luni după toată povestea asta, am primit o carte poștală, pe adresa de acasă, tipărită la mașina de scris, în care mi se preciza că la început de decembrie 1984, în ziua cutare, la ora cutare, să fiu la sediul Securității. Nu voiam în ruptul capului să mă duc. Am stat, în ceas de noapte, la sfat cu părinții mei Aurora și Domițian, în zilele următoare aveam fixată și nunta cu Corin, la care urmau să participe aproape o sută de musafiri. Iar tatăl meu Domițian mi-a dat următorul sfat, pentru că înțelesesem cu toții că va trebui totuși să mă duc la acea convocare la Securitate: indiferent ce sunt întrebată, să nu îi dau anchetatorului niciun nume al celor care mă ajutaseră la dactilografiera și difuzarea parțială a prozei lui Huri. Să nu cumva să spun că au citit și alții povestirea cu pricina. Să refuz să dau vreun nume, să mă prefac că nu îmi amintesc. Orice fel de nume vei da, persoana respectivă va fi chemată și ea la anchetă, de aceea nu trebuie le să dai niciun nume, m-a sfătuit tatăl meu. Așa aveam să fac. M-am dus cu tulburare la Securitate, în ziua în care fusesem convocată. Mai întâi am fost lăsată să aștept într-un hol mare, cred că am stat vreun ceas. Eram timorată. Apoi am fost purtată pe tot felul de coridoare, vreo zece minute, poate și mai mult, apoi în sfârșit am ajuns într-o cămăruță care nu avea mai mult de cinci metri pătrați, unde se găsea o masă pătrată, cu două scaune la un capăt și la celălalt. Ambianța era austeră. Anchetatorul mă aștepta, era responsabilul cu scriitorii din orașul Cluj. Era un tip calm, politicoș și părea chiar bonom, îmbrăcat la costum, așa cum erau toți securiștii. Brunet, cu părul dat peste tîgvă, tuns regulamentar, la vreo 50 de ani. M-a întrebat cum a fost cu proza lui Huri, cum am ajuns să o citesc, unde am găsit-o, cum a ajuns în mâinile mele, cine a dactilografiat-o. Era limpede că știa deja totul. Am insistat pe ideea că inițiativa de a o publica îmi aparținea, că eu o dactilografiisem (deși nu era adevărat, căci mă ajutase o liceancă), că nu o mai citise nimeni în afara mea, ceea ce iar nu era adevărat, căci o citiseră atât părinții mei și Corin, cât și câțiva echinoxști. Cred că mi se înroșiseră nasul și urechile, așa cum mi se întâmplă când mint, era clar că nu spuneam adevărul, iar anchetatorul se arăta relativ amuzat, căci, așa cum am precizat, știa totul. Nu am dat nume, sfatul tatălui meu a fost esențial. Am asumat tot ce era legat de proza lui Huri doar în numele meu. Anchetatorul m-a mai întrebat cine erau prietenii din liceu ai lui Huri, dar i-am zis că nu îmi amintesc. Nici colegii de bancă nu mi-i aminteam. Zâmbea constant, pentru că știa că mint. Iar eu am înțeles perfect atunci că să minți un securist, fie el chiar bonom, nu era un păcat, ci o soluție potrivită, singura soluție de fapt. Securistul știa deja toată povestea de la Huri însuși, care fusese anchetat, deși eu aveam să aflu lucrul acesta ceva mai târziu, chiar de la Huri. Huri fusese interogată și recunoscuse mândru toată istoria prozei respective, fără să îi fie frică. Cred că discuția cu mine a durat vreo oră și jumătate, poate chiar două. Îl luasem pe NU în brațe, asta era singura soluție. La sfârșit, anchetatorul

m-a întrebat dacă Huri era întreg la cap. Știam ce însemna asta, probabil voiau să îi confecționeze un dosar psihiatric. Am replicat că Huri era inteligent și rațional, bașca talentat literar. Și asta a fost, am fost lăsată să plec. Alte consecințe nu au fost decât că am mai primit niște telefoane găfâite și confuze în noapte, la care nu vorbea nimeni din partea cealaltă a firului, dar nici astăzi nu sunt sigură că acele telefoane erau neapărat gestionate de Securitate. Povestea telefoanelor a durat vreo lună, cred că au fost vreo patru-cinci în total, apoi s-a încheiat și ea. La urma urmei, nu mi se întâmplase mare lucru la acea anchetă de la Securitate, nu are rost să fac acum pe viteaza ori pe victima. Nu m-a agresat nimeni. Cei de acolo au vrut să mă intimideze și să mă controleze psihologic, asta, da, însă alte consecințe nu au fost. Lui Huri i-am spus, la un moment dat, despre povestea asta, într-o seară în care am ajuns la el acasă datorită unei vizite pe care i-o făcuse Ioan Groșan, pe care voiam să-l cunosc și eu. A fost enigmatic, căci era prudent, nu mai știa cine îi e prieten și cine nu. Am discutat despre toată istoria micii proze și a anchetei mele (blânde) la Securitate -în comparație cu a lui, căci pe el intenționau să îl interneze într-un spital psihiatric-, foarte mulți ani mai târziu, în postcomunism, după ce Huri, care emigrase în America, a revenit în țară. L-am revăzut, când și când, și pe prozatorul care îl informase pe anchetator despre gestul meu de a intermedia publicarea prozei lui Huri. O vreme a fost evaziv, apoi mi-a precizat de vreo două ori că gestul meu putea fi provocator, că așa fi putut fi o provocatoare. Ce să-i fi spus? În mod cert gestul meu a fost nesăbuit, nebunesc chiar, închipuindu-mi că o proză parabolică despre Ceaușescu ar fi putut fi publicată în 1983. Dar, iată, că la revista *Echinox* nu mă turnase nimeni, deși mai mulți citiseră proza lui Huri, în timp ce prozatorul respectiv căruia îi dădusem textul lui Huri se grăbise să raporteze la Securitate.



Foarte mulți ani mai târziu, când am citit jurnalul și corespondența lui Bulgakov, văzându-l atât de deprimat și hărțuit pe magistrul meu, m-am întrebat cum a rezistat el. Din jurnalul său reieșea că a fost oribilă atmosfera psihică în care a trăit, neputând să publice ceea ce voia. Dar *Maestrul și Margareta* a fost un roman citit, pe fragmente, underground, într-un fel de samizdat oral, măcar Bulgakov a avut satisfacția asta și a știut că romanul lui e o capodoperă care va vedea cândva lumina tiparului. Și așa a fost.

AI. CISTELECAN

Sfârșitul epocii foiletonistice



Să-ncep și eu cu tonul radical și emfatic al tuturor căuzașilor din *Pentru o nouă cultură critică românească* (Editura Tact, Cluj, 2024): nu există decât o singură cale pentru a face critică literară onestă și riguroasă - calea lui Livius Ciocârlie. Adică, pe scurt, a n-o face. Orice carte/operă trebuie încadrată în sistemul mondial literar, iar pentru a face asta în mod corect ar trebui nu doar să fi citit toate cărțile lumii apărute înaintea ei, dar să le și îți minte în amănunt și să folosești toată aparatura investigativă și evaluativă – ori măcar cea adecvată la pretențiile și propunerile operei. Deocamdată așa ceva e omeneste peste puteri - cel puțin pînă cînd inteligența artificială nu ne va sta în ajutor documentar -, așa că facem ce putem, pe bucățele mai mici ori mai mari și cu instrumente și calități personale cum dă Domnul și sirguința. Orice investigație, cît de complexă, e doar parțială și orice interpretare limitată și insuficientă. Asta ca să nu creadă cineva că nu e critica literară o vocație a dezamăgirii. Firește, nu toată lumea are casa lui Livius Ciocârlie și sînt mulți oameni curajoși care riscă în limitele propriilor puteri, cu tactici și strategii mai primitive ori mai sofisticate, unele mereu înnoite, altele încremenite. Din cînd în cînd au loc revoluții metodologice și se dau alarme despre criza (eternă, congenitală, căci de acolo i se și trage numele) a criticii, iar în cazuri grave se lansează manifeste de urgență. Dar totdeauna lucrurile se calmează și revin la șansele – sporite cu fiecare insurgență inovativă – de a raționaliza bucuria (ori dimpotrivă) unei lecturi și de a justifica plăcerea literară în sine. Căci dacă literatura nu produce plăcere, nu produce nimic. Deși, firește, literatura e mai mult decât literatură (dacă e cu adevărat literatură).

Un astfel de manifest – colectiv – e volumul coordonat de Alex Goldiș, Christian Moraru și Andrei Terian. Practic el e al doilea manifest, căci (mai) toate obiectivele promovate aici au fost deja propuse de Andrei Terian în *Critica de export* din 2013, dar între timp oastea s-a mărit la dimensiunile unei jumătăți de

manipul (asta fără a mai socoti și trupele auxiliare de aliați, neconvocate la acest asalt) iar atacul e sistematic, nu doar frontal, și din toate părțile. Ca să contextualizez puțin – o cerință expresă a manifestului – aș zice că o samă de critici mai tineri, pe care o vreme i-a avut la inimă și printre colaboratori, s-au decis să-i amărăscă lui Nicolae Manolescu ultimii ani, obligîndu-l să-i certe și să polemizeze cu ei pentru că s-au pus toți contra așa-zisei „critici estetice”. Pe cît s-ar părea, Manolescu a resimțit campania lor – organizată, susținută și coerentă – pentru „o nouă critică” un fel de trădare, căci în articolele – multe – prin care-i muștrulua se simte, în tonul prea ridicat și de paternalism aulic, și un fel de afecțiune lezată, dincolo de argumente. De un paricid pus anume la cale îi va fi bănuț, căci nu uită de fiecare dată (cînd e cazul) să-i numească, pe rînd, „fostul meu student” (sau „fostul nostru colaborator”), evidențiindu-le astfel îngratitudinea. Impresia de paricid a mai fost întărită și de felul în care soarta a aranjat lucrurile, întrucît părea că tînăra gardă a marcat parastatul manolescian tocmai printr-o sindrofie de lansare a volumului. Manolescu - și Eugen Simion la pachet cu el – nu e, firește, decît capul răutăților care a împins critica în criză, sub numele lui puțînd fi înșirate cohorte întregi de „estetiști” retardați. Cu siguranță combatanții „noii culturi critice” și-ar fi dorit nu doar să-i prindă în viață pe cei doi, dar și în maximă formă dialogală – de nu polemică de-a dreptul -, dar soarta a compromis partea cavalerescă a provocării. Cred că nimeni nu regretă mai mult decît ei înșiși această turmură a lucrurilor. Dar *habent sua fata libelli*. Războiul cu Troia pare a nu avea loc. Cel puțin, nu cu protagoniștii.

În lipsa lor, el se duce cu suplinitorii, descalificați la grămadă și din pornire tocmai prin anonimizarea lor. Premisa e că nici nu merită pomeniți. Ce-i drept, înfruntarea pare a se duce între niște trupe critice NATO și niște trupe critice din Tratatul de la Varșovia. Tehnologia argumentativă a tinerilor critici și combatanța lor conceptuală – o spun pe șleau – copleșesc zdrobitor defensiva activată de acțiunea lor. Însuși faptul că toată critica tradițională – să-i zicem așa – s-a poziționat defensiv, așezîndu-se îndărătul vechilor palisade care ocroteau pretențiile de judecată estetică, e relevant de la sine. Iar iritățile stîrnite și necontrolate, sunt și mai relevante. E o înfruntare între trupe de elită conceptuală și rămășițe din oastea mai de strînsură de sub steagul estetic.

Să precizez și de unde vorbesc eu – ca să respect o altă exigență francă a manifestului: de pe cele mai retrograde poziții. Atît de reacționare, încît nici nu-mi ascund regretul că protagoniștii revoluției critice au părăsit cronicărea literară, deși dezertarea lor mi se pare justificată din mai multe puncte de vedere. Și nu numai pentru că vor să iasă din critica domestică și să se confrunte cu vedetele mondiale ale teoriei critice la zi, pentru că vor să depășească nivelul epidermic, „impresionist”, al abordărilor critice, ci și din considerente mai degrabă sociale și de carieră. Universitatea are alte pretenții de la examenul literar decît poate oferi foiletonistica și, prin

urmare, a și eliminat-o din tabela contribuțiilor care pot aduce puncte (ca să nu mai spun și că a devenit pură muncă voluntară, un argument care nu poate fi socotit irelevant - lucruri evidențiate apăsător în manifest; foiletonistica nu contează în industria de puncte academice și dubla ei declasare e dată în vileag; în orice caz, toată lumea poate fi de acord că e mai bine să poți obține două performanțe - academică și socială -, decât niciuna). Pe scurt, vorbesc din cel mai calificat și asumat anacronism (Atunci, ce te bagi?... am auzit, am auzit... mai ales că n-am nici veleități teoretice; nu unele de luat în seamă, oricum), dar dintr-un anacronism fără ostilitate, ci mai degrabă cu simpatie, de nu chiar cu - parțială, totuși - empatie. Ar fi putut fi chiar deplină, dacă tabelul „principalilor noștri adversari” din declarația finală asumată de toți contributorii (adică „impresionismul /.../, urechismul” și rudele lui /.../ și aroganța autocrat-vetustă”, p. 439) ar fi rezumat corect lista „adversarilor” și nu i-ar fi eliminat de pe ea tocmai pe cei cu care și-au făcut mai mult de furcă - foiletonistica în sine și „critica estetică” de orice formă. În privința dreptului la cea din urmă - de nu chiar a obligației - invoc aici doar spusele lui Paul Zarifopol (care-mi păreau pînă la apariția manifestului de un bun simț elementar): „e normal și oarecum obligator să interpretezi arta mai întîi estetic, să o judeci după norme artistice, fiindcă e artă, și nu de alta. Pe urmă: liber e oricare să întrebuițeze arta cum îl taie capul” (*Sofismul despre estet*). Chiar să pufăie din pipa lui Magritte.

Să vedem (cu slabe nădejdi) dacă mai e ceva de apărut în privința celor două instituții vetuste, un fel de deșeurii ale istoriei, după cum rezultă ele din paginile manifestului - foiletonistica și criteriul estetic. Foiletonistica e îndeosebi făcută de rușine, deși nu e sigur că despre instituția ca atare a criticii de întîmpinare e vorba ori despre un concurs de vanități (dacă nu unul pentru putere). Văd în tranșanța concludivă că, în principiu, foiletonistica ar putea scăpa - dacă s-ar scutura de aroganță și și-ar vedea lungul nasului: „Ca să fim înțeleși, nu ne deranjează nici impresionismul, nici foiletonismul în sine, ci, pe de o parte, pretențiile lor de a fi, dacă nu exclusive, cel puțin superioare criticii profesionale, iar, pe de altă parte, parazitarea de către ele a criticii academice din România” (p. 440). În apărarea criticii de întîmpinare a sărit imediat Nicolae Manolescu (nu o dată) și peste argumentele lui n-am ce adăuga. Pare destul de sigur că și noii critici sînt de acord că serviciul de triaj literar e util, doar că nu e făcut corespunzător. Și cum ar fi dacă, după spusele lui Christian Morau, „cronică și <<cronicheta>> aglutinează <<impresii>> epidermice și intuiții minimal organizate într-o secvență oarecare, nu neapărat logică, în timp ce oferă cu generozitate <<judecăți de valoare>> spontane împachetate într-un eseism hiper-adjectival voios” (p. 377); nu sînt cele mai rele lucruri spuse pe seama foiletonisticii, Moraru însuși adăugînd că ea e folosită „reglărilor de conturi și partizanatelor de tot felul”. Dacă așa stau lucrurile, n-ar fi mare pierdere și cronică literară ar merita pe drept un *delete*. Manifestul e, firește, și o prezentare (implicită, cînd nu e ofensiv

explicită) despre starea - jalnică - a națiunii critice, un raport-rechizitoriu. Nici nu e (mult) de replicat acestui raport și nici observației lui Christian Moraru potrivit căreia critica de acest fel, mizînd pe „autoritate”, „nu e colocvială ci solilocvială” (p. 373). Despre „autarhismul” criticilor de pe linia de primire - și nu doar al celor cu „autoritate” - m-am plîns și eu. Esențial, critica e dialog (în interbelic criticii dialogau și nu lăsau neobservate opiniile și judecățile confrăților, fie că erau în acord, fie că erau în dezacord; e drept că unii combăteau fără a-și numi preopinientul, cum făcea G. Călinescu, probabil ca demonstrație de putere, dar era evident cu cine se contrazice) și interpretările trebuie confruntate. Nu e cazul la noi, unde mai toți criticii (de întîmpinare) sînt și primii și singurii cititori ai cărții sau operei respective. Și nu doar ei: poți vedea articole despre - să zicem - Blandiana (că tot a fost un fel de „an Blandiana”) în care, în ciuda unei bibliografii mai groase decît opera ei, comentatorul e primul și singurul ei cititor. Nu-i de mirare că (mai) toată critica de întîmpinare e o tropotită pe loc și un simplu vacarm tautologic. Tautologia „inocență” a interpretărilor și observațiilor e însă caz de plagiat (nu știu dacă nu cumva mai grav decît cel conștient) și lipsa aceasta de minimală etică a comentariului e dovadă de pur veleitarism. Nici n-ar fi nevoie de repudierea lui de la nivelul normelor academice de comportament critic dacă n-ar fi atît de generalizat. N-aș lăuda, așadar, performanțele interpretative ale foiletonisticii harnice, dar cred că principiul utilității acestui serviciu de triaj va rezista inclusiv compromiterii lui. Dacă s-ar lupta chiar cu principiul de existență al cronicii, mă tem că reformatorii s-ar lupta cu mori de vînt. Desigur, acum „critica de întîmpinare” de prin reviste nici măcar nu mai e prima solemnitate receptivă, căci primul val de comentarii - unele chiar profesionale, deși, firește, marea majoritate e făcută din *like*-uri verbalizate - se desfășoară pe rețelele de socializare. Nu adversitatea principială și nici acuza de retardare/anacronism vor amenința instituția cronicii literare din reviste (ba nici chiar amatorismul improvizărilor), ci efervescența și promptitudinea comentariilor de pe *facebook* sau alte canale. (Care, iată, au luat în serios chiar și producția literară ca atare - ateliere, concursuri, cercuri de dezbateri, cenacluri etc.). Aș întreba însă și eu, ca G. Călinescu într-o împrejurare similară, cine e foiletonistica? E ea domnul X? E ea domnul Y? Sau Z? Și dacă lucrurile nu merg bine, de vină o fi foiletonistica ori acești domni? (Pun întrebarea, deși risc să dau peste problema „autorității” dezbătută de Christian Moraru; eu sper însă că orice „autoritate” se ridică pe argumente, deși poate fi folosită - de la o vreme și de unii - și ca decret carismatic). „Toxicitatea genurilor critice precum recenzia, eseul jurnalistic, „portretul”, („schița”, „crochiul”) critic și articolul de dicționar” (p.382) nu e, sper, atît a „genurilor” în sine, cît a practicanților. Eradicarea lor e doar un simptom al ambiției *vogliamo tutto*, de care face paradă bună parte din manifest, chiar și atunci cînd proclamă toleranța și respectul pentru celălalt. Credeam că între foiletonistică

și etajul academic e nu doar rivalitate (de notorietăți? de putere?), ci și un productiv parteneriat (cum îl presupunea și Adrian Mureșan în comentariul din *Observatorul cultural*, nr. 1245-46/2025). Dacă savanților foiletonistica nu le aduce nici un folos, ci doar iritare, foiletoniștilor critica academică le face servicii esențiale, căci toate descoperirile acesteia se răsfrâng pînă la urmă și în practica foiletonului; e locul în care ele se vulgarizează, chiar dacă – spune intransigența academică – după „ureche”. Dar e și locul în care ideile – dacă sînt – ies din ghettou. E drept, printr-un fel de semiparazitism, precum se întîmplă și-n natură în cîteva locuri. Tocmai de aceea nu văd cum foiletoniștii s-ar opune prosperării cercetărilor academice. Și nici de ce și-ar purta nasul pe sus, ofensînd astfel prestigiul academicilor. Genurile condamnate de Christian Moraru sînt genuri modeste, umile, frivole chiar, de critică, dar utile. Încă. (Sper să nu-mi fie socotit doar ceva *pro domo*). Foiletonofobia ori baremi disprețul aruncat foiletonisticii sînt, însă, credibilizate (de nu chiar întemeiate) de faima de cronicari pe care bună parte dintre autorii manifestului o aveau cîțiva ani înainte. De nu se lepădau de asemenea frivolități, alde Terian, Goldiș ș.a. ar fi fost ei azi „teroriștii” literaturii în curs.

Indisociabil de foiletonistică, impresionismul critic e victimă imediată, nu colaterală. Toți savanții îl disprețuiesc, dar fără măcar a lua în seamă felul în care Lovinescu l-a transformat în „metodă” critică. Ori de cîte ori vine vorba de el, e vorba de fapt de imaginea lui trivială, ca și cum impresionismul ar fi o simplă înnădire de impresii gen „drăguță”, „interesantă”, „mi-a plăcut”, „m-a emoționat” etc. E o procedură incorectă, mult prea expeditivă și cu un dispreț afișat ca prejudecată. Dacă nu studiază fenomene, procese, evoluții etc., ci acordă atenție „unicatului” care e opera, impresionismul e mai adecvat decît orice sistem articulat de academism. Cred că Ion Pop semnala pe drept (în *Viața Românească*, nr. 1/2025) că „atenția la unic” rămîne încă printre datorii criticii, chiar dacă „unicitatea” e apoi contextualizată. Cel puțin în problema „impresionismului ca metodă critică”, academicii din manifest n-au procedat după rigorile academice, ci s-au lăsat duși de propria iritare și l-au tratat „după ureche”. Au inventat o fantomă numai bună de apostrofat și de făcut exerciții de sarcasm pe seama ei.

Foiletonistica e însă doar mesagerul, iar impresionismul instrumentul, supuse, ambele, declasării, căci obiectivul major pe care vor să-l doboare îl reprezintă pretenția de „autonomie” a literaturii și dogma „criticii estetice”. Oricît zel s-a fi depus în afirmarea ei, „autonomia” n-a fost, de la început, altceva decît o nostalgie. Chiar de la preluarea și resemantizarea acestui concept politico-administrativ, condiționările externe erau implicite și numai excesul de condiționări dinafară a dus la voluntarismul autonomist. Desigur, a fost vorba de o iluzie, întreținută și de mari scriitori, și de un efort de a o proiecta și de a o apăra de imixtiunile prea grosolane. Dar nici literatura, nici scriitorii n-au reușit să rupă lanțurile determinărilor, ci doar – cel mult – să le sublimeze. Dacă mai e invocată și în zilele noastre, e doar ca ecou nostalgic

al autarhiei artistice. În fapt, e și ea o fantasmă închipuită asupra căreia se năpustesc toți combatanții „noii culturi critice”. Cu deplin succes, firește.

Imperativul central al manifestului e – ca să-l citez iar pe Ion Pop – „necesitatea, cvasiobligăția unei sincronizări cu noul *seaculum*” (nu știu de ce „cvasi”, cînd imperativul e limpede). E al nu știu cîtelea apel dramatic la depășirea complexului de retardare, unul care se întinde de la Grigore Ureche pînă la Maria Chiorean (unde, sper, se va și opri). Afîta doar că acum e focalizat pe un domeniu delimitat – al cercetării critice dedicate literaturii. *Prefața* enunță concis obiectivele maximale: nu „doar un progres în metodologie, ci și o revoluție în conceptele de cultură și de politic din spatele metodologicului” (p. 10), cu intenția de a face din „actul critic” o „intervenție în realitate” – nu doar literară, se-nțelege. Ca orice structură de manifest, și *Pentru o nouă cultură critică românească* are liniile trasate clar: jos asta, vrem asta și iată cum. Una dintre măsuri ar fi o schimbare a vocabularului critic, mutarea lui „pe baze noi, mai puțin sexiste”, care n-ar mai „desconsidera” și „descuraja” „prezența femeilor în critica literară” („și în arenele sociale în general” (p.11). Nu știu cum stă treaba în „arenele sociale”, dar mi se pare că acest obiectiv e atins cu grație în critica literară - și cantitativ, și calitativ (poate mă-nșel din prejudecăți sexiste), căci printre protagoniștii criticii de azi nu cred să fie mai puține practicante decît practicanți. Sloganul cel mai definitoriu e proclamarea „criticii de tip *research*” drept „singura critică demnă de acest nume” (p.11). Rezon! E un sindrom de monopol care răzbate peste tot și în slujba căruia e pusă toată campania de declasare a altor feluri de critică. Găsim peste tot pancarte care anunță supremația Republicii Castalia (una cu reședința în „bastionul” universitar, de unde practică directive de acțiune critică și civică) și afirmă un exclusivism mai țanțos decît s-ar cuveni. Bunăoară, la Cosmin Borza, cînd inspectează situația revuisticii: „revistele academice reprezintă reperele autentice ale unui cîmp cultural matur, de vreme ce ele asigură prin excelență vitalitatea și activează potențialul novator al culturii critice și literare” (p. 131), asta cu toate că „majoritatea revistelor academice românești consacrate” „doar simulează profesionalizarea” (p. 133). Ce să mai vorbim de cele „neconsacrate”! Înfumurarea progresivă, de la capitol la capitol, devine intoleranță curată, care nu suportă nici măcar inter-acțiunea dintre critica academică și celelalte. (Revoluționarii nu vor nicidecum să se amestece cu plebea critică). În concluzia campaniei, de pildă, evidențiind micul bilanț al revistelor care „au făcut deja eforturi remarcabile de defoiletonizare”, e remarcată și *Vatra*, deși un exemplu „imperfect” (p. 444). N-aș fi chiar afectat de „imperfecțiunea” asta a coabitării, mai ales dacă ținem seama că studiile apărute acolo au sîrmit mai repede reacții decît cele din exemplele „perfecte”. Bunăoară, Manolescu, pentru care *Vatra*, înclinată mai spre sînga, era revista preferată, n-a scăpat nici un prilej de a replica fiecărui articol „academic” publicat aici. Dacă-ăș fi în locul lor (dar nu sînt), n-aș ocoli revistele

„generaliste” și nu m-aș baricada în ghettoul strict academic, fie și riscând să pierd la punctajul universitar. Ar fi probă de mai multă „acțiune”, chiar dacă ar părea o tentativă de a împăca varza cu capra (și invers), și de mai mare disponibilitate pentru dezbaterea publică. De dialog vorbim, chiar dacă unii-și spun replicile din vârful scării.

Altminteri, obiectivele asumate de manifest sînt toate de primit și nu vād cine, dintre cei care se mai amestecă în treburile literaturii, ar fi împotrivă. Ar putea cineva obiecta (sau chiar mîrîi) contra intenției de a înzestra critica noastră cu „o abilitate cu adevărat creatoare, *productivă*, nu doar reproductivă” (p. 22) La cele „productive” ale criticii sînt propuse și studiile culturale, refuzate la noi pentru că *mainstream*-ul „citește – dacă o face – teorie <<pe genunchi>>: ocazional, superficial și condescendent” (p. 25). E multă sîrguință depusă pentru abilitarea studiilor culturale, astfel încît manifestul se transformă – zice Ion Pop – într-un „spațiu de reflecție aproape exclusiv în domeniul studiilor culturale”. Studiile culturale sînt, de felul lor, captivante și în ele literatura e orice în afară de literatură. Abia aștept să avem și noi un studiu savant despre „Instalațiile sanitare din proza rurală” (unul similar făcuse vîlvă în comunitatea britanică, după spusele lui David Lodge), sau unul comparativ – între proza rurală și cea urbană – ori vreunul asemănător cu „Rolul căteilor de salon în viața marilor curtezane.” În astfel de studii literatura s-ar zbgui savant și erudit. Nu chiar de felul ăsta sînt studiile propuse de Mironescu și de Maria Chiorean, deși parcă de literatură cu temă e vorba în propunerile lor. Poate că n-avem destule studii *queer* sau *disability* din pricină că n-avem destule opere ilustrative. În cazul celor din urmă, de la Blecher încoace – slabă recoltă (în cele vreo două romane de specialitate pe care le-am citit, personajele aveau consistența și comportamentul unor manechine; poate am greșit eu alegînd romane prea lăudate). Fapt e că între revendicările manifestului sînt și acestea de ordin „tematic”, marcate drept carențe grave. Și mai urgente și mai grave ar fi revendicările de natură instituțională, pe care „studiul de caz” dedicat „oamenilor instituții” de către Andrei Terian le expune mai mult decît elocvent. Slăbiciuni de îndreptat, carențe de umplut și anacronisme de lepădat reprezintă un prim catalog de urgențe.

Cea mai semnificativă mutație pe care o propune manifestul îmi pare a privi baza ideologică a comentariilor și ideologizarea lor ca atare. Analiza făcută de Adriana Stan demonstrează o opțiune tradițională pentru ideologiile mai de dreapta (trăgînd toate spre naționalism, deși nu toate la fel de tare), una care se întinde și peste optzecism, căci nici el n-a putut stimula „dezvoltarea la nivel de generație a unei gîndiri critice de sînga” (p. 60), măcar că ar fi fost îndreptățit socialmente la așa ceva. „Consensul așa-zis liberal – zice Adriana (p. 66) – este deci transgenerațional”, ceea ce n-ar fi de mirare să fie chiar așa, avînd în vedere că încă nu s-au epuizat spaimile comuniste și nici n-au fost exorcizate (lucruri subliniate de Teodora Dumitru). E o continuitate de

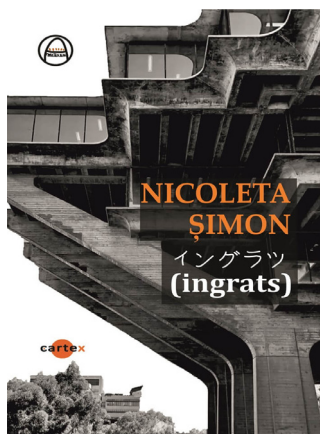
fond ideologic în deplină coerență cu cel interbelic (și cu cel de dinainte), căci și atunci Lovinescu remarcase că, în vreme ce societatea avansa spre democrație, toate ideologiile publice erau reacționare. Din analiza Adrianei Stan rezultă că linia aceasta continuă, chiar dacă în forme mai *soft*. Progresul metodologiilor de explorare literară nu se poate face însă în afara epistemei dominante, așa că, de fapt, cerința de fond nu e neapărat una literară (nu în primul rînd), ci una generală, vizînd asimilarea normelor actuale de conduită social-culturală (progresism, politică corectă, democrație incluzivă, feminism, lgbt-ism, exilism, migrație, minoritari, centrarea marginalilor etc.). Un restart critic presupune, așadar, un restart ideologic și o reaşezare a comportamentului civic și social. E și „prima lecție” servită de Teodora Dumitru: „prima lecție e aceea că critica literară este politică sau ideologică” („inclusiv – adaugă ea – sau mai ales – atunci cînd pretinde contrariul” (p. 112). Pentru claritate ideologică – și dincolo de literatură, dar mai ales înăuntrul ei – militează mai toată lumea, dar mai întîi și mai abitir Mihai Iovănel (a făcut o demonstrație în *Istoria ...* sa). Cu siguranță nu e cum elimina componenta ideologică din nici un gest literar. Nici o frunză nu cade fără să fie victima unei ideologii și nici un peisaj sau madrigal nu e opac la ideologie. Tranșanța ideologică ar ridica nivelul dezbaterilor și ar atenua ambiguitățile. În plus, ideologia e un factor care determină – ca să folosesc un termen de la Ibrăileanu – „asentimentul” nostru la operă. Ne dăm mai ușor „consimțămîntul”, deși, fiind vorba de artă literară, ideologia ar trebui să fie indiferentă față de valoarea acesteia (mai precis, valoarea ar trebui să fie indiferentă la ideologie). Se poate scrie poezie de dragoste, bunăoară, și de comuniști și de anticomuniști, și de macho-iști și de feminiști (sper că Bukowski a demonstrat-o destul). Problema e că ideologia „bună” e totdeauna cea pe care o avem și ea devine un filtru, un operator de evaluare. Personal aș fi mai degrabă pentru o atitudine (critică) mai slab ideologizată, astfel încît să nu condiționeze nici interpretarea, nici evaluarea. Dacă e prea mult zel ideologic se poate ajunge la transgresiuni interpretative (să le zic așa) riscante și la lecturi abuzive (cum e cea dedicată de Iovănel *dăscăliței* lui Goga, unde a pus peste reprezentarea iconografică a lui Goga reprezentarea sexistă a *directoarei* lui Sociu). Se-nțelege că ideologia nu poate fi neutralizată pînă într-atît încît să dispară (și, prin urmare, nici depolitizarea nu poate fi abstractizată și practicată) din grila de receptare și interpretare, dar nu cred că e cazul să devină un criteriu prioritar și privilegiat. E o cale mult mai sigură spre dogmatism (dogmatisme) decît cea care duce la „dogmatismul estetic” (unul care n-are decît o obsesie: valoarea ca atare a operei). Călinescu făcea o analogie între spiritul critic și simțul moral – și conform acesteia agreăm faptele de artă în mod similar cu cel prin

care subscriem la faptele morale. După manifest însă, analogia ar trebui făcută cu faptele politice. Inspecția ideologiei învelate e, firește, o pistă la fel de legitimă ca orice altă inspecție. Tot ce există într-o operă contribuie la condiția ei estetică - și, prin urmare, nu pot exista căi de investigație blocate. Pentru că toate conduc și contribuie la rezoluția estetică. Judecata estetică e – ca să zic așa – o judecată finală, nu una inițială (chiar dacă cronicarii se pripesc în a propune una provizorie). Ea nu poate ieși decât și mai temeinic argumentată prin expertizele savante decât a fost propusă prin pripelile foiletoniste.

În fine, ca să n-o mai lungesc, manifestul e construit în așa fel încât să nu rămână domeniu critic nescuturat și neprovocat și fiecare capitol ar merita o dezbatere aparte. Provocarea e prea abruptă spre a nu primi replici (dacă mai e de la cine). Poate e, într-adevăr, un punct de răscruce această nouă „în contra direcției de azi a criticii române”. M-am străduit să-i reduc din dramatism și din urgență (din reflex de autoapărare, firește), dar... dacă revoluție nu e, nimic nu e.

Călin CRĂCIUN

Un reportaj cinespoetic



Când în lumea literară tocmai se discută mai intens de o adevărată criză a editării de carte în general și, în mod special, de beletristică, fiind evidențiate aspecte cum sunt costurile materiale imense, retribuția mai mult simbolică sau chiar deloc a scriitorilor, precum și situații, nu puține, cum sunt cele în care scriitorii își finanțează publicarea, apar totuși și întreprinderi ce se arată temerare. Un astfel de caz este și Colecția Amaterasu, lansată de editura Cartex în 2024, sub coordonarea Ramonei Boldizsar. Într-un context ce e denunțat de jucătorii cei mai importanți din piața cărții de literatură drept ostil, e de laudat faptul că o editură încă mică și care a mers preponderent pe mâna cărții școlare, a clasicilor și a scriitorilor consacrați a trecut

și la publicarea de poeți foarte tineri, și încă afișând în librării prețuri per exemplar extrem de atractive, dacă le comparăm cu cele practicate de editurile cu tradiție deja solidă în publicarea debutanților. E drept, privirea pe care o aplic în cazul de față este una de la distanță, iar de aici totul pare roz, cu atât mai mult cu cât cartea despre care am ales să vorbesc acum, semnată de Nicoleta Șimon*, se înscrie între debuturile pe care le consider remarcabile.

Volumul (*ingrats*) e deschis de o poezie care ipostaziază în bună măsură liniile generale ale întregului: „sunetul sirenelor perforează geamul/ la granița maturității/ aripile se transformă în scrum de țigară/ inspiri și expiri aerul toxic/ corpul mecanic suprasolicitat de căldură// estetica blocurilor comuniste suprascrie sistemul capitalist/ dincolo de ferestre/ corpurile se coc mult prea repede/ rămășițele lor rămân îmbibate în pături/ când vin chiriașii se minunează de umbrele ascunse// privești trecătorii/ cu picioarele cauciucate/ străinul se aruncă în ciment/ străinul e acum un monument/ când scrumul lovește asfaltul/ acesta se cutremură/ după care/ liniște” (*fermata*). Relevă intruziunea traumelor urbanului și ale istoriei colective în intimitatea vocii care se exprimă poetic. Privește mediul casnic atât ca aspect intim, cât și ca o generalitate, nu doar din interior, ci și din afară, denunțând ostilitatea unei lumi supuse entropiei. Pe de o parte emoție, din categoria negativului, pe de alta, invitație la meditație. E o creație care se înscrie cât se poate de firesc în linia bacoviană. Bineînțeles, e vorba de un bacovianism actualizat, unul din care au mai rămas doar elemente ca emoțiile negative, semnele impresionismului și degradarea urbanului, elemente cărora le sunt adăugate unele întâlnite în proiecțiile similipolitice ale ultimelor valuri din lirica românească, în care se împletesc rezonanțe biografice și accente sincretice, cum sunt ritmuri aflate în sintonie cu genurile muzicale în vogă, succesiunea de imagini întâlnite și în scurtmetrajule eseistice și experimentele formale.

Nu miră atunci nicidecum că o creație ca *ex machina* explorează trauma întâlnirii în copilărie cu moartea, o traumă individuală permanentizată și transformată numaidecât în generalitate, în destin universal. Din ea rezultă, deloc paradoxal, din perspectivă psihologică, un impuls al sinuciderii, astfel că lumea întreagă devine o „aokigahara” (trimitere directă la vestita pădure a sinucigașilor). Apelul la mărci ale culturii japoneze este, de altfel, recurent în cadrul volumului. În poezia *where are our monsters now, where are our friends?* apare direct numele regizorului Takashi Miike, a cărui influență e vizibilă pe alocuri, prin stranietate și imagini violente. Iat-o în *static*, unde cea care se exprimă e o observatoare a străzii și dă consistență terifiantei prin imagini ivite din fricțiunea realului cu fantasmaticul: „ies pe stradă și uit să reglez obiectivul/ scenele se amestecă în pixeli cubici// poteci acoperite de-un crist de petrol închegat/ cu mâinile întinse pe intersecții/ umanoizi din mozaicuri/ loviți de

mașini/ fac palmele să-i sângereze// imaginea blurată îmi dă migrene/ sinusurile umplute de cuie ruginite/ sunt atrase de magnetii pământului”.

Toate cele trei grupaje sunt intitulate direct în japoneză, în alfabetul corespunzător și traduse în engleză. Chiar dacă majoritatea creațiilor sunt intitulate direct în engleză, iar câteva în română, tind să cred că însuși titlul din descrierea CIP e doar o traducere din japoneză în engleză (și o transpunere în alfabetul latin, desigur) pentru a fi făcut inteligibil unui public nefamiliarizat cu limba și cu grafia japoneze. Spre o astfel de concluzie conduce faptul că parantezele în care sunt plasate titlurile în engleză apar mereu sub cuvintele scrise în limba niponilor. Faptul nu e deloc gratuit ori lipsit de semnificație, căci alături de astfel de influențe se manifestă și o jonglerie cu concepte preluate de aiurea. Integrarea referinței culturale universale, a exoticului în grupaje care explorează Brașovul transformă acest oraș într-un fel de metonimie, de reflexie a satului global, cu câini vagabonzi, cerșetori, hoinari și depresivi, fără lumină naturală (iluminat de faruri și neoane).

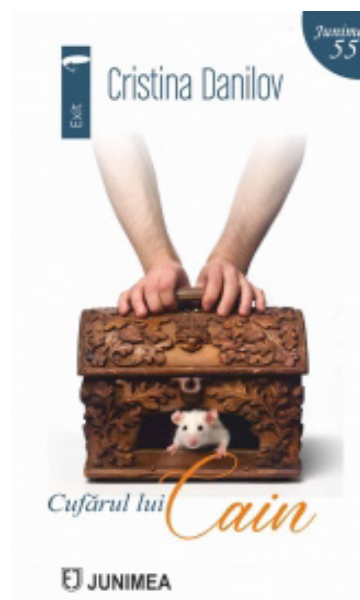
Exteriorului ostil, traumatizant îi corespunde și o intimitate pe măsură. De pildă, în *i shall slap the asphalt* reverberează amintirea de a fi un copil care visează să devină călător ca șofer de tir. E o speranță de viitor sub așteptările părinților, semn de ruptură fundamentală între motivația personală, intimă, marcată de atracția față de mister, exotic și excepționalism, și instanța parentală, care-și convertește iubirea în impuls de modelare represivă. Sunt prezente, de asemeni, poezii încheiate prin asocieri inedite, care invită la meditație cu atât mai consistentă cu cât se înfățișează mai stranii. În altele se întrezărește o umanitate viitoare cu reminiscențe din cea veche. Astfel, *the passenger* pare un jurnal de călătorie intergalactică, o reverie futuristă măcar la scara jocului în cadrul limbajului, dacă nu neapărat la nivelul derulării autentice a unei viziuni.

(*ingrats*) are nu de puține ori aspectul unui reportaj din Apocalipsă și al unui experiment cinpoetic reușit. Sugestia intruziunii perspectivei cinematografice în demersul poetic e scoasă mai la vedere în versuri ca „m-am dat vieții de explorator urban după ce/ visele de cineast au fost puse pe hold”). O reușită ce rămâne în picioare chiar dacă nu am găsit un raționament estetic prezenței într-un vers a erorii lingvistice comune de a folosi formula „mi-aș fi cerut scuze” cu sensul de „mi-aș fi cerut iertare”.

* (*ingrats*) – București: Cartex, 2024.

Florina LIRCĂ-MOLDOVAN

Cutia Pandorei sau *Cufărul lui Cain*



„Adevărat vă spun că și-au luat răsplata”: Cain și toți păcătoșii asemenea lui. Răspicat ne-o spune Isus – prin Matei – despre fățarnici. După dreptatea Fiului (a Tatălui deopotrivă), cu siguranță, nu numai ei. Ci toți greșii care ne-au izgonit din Rai. Din cauza cărora suferim noi astăzi. Și ne purtăm crucile. Și suntem nefericiți. Plângem, ne tânguim, ne ducem la biserică, punem pomelnice, ne rugăm fierbinte, scuipăm în sân să ne ferească de cel rău. Și de cei ca el. De ispititorii Adam și Eva, mai ales de Cain. Căci dacă slăbiciunile femeiești ale Evei mai pot fi înțelese, crima lui Cain – păcat de moarte – nu credem! Deși zicem: „iartă-ne nouă greșelile noastre precum și noi iertăm greșelilor noștri”. A zis și Isus (el –Dumnezeu adevărat) pe cruce: „Iartă-i, Doamne, că nu știu ce fac”. Totuși, din solidaritate cu Abel și din compasiune pentru ghinionul lui de frate, nu ne stă în putere să-l primim pe Cain în sufletele noastre. De ce? Ne-o explică blând și calm, pe înțeles, dar cu spirit critic și cu talent literar, bine documentat, ca un bun psiholog ce probabil este, Cristina Danilov în cartea – colecție de (46) eseuri pentru minte și suflet prefațată de Adrian Alui Gheorghe – *Cufărul lui Cain* (Editura Junimea, 2024).

Iată cum stă situația din perspectiva autoarei: „a ierta pe cel care a provocat suferința în acest caz pare o sarcină imposibilă. Cum să ierți – ne stârșește ea – criminalul care ți-a ucis cu sânge rece copilul? Cum să-l îmbrățișezi cu tot sufletul pe cel care ți-a incendiat casa? Pentru a restabili armonia interioară,

există, în noi, dorința de a provoca durere în schimb, adică de a ne răzbuna. *Ochi pentru ochi și dinte pentru dinte* clarifică faptul că iertarea este, în multe cazuri, inacceptabilă”. Și pe bună dreptate. Căci oameni suntem. Cu posibilități și cu neputințe. După șansă și talanți. Cum să ieși din capcana urii și a răzbunării dacă tu de mic nu ai aflat de lecția asumării? Cum să ieși din războiul cu ceilalți dacă tu nu știi ce e pacea cu tine? Cum să îl ierți (și să îl mai și iubești) pe aproapele, dacă tu nu te ierți și nu te iubești pe tine? Cum să îl primești în suflet pe Cain dacă tu te respingi pe tine însuși? Cum să te ferești de învinuire dacă nu ai aflat încă ce este responsabilitatea? De aceea, arunce primul piatra cel pe deplin vindecat.

Nu sunt de lepădat, așadar, cel puțin din perspectivă creștină, dar și psihologică, nici vinovații, nici învinuitorii. Fiecare cu durerea și cu rănilor lui. Cristina Danilov are totuși o recomandare: „este nevoie de timp și de multă înțelegere și cunoaștere a noastră și a celui de lângă noi pentru a ne împăca cu nevoia de a ierta pe cel care ne-a produs suferință. Acest lucru nu se face instantaneu, la cerere. Suferința are cursul ei și trebuie lăsată să curgă. Și această obișnuire treptată cu ideea că și noi putem greși și răni pe cineva, că trebuie să ne cerem iertare pentru asta, este o parte importantă a înțelegerii că doar iertând greșelile altora vom fi, la rândul nostru iertați. Pentru a ierta cu inima, nu cu vorba, trebuie să ieși, prin autocunoaștere, din închisoarea gândurilor, a propriilor sentimente negative și, implicit, a suferinței. Să ne amintim de câte ori, în suferință fiind, am strigat, drept răzbunare, amenințând cu pumnii spre ceruri «Nu, nu există Dumnezeu!». Și, totuși, Dumnezeu am văzut, mai apoi, că există. Numele Lui este Iertare”. Iubire. Viață.

Acum, dacă am văzut că autoarea crede în Dumnezeu, înțelegem și ne mirăm deopotrivă de ce este atât de tolerantă cu păcatele. Nu doar cu ele, ci și cu cel cunoscut în istoria creștinismului ca fiind mai marele trădătorilor, pe care – să vezi scris și să nu crezi! – îl numește „prietenu meu, Iuda”. Desigur, nu până acolo încât să îl considere adevăratul discipol printre ucenicii lui Isus, cum a făcut Robert Morel, în cartea sa, „Evanghelia după Iuda”. Dar nici cel mai mare demon de pe pământ (Isus, de pildă, care deplânge întruparea lui Iuda, îi spune „fiul pierzării” – Ioan, cap 17, versetul 12). Povestea Cristinei Danilov despre trădare e, nici vorbă, interesantă. Începe cu o interogație: „oare există oameni atât de norocoși care nu au fost niciodată trădați sau înșelați?” Din experiența sa (sigur mai vastă decât a noastră, fiind psiholog), pare că nu. Dacă nu au fost trădați de ceilalți, sigur s-au trădat singuri. Iată cum: „eul nostru ascunde o multitudine de fațete,

existăm într-un mozaic de euri, ce își caută înlăuntru echilibru și implicit identitate. Din fiecare loc al minții noastre, aceste «identități» pompează în noi alte și alte dorințe, iar această pluralitate de expresii, nu întotdeauna compatibile una cu cealaltă, duce inevitabil la frângeri de inimă. Pentru că, trăite în același timp, generează inevitabil conflicte de valori, conflicte de loialitate, discrepanță și poartă în sine stigmatele trădării”. Ca atunci când o mamă bună renunță la ea și la cariera sa pentru maternitate. Sau, dacă alege cariera, își neglijează soțul și familia. Ori când, deși ai citi o carte, alegi să petreci timp cu prietenii. Cumva, dacă înțelegem bine, compromisul implică automat ideea de trădare.

Ce iese bun de aici este că, în loc să suferi pentru micile pierderi cauzate de trădare, mai bine să te ghidezi cu înțelepciune spre regăsirea și reconstruirea de sine. Ca poezii care nasc din suferință artă. Ca Isus, dat de autoare exemplu, care, deși trădat de moarte, acceptă situația ca pe „un act fondator esențial”, ca pe un pretext bun să ia naștere istoria Bisericii creștine. „Prin judecata pe care o face asupra lui Iuda, biserica își va construi, ulterior, imperiul moral, bazat pe dualism, scindarea ireductibilă între bine și rău, întruchipate respectiv de Isus și Iuda. De acum înainte, pentru a se proteja, a se conserva, grupul de apostoli rămași în viață va trebui să regândească legăturile lor, să le întărească, să reconsolideze pactele dintre ei și omenire. Actul trădării va fi făcut în sfârșit posibilă reconstruirea coeziunii interne a grupului, întărind sentimentul de apartenență al celor care rămân. Iar mitul trădătorului va servi drept piatră de temelie pentru construirea și menținerea moralei.” Dar ce – se vor întreba exigenții – nu se știa de morală până la Isus? Nu pe dihotomii, pe principii, norme și reguli de conduită s-au construit scrierile Vechiului Testament? Oare nu lecția cunoaștinței binelui și răului au învățat-o pe propria piele primii oameni? Nu pedagogia adevărului și a minciunii, a iubirii și a urii, a vieții și a morții, au întruchipat-o primii copii, Abel și Cain? Și dacă da, de ce s-a mai fi jertfit Isus? Nu se putea naște un act de credință în afara celor treizeci de arginți, cât a costat moartea pentru Iuda? Ba chiar, în mod bizar, Isus a primit-o gratuit, de bună voie. Cristina Danilov oferă un răspuns (departe de a fi religios).

Desăvârșirea omului ca ființă superioară nu are de-a face cu micile calcule, dorințe sau așteptări, pentru că acestea din urmă nu au nimic în comun cu viața. Dar ce e viața? Ne-o tot amintesc terapeuții (trăirea în prezent, primirea deplină a clipei), ne-o arată și Fiul Omului: un act conștient, liber și asumat, e darul, mai bine harul, de a trăi (nepleonastic) viu. Și de a muri în acceptare, simțind că o faci în numele

vieții veșnice și a iubirii adevărate. „Viața noastră – confirmă autoarea – este exact ceea ce se întâmplă aici și acum, și nu în imaginație. Și acest aici și acum este plin de posibilități – ca și înainte, avem în fața noastră o mulțime de opțiuni pentru acțiuni pe care, pur și simplu, nu le-am văzut, suprimate de așteptările fanteziste, dezamăgirea și resentimentele noastre”. Astfel, învățăm de la un psiholog, nu numai de la biserică, faptul că aspirațiile materialiste și visurile amăgitoare, slăbiciunile personale și poftele compensatorii, ne subjugă, ne înlănțuie, ne condamnă de vii, ca pe Iuda, la moarte. Nu la inevitabila moarte, căci de moartea trupului nici Isus nu a scăpat (nici nu a încercat), ci la moartea propriului suflet. Iar la această crimă nici măcar Cain nu s-a încumetat. În acest fel, da, poate fi Iuda un „prieten”: prin pilda sa tragic moralizatoare. Exemplifică pe viu parabola omului slab, care a renunțat de bunăvoie la conștiință, la suflet, deci la darurile vieții, cedându-și puterea personală banului (alții, faimei, forurilor superioare, tehnologiei, oricui), împlinind întocmai Pactul cu Mefistofel.

De-ar fi fost el singurul vinovat... Dar aceste apucături le manifestăm și noi astăzi, după mii de ani, iar ceea ce este diferit și periculos este că o facem în grup, în comunități, în societăți. Se pare că s-a inventat și un nume pentru această pornire comună de a alunga spiritul critic în alegerile personale: efectul Ringelmann. Cum se comportă indivizii acestor mase de oameni? Ca niște specimene nedefinite, inerte și imature, unelte pasive, tentacule nediferențiate ale unor creaturi nevertebrate care decid pentru cei mulți. Și ușor de manipulat. Iată un exemplu pe cât de banal, pe atât de trist: „suntem mai predispuși să cumpărăm o tigaie dacă aceasta este oferită spre vânzare sau recomandată de către prietenii sau cunoscuții noștri”. Indivizii devin absorbiți de grup și fiecare decide ca majoritatea sau, dimpotrivă, lasă responsabilitatea pe spinarea celorlalți, renunță la opțiunile personale de dragul sau de frica grupului, se mint și se anulează pe ei pentru a simți apartenența la o comunitate. Mai specific, vedem la tineri, îmbrățișează în grup viciile și calea ușoară, fiind prea inconfortabil pentru ei să rămână singuri, dar vii și verticali, în fața valului de tentații amăgitoare. Așa înțelegem de ce inclusiv părinții dau vina pe anturaj în loc să își asume eșecul educării propriului copil, de ce electoratul învinovățește puterea și partidele politice pentru neajunsurile țării în loc să porceadă fiecare la acțiune în propriul perimetru, de ce angajații educației învinovățesc sistemul în locul propriei schimbări, de ce bolnavii caută să-și justifice agonia prin malpraxis în loc să își asume cauzele personale ale îmbolnăvirii ș.a.

Desigur, există și o explicație: „a da vina pe ceva extern ne aduce o ușurare momentană. Mintește încercă mereu să se distanțeze de probleme, mai ales de vinovăție, ca un fel de protecție împotriva judecății altora”. Dar nu e singurul motiv. Al doilea ar fi imaturitatea cognitivă (ori emoțională). Al treilea: beneficiile obținute prin această formă de manipulare. Iată un exemplu la întâmplare: „sugerând partenerei sale de viață că ea este întotdeauna de vină, un bărbat poate transfera nu doar responsabilitatea pentru toate problemele cu care se confruntă în relația cu ea, dar îi afectează negativ stima de sine. Insuflând vinovăție unei femei, un bărbat îi încalcă limitele personale, o face să se îndoiască de sine și o convinge că este «rea». El are nevoie de asta pentru ca ea să ajungă la următorul gând «nimeni nu are nevoie de mine», în acest fel o face dependentă psihologic de el, pentru că femeia va începe să se teamă că după despărțire va rămâne singură. O astfel de metodă de manipulare îi permite unui bărbat să realizeze ceea ce își dorește, să își pună interesele mai presus de ale ei, să își creeze o situație de confort psihologic într-o relație”.

Departa de a fi acuzatoare sau feministă, insensibilă sau discriminatorie, condescendentă ori prea critică (dimpotrivă, scrie cu empatie și analizează cu înțelegere, chiar cu umor), Cristina Danilov scoate pe rând din „cufărul” Pandorei – ea zice în titlu că este al lui Cain, pentru că s-a ivit odată cu facerea lumii – unul câte unul, exemple după exemple, cazuri particulare și tendințe generale, obișnuințe false și comportamente superficiale, greșeli comune, dar și bune intenții fardate necuviincios pentru lume. Cum ar fi: inconștiența, lipsa de asumare, conflictele interioare, imaturitatea, stima de sine scăzută, narcisismul, aroganța, frica, manipularea, iresponsabilitatea, superficialitatea, lauda de sine excesivă, inadecvarea, nesiguranța, frustrările, infidelitatea și alte apucături. Împovărătoare, acestea sunt totuși „darurile” lumii pentru ființa umană la sosirea sa pe Pământ. Nu mai e un secret pentru specialiști, ele apasă sufletul omului încă de la naștere sau chiar de dinainte de concepție, de aceea, pentru Cristina Danilov, e datoria și pasiunea sa de psihoterapeut să le observe, să le analizeze, să le găsească un sens și o metodă, ca mai apoi, să le prilejuiască celor interesați conștientizări, autocunoaștere, propriul sens, integrare, în fine, reconectarea cu ființa.

Dacă aceasta a fost miza cărții, rezultatul e peste așteptări, dacă altul a fost scopul, produsul e oricum valoros (atât ca idei și perspective, cât și ca întindere). O confirmă nu numai prefațatorul, ci și cei doi recenzenti de pe coperta a patra, Horia Gârbea și Toni Hrițac.

Andreea POP

O confesivă prudentă



Alina Țârcoman-Ochea debutează cu un volum destul de scurt, de o notație aproape aforistică în unele puncte și niște reflexe controlate ale dozării emoției. *Nu doare când dormi* vorbește în termeni foarte preciși, dar în același timp, mai degrabă reținuți, aproape solemn, despre izolare și blocaje zilnice, pe fondul unor poeme aproape transparente – niște exerciții de contemplație sincere până la spovedanie care evită cu succes orice politici poetice subtile și își localizează foarte exact fondul angoasei.

Pentru început, grupajul de texte care deschide placheta, „Insectarul angajaților anonimi”, prefigurează doar atmosfera de apăsare interioară, de neliniște care proliferază încet peste tot. Partea asta de început a volumului e mai mult o desfoliere graduală a anxietății zilnice, trasă în tușe discrete, sub forma unor scene urbane care mizează pe descrieri minimaliste – Orașul, Bucureștiul mai concret, cu ce are el mai degradant, ca un spectacol continuu al lumii, surprins în decadența lui organică – claxoane/ aurlaci/ gunoaie etc. Poemele puntează scurt toată geografia asta a disfuncției și își permit, de la un punct încolo, câteva reflecții ceva personale, care merg mai ales în zona insatisfacției profesionale; inevitabil, ele bifează clișeul, vezi metafora „insectarului angajaților anonimi”, care dă și titlul secvenței, dintr-un poem ca [*angajăm persoane joviale*] în încercarea lor de a vorbi despre o captivitate cronicizată, reiterată în câteva texte prin motivul plasei de țânțari: „țin între buze/ țigara aprinsă/ închid ușa bucătăriei/ deschid geamul/ plasa de țânțari/ în fața mea/ nepăsător/ un pescăruș/ fumează-n zbor”, [*nu-i place aici*]. Revolta e mocnită aici, impulsul e cizelat, discursul funcționează sub forma unor desene curate, dar fără o miză concretă.

Fără să forjeze în profunzime pe filonul biografic, Alinei Țârcoman-Ochea îi reușește, totuși, în „Cronică de familie”, cea de-a doua secvență a plachetei, o survolare mai degrabă discretă a copilăriei probabil tipice a anilor '90, cu toate avatarele ei: „dresuri albe, șosete albe cu dantelă/ pantofi negri, cu baretă și toc, care strâng și fac rană/ fustă de blugi cu bretele/ cămașă albă cu guler dantelat/ trăistută populară înflorată/ 50 de uși deschise și închise/ 100 de ouă vopsite 100 de zâmbete forțate/ 20 de degete lipicioase/ cu pulbere de soare și turțițe roz și galbene/ două surori și-un

zâmbet prelung”, [*dresuri albe, șosete albe cu dantelă*] vs. „am avut multe bucurii/ ouăle Kinder cu surpriză de Paști/ motocicletele de jucărie de Moș Nicolae/ banii de la colindat/ tortul de ciocolată cu frunze și flori din zahăr de la nașa/ bicicletele promise, niciodată primite/ și moartea pisicii/ care nu a binevoit să vină nici după ce am aruncat-o pe scări/ de la 1 metru înălțime”, [*pot spune că am avut o copilărie frumoasă*]. Dincolo de repere socio-culturale de tipul celor de sus, sau de poeme care descriu tot contextul de familie în termeni tragicomici – vezi textul care inaugurează secțiunea asta și cel al ritualului tăierii porcului –, există un fir dramatic subțire și aici, echivalent în cronica asta a țârcomanilor cu o distanțare percepută pe fondul trecerii timpului, o desprindere de familiar și zona de confort, cu toată problematica ei inevitabilă, vag conturată într-un text ca [*suntem. surori. dragoste între uși*], care cred că ar fi meritat exploatat mai mult. Așa, toată schema asta a maturizării rămâne între limitele unui discurs mai degrabă prudent, care nu incomodează prea mult prin întrebări și care duce tensiunea într-o zonă mai degrabă a jovialului, deși e clar că ar fi fost loc de mai mult.

Într-un registru destul de auster, ea e, totuși, ceva mai bine conturată în ultima parte a volumului. „Salvatorul alege să iasă” și, mai ales, ultima secțiune, „Puțin despre viață” galopează destul de precis prin tot repertoriul dramatic al poetei. Zic că galopează pentru că aici poeme își arondează o arie de „desfacere” și mai concentrată ca până acum, gesticulația textului devine mai scurtă și mai intensă, ca niște reflexii mai degrabă esențializate pe marginea dragostei & a rutinei bolnăvicioase aferente, a actului poetic, chiar, spre finalul volumului, dar, mai ales, dedicate încercării poetei de a se recupera pe ea însăși: „totul stă ascuns sub zâmbetul unei femei-clovn tristețea/ singurătatea rinichii care se consumă încet/ vaginul fragil care pentru o partidă de sex suferă cel puțin/ 10 zile după// decizia de a nu concepe copii/ credința în Dumnezeu e oscilatorie/ dragostea pentru el/ neputința și neștiința de a îmbrățișa/ de a accepta ajutor/ de a striga după ajutor/ după mine și mine și mine”, [*totul stă ascuns sub zâmbetul unei femei-clovn...*] vs. „s-au anunțat zile negre/ am o singură veioză/ lumineză tavanul/ o umbră de sus îmi stă de veghe/ nemișcată singură/ îi aduc o altă umbră, o altă formă, o altă veioză/ în stânga ei stă singurătatea/ o umplu cu o altă umbră/ fac lumină/ singurătatea se subțiază”, [*s-au anunțat zile negre*]. Textele ei operează aici ca niște mici „reportaje” la cald despre singurătate care aș zice că speculează foarte precis punctele de ardere ale acestei poezii, aici o fac cel mai bine, oricum, și care vorbesc onest despre inerțiile sentimentale și zonele ei de amorțeală afectivă.

Ce mi se pare că-i iese e regizarea unor astfel de momente delicate din „bagajul” personal, modul în care le îmbină, cumva sub forma unui documentar care își dezvăluie latura personală abia treptat, mai mult spre final. „Peisajele” convulsive ale Alinei Țârcoman-Ochea își găsesc în partea asta a volumului o contextualizare mai clară. E evident, oricum, că registrul preferat al poetei e unul al vigilenței și mișcărilor sigure, atente la felul în care își devoalează angoasa. Care există și e palpabilă, atât c-ar fi meritat o traducere ceva mai radicalizată și filtrată.

* Alina Țârcoman-Ochea, *Nu doare când dormi*, Editura Cartier, Chișinău, 2024.

Alex. CISTELECAN

Tunul cu ceață



„Cum a rămas România fără președinte ales?” (Humanitas, 2025) e un volum bizar. El pare să atace direct, furios realitatea imediată și insolitul ultimelor alegeri, însă doar pentru a le înfășa în eufemisme, diateze pasive și vechi narrative. În cele din urmă, șocul scrutinului de la finele anului trecut se resoarbe complet în aceleași tare profunde ale postcomunismului românesc denunțate de intelectualii Humanitas de-a lungul deceniilor – și anume PSD, mentalități comuniste, corupție, balcanism.

Că pericolul reprezentat de ultimele alegeri și deciziile instituționale care le-au însoțit trebuie căutat tot la stânga o stabilește ferm Anne Applebaum în primul text din volum, „Noii Rasputini”, traducere a articolului ei din *The Atlantic*. Explicația e simplă, și e furnizată de chiar subtitlul textului: „misticismul antiștiințific favorizează autocrația în întreaga lume”. Fenomenul Georgescu e, astfel, expresia „noului obscurantism” care unește „xenofobia de dreapta” și „păgânismul de stânga” (14). „Păgânismul de stânga” e un exemplu tipic de terminologie strategică deploaiată de autorii din volum, care încearcă să fie totodată suficient de brutală în acuzarea dușmanului și cât se poate de cețoasă în identificarea acestuia: dacă „păgânismul” se referă la ateismul stângii radicale, și care ar fi un păgânism doar în măsura în care contestă credința tradițională, atunci nu prea poate fi obscurantism, ci e mai degrabă un posibil exces de scientism; dacă în schimb e vorba de spiritualitatea *new age* care infuzează discursurile Georgeștilor, atunci e clar de dreapta – sau, tocmai, de centru, în măsura în care exercițiile de *mindfulness* și spiritualitate fac parte din aerobicul zilnic al oricărui userist care se respectă. Dar să nu ne încurcăm în fapte. Ceea ce unește stânga și

dreapta radicală în acest nou obscurantism, continuă Applebaum, e faptul că ambele „militează pentru distrugerea instituțiilor democratice existente” și pentru retragerea sprijinului acordat Ucrainei, o „așa-zisă pace” care, în realitate, crește amenințările de securitate, costurile economice și instabilitatea politică¹. Un diagnostic care, la fel ca mai toate cele oferite în volum, caută explicații profunde, îndepărtate, doar pentru a acoperi evidențele imediate: până una alta, cel care a șubrezeit zdravăn credibilitatea instituțiilor democratice existente e chiar blocul pro-european, prin invalidarea scrutinului și eliminarea câștigătorului primului tur. Cât privește creșterea amenințărilor de securitate, costurile economice și instabilitatea politică aferente situației din Ucraina – toate acestea sunt efecte directe și imediate ale continuării și escaladării conflictului din vecini, pe care un eventual armistițiu și încetare a focului e greu de văzut cum le-ar mai putea înrăutăți. La un moment dat, Applebaum pare să se apropie de o explicație mai structurală sau profundă, afirmând că „noul obscurantism” ar fi ceva prin care trec toate „civilizațiile” când intră în declin. Ai zice, așadar, că fenomenul Georgescu e deci expresia unei crize mai adânci, care vizează poate chiar capitalismul sau modernitatea occidentale? Nicidecum, căci Applebaum virează imediat înspre orientalism: aici intră în joc figura lui Rasputin, cu funcția strategică de a balcaniza problema și de a indica pericolul iminent: cel bolșevic, desigur. Acești noi Rasputini, agenți ai noului obscurantism, „propovăduiesc activ frica de boală, de război nuclear, de moarte” (19) și promovează „o societate în care superstiția înfrânge rațiunea și logica, transparența dispăre, iar acțiunile nefaste ale liderilor politici sunt ascunse într-un nor de stupiditate și alarme false” (20). Până una alta, principalii propovăduitori ai fricii de boală, moarte și război nuclear par a fi cei din establishmentul UE – „Stockpile 72 hours of supplies in case of disaster or attack, EU tells citizens”, după cum recită un titlu cât se poate de recent din *The Guardian*² –, iar dispariția transparenței într-un nor de stupiditate și alarme false întreținut de liderii politici pare să descrie, din nou, nu doar pericolul suveranist, ci în primul rând măsurile de autoimunizare luate din decembrie încoace de apărătorii status-quo-ului atlantist.

Dacă pentru Applebaum explicația evoluțiilor recente stă în noul obscurantism și proto-bolșevism, pentru Dennis Deletant ea constă în corupție și orientalism. Textul său, „Lumină și întuneric în actuala criză politică din România”, operează, după cum se vede, cu aceleași contraste tari dar care au doar rol de orbire și ocultare a evidențelor imediate. Pe scurt, în istoria noastră recentă, lumina ne-a venit de la Vest – „obiectivele de referință de îndeplinit

pentru obținerea de fonduri UE stau la baza promovării statului de drept în România” (24) –, pe când întinericul e de proveniență locală, și anume incapacitatea României de a absorbi fondurile puse cu generozitate la dispoziția sa de către UE, incapacitate datorată corupției, care la rândul ei e datorată lipsei lustrăției post-comuniste. În aceste condiții, percepția oamenilor de rând că statul de drept e un mecanism de constrângere doar pentru amărășteni, prin care însă zburdă muștele mai mari, este, sugerează Deletant, destul de acoperită – și totuși „abil exploatată de Călin Georgescu” (25). Pe lângă această percepție corectă dar abil exploatată de suveraniști, mai e și ingerința Rusiei, de care Deletant, ca toți autorii din volum, nu se îndoiește vreo clipă, chit că e, după cum mărturisește printre rânduri, vorba de o impresie sigură, susținută de aparențe, căreia îi lipsesc doar dovezile pentru a fi mai liniștită: „a apărut cu siguranță (?) un model care sugera implicarea Rusiei în primul tur al alegerilor prezidențiale, dar nu au fost încă prezentate dovezi concrete în acest sens” (29) – deci totuși să ni se dea niște dovezi care să ne justifice această impresie de aparență cu siguranță. După ce trece în revistă bălbâiala instituțională din decembrie, autorul recomandă „amendamente la Constituție care ar rezolva chestiunea vidului legislativ privind situațiile în care se prelungește mandatul unui președinte” – altfel spus ajustări constituționale pentru normalizarea stării de excepție și suspendării cadrului democratic – și, în general, o necesară „schimbare de mentalitate” (30).

În cel mai lung text din volum, „Serviciile secrete. (Im)posibila modernizare, dilemele istorice și șocul prezentului”, Sabina Fati oferă, după cum se vede, o explicație a ultimelor evoluții politice de la noi în cheie de influență masivă a SRI și a celorlalte aparate. Și acesta e un text oarecum bizar: deși autoarea respinge categoric, ca toți autorii din volum, explicațiile conspiraționiste în termeni de „deep state” sau „stat paralel”, textul articulează tocmai o narativă de acest gen. După cum reiese din textul său, serviciile secrete pare că au manipulat, sau cel puțin influențat masiv, toate scrutinurile din perioada postcomunistă. Ceea ce n-ar fi neapărat rău dacă SRI, SIE și celelalte n-ar fi în continuare stăpânite de mentalități comuniste, securistice, și de un naționalism nu atât inerent greșit, cât prost orientat – fiind anti-maghiar și anti-ucrainian, ca și naționalismul vechii securități, când ar trebui să fie anti-rusesc și anti-chinez (33-34). Fenomenul Georgescu rezultă astfel a fi produsul vechilor structuri ale securității (în speță rețeaua Caraman, activă în anii '70), al intervenției Rusiei, al algoritmilor rețelelor de socializare și al „naționalismului transmis din generație în generație”. O explicație mai sociologică își face și aici apariția

în mod fugar, în jumătate de paragraf, pentru a fi imediat alungată de alte narative mai confortabile. Astfel, „Georgescu a apărut într-un moment de lehamite, în care prezidențiabilii erau figuri vechi, compromise... și fără nici o idee nouă despre cum ar putea arăta viitorul. Nemulțumirea față de corupția în creștere, față de serviciile de sănătate rămase în urmă și lipsite de empatie, față de sistemul de educație aflat într-un regres continuu au fost argumente care i-au făcut pe mulți să-l aleagă pe Georgescu. Propaganda online doar le-a exacerbât starea de dezgust” (75-76). All true. Și totuși imediat, în chiar același paragraf, textul virează spre o explicație de cu totul altă natură, și anume „teoria” lui Eco cu internetul și rețelele de socializare care „promovează idiții”. Problemele structurale, sociale sunt astfel imediat traduse în probleme de comunicare, de elite false și prostie adevărată. Care probleme, desigur, cer niște servicii secrete „eficientizate”, modernizate și vigilente. În tot acest text care focalizează pe problema serviciilor secrete, autoarea reușește să ignore primul fapt care îi sare în ochi când e vorba de serviciile secrete de la noi: faptul că sunt de departe cele mai umflate din lume. Și că, implicit, problema lor nu e una de mentalități vetuste, ci e cu totul structurală, problemă potențată de includerea corupției – și deci a domeniului economic – în sfera riscurilor de securitate, ceea ce face ca aceste servicii să joace, prin chiar mandatul și dimensiunea lor instituționale, rolul de centralizator al intereselor facțiunilor capitalului local și de principală structură de mediere între acestea și capitalul internațional și puterea politică și administrativă locală. Cum ar veni, spațiul prin excelență și definiția însăși a mecanismului corupției, dacă tot ținem să vânturăm acest termen la fiecare pas. A cere doar, așa cum face Sabina Fati, „eficientizarea” acestui imens aparat parastatat și hipercapitalist face parte din aceeași strategie de revoltă abstractă și tun cu ceață: desigur, ce nu merită să fie eficientizat în lumea asta?

În cel mai slab text din volum, Radu Paraschivescu înșiră toți candidații „exotici” din istoria alegerilor postcomuniste de la noi – de la Ion I. Brătianu (cel cu cartoful) la Dan Diaconescu. Deși emite trăznăi similare, Georgescu nu face însă parte din seria aceasta pentru simplul motiv că e omul rușilor – ceea ce-l face „toxic”, nu doar „exotic”. În aceste condiții, Paraschivescu speră că CCR va lua „decizia igienică” (115) de a-i invalida candidatura (decizia nu venise încă la data compunerii textelor). Va fi oare o măsură democratică?, se întrebă în trecere autorul. După care își răspunde imediat: că o fi, că n-o fi, dată fiind conjunctura în care ne aflăm – în care serviciile nu fac față războiului hibrid purtat de Rusia în România, Iohannis „patronează un dezastru

politic și moral”, partidele se dovedesc a fi lipsite de moralitate iar aleșii își văd doar de privilegiile lor – palma numită Georgescu pe care electoratul se pregătește să o aplice „pe obrazul politicianilor” trebuie totuși strivită sub pumnul instituțiilor de forță. Căci „desperate times call for desperate measures”. În schematismul său firav, textul are măcar meritul de a afișa întreaga logică paradoxală a poziției autorilor din volum: deși revolta populară din spatele votului suveranist pare legitimă și e recunoscută măcar ca acoperită de intelectualii Humanitas, expresia ei politică – care e delirant suveranistă poate și pentru că orice alternativă rațională de stânga a fost decredibilizată ca Gulag în mod neobosit de aceiași apologeți conservatori ai status quo-ului – trebuie curmată violent, pentru a prezerva același status quo împotriva căruia intelectualii Humanitas mimează aici furia și lehamitea. Revolta abstractă e astfel cel mai bun antidot la revolta concretă, resortul și baza restaurației cu forța și de-a sila a unei democrații altfel unanim recunoscute ca falsă și falimentară.

Într-un text aproape la fel de subțire ca al lui Paraschivescu, Oliver Jens Schmitt identifică „rădăcinile intelectuale ale unei mari dezorientări” – a se remarca din nou tunul cu ceață, revolta abstractă: marea dezorientare – în influența Bisericii Ortodoxe și a Academiei Române. Cele două instituții sunt, în opinia sa, principalele furnizoare de discurs naționalist și anti-occidental și, deci, principalele responsabile supra-structurale pentru turnura suveranistă. Fără a pune la îndoială discursul retrograd vehiculat de cele două instituții, e totuși clar ca lumina zilei că influența lor în rândul electoratului suveranist a fost infimă în comparație cu cea a altor aparate instituționale: în primul rând, pe filiera teologică, influența sectelor neoprotestante, care au fost în fond inițiatorii Referendumului pe definiția familiei, la care BOR și celelalte biserici tradiționale s-au raliat abia din mers, și care referendum e de altfel recunoscut de autorii din volum ca primă articulare a frontului obscurantist-suveranist. Dar desigur sectele neoprotestante rămân inatacabile în perspectiva anticomunistă *by default* a autorilor Humanitas, numărându-se printre martirii oficiali ai represiunii comuniste, și fiind ele ancorate direct la fondurile și valorile democratice de peste ocean. (Apropo, fenomenul Trump e celălalt mare elefant pe care textele din volum îl ocolesc cu obstinație). Și că veni vorba de elefanți din cameră, cu siguranță mai influentă și responsabilă în votul suveranist decât Academia Română a fost însăși editura Humanitas – în fond, think tank-ul cu cei mai mulți reprezentanți în Parlament, în partidul AUR, desigur, și editura care de-a lungul anilor a livrat în mod constant discurs legionar laolaltă cu legitimarea sa culturală

înaltă. Dar nici despre această responsabilitate evident că nu se suflă vorba în tot volumul. De parcă semidoctii din spatele lui Georgescu ar fi abonați cu toții la analele obscure ale Academiei, nu la rafturile de mistică legionară ale editurilor de prim rang și ale emisiunilor culturale de pe mai toate canalele publice.

În acest mare campionat de revoltă abstractă sau, mai exact, de revoltă artificială care se calmează propunând ca soluții chiar cauzele proprii supărării, de departe cel mai supărat e Ioan Stanomir. Supărarea lui Ioan Stanomir e mare, chiar foarte mare: „impasul unei republici care și-a trădat propria vocație”, „divorțul dintre stat și cetățeni este emblema României” etc. (177). Pe de altă parte, obiectul ei pare surprinzător de minuscul: principalul vinovat pentru situația la care s-a ajuns e Iohannis și mai exact faptul că nu a vorbit cu poporul. „Destinul lui Klaus Iohannis este destinul României politice în deceniul din urmă. Este drumul care duce de la energia speranței la revolta dezamăgirii. Este drumul care duce de la apărarea domniei legii la vidarea de conținut a statului de drept. Este drumul care duce de la solidaritatea cu cetățenii republicii (Iohannis?) la izolarea celui care se pretinde monarh... Președintele Iohannis a ales să-și abandoneze cetățenii... a preferat îndepărtarea arogantă” (179)³. Că această imensă răspundere a lui Iohannis este de fapt doar o mică eroare de comunicare se lămurește imediat: „corecte pe fond în multe dintre cazuri, cu precădere în domeniul politicii externe, opțiunile șefului de stat nu au fost însoțite de empatia cu care un președinte trebuie să se adreseze cetățenilor” (179-80). Deciziile au fost corecte, doar că le-a lipsit empatia. Astfel, văduvite de un PR empatic, „pandemia și războiul din Ucraina au alimentat anxietatea colectivă. Tăcerea președintelui a lăsat loc liber dezbaterii care se desfășura în subteranele rețelelor sociale... [Iohannis] s-a instalat în rolul de garant al unui regim ce nu a produs decât inflație și stagnare politică” (180) Vedem aici din nou la lucru mecanismele revoltei abstracte care, în speță, deplânge efectele încercând să salveze cauzele lor. În fond, inflația – căci stagnarea politică poate însemna orice – a fost produsă de războiul din Ucraina și de directivele europene de liberalizare a prețului energiei, ambele cauze sfinte ale statului european de drept. Aceste decizii juste, europene, private însă de empatia președintelui, au produs monștri: tăcerea președintelui a „eliberat terenul pentru dubla amenințare a mediocrității și a elanului mesianic” (181).

Călin Georgescu, monstrul născut din tăcerea lui Iohannis, încarnează pentru Stanomir figura tradițională a salvatorului mesianic din radicalismul

de dreapta și de stânga, fiind un compozit din Zelea Codreanu, Ion Antonescu, Putin, Securitatea, Dragnea și Ponta plus „ochiul orwellian al Chinei comuniste,... noul totalitarism tehnologic chinez” (186) care e Tiktok. Și aici lipsește orice urmă de Trump și de democrație à l’americaine din cocktailul suveranist – acesta fiind un produs pur oriental.

Aceasta fiind hidrogenată de demonosilabismul instituției prezidențiale și de ingerințele Rusiei pe rețelele chinezești⁴, e limpede că „democrația militantă” – i.e. conceptul care a fost invocat pentru a legitima anularea scrutinului și invalidarea câștigătorului primului tur – e absolut necesară. Singura problemă cu modul în care a fost deploaiat acest concept strategic la noi din decembrie încoace e că s-a făcut în mod poticnit și ezitant. Decizia de a o elimina pe Șoșoacă e absolut legitimă, consideră Stanomir, dar, ca să nu fie suspectată de partizanat, ea ar fi trebuit să se însoțească cu eliminarea tuturor candidaților similari. Problema, criza democratică de la finele anului trecut nu e așadar măsură excesivă, ci jumătatea de măsură. La fel și în decembrie, când „ezitățile CCR sunt dublate de cele ale președintelui țării... Ambiguitățile și inconsecvențele au subminat procesul de apărare al ordinii constituționale” (191). Practic, „documentele” trebuiau să demonstreze mai clar că s-a implicat Rusia – din nou o simplă problemă de comunicare. „Dincolo de natura lor incompletă și adesea esopică, documentele înaintate CSAT creionau imaginea unui proces electoral afectat semnificativ de ingerințele unor actori străini” (191). Problema e că nu s-a mers imediat pe linia „creionată” de documentele CSAT, ci că mai întâi s-a cerut renumărarea voturilor și apoi a fost validat scrutinul, și abia prea târziu invalidat. Iar când s-a decis cu întârziere, CCR a făcut-o prea ezitant în a îmbrățișa principiile democrației militante. Pe scurt, decizia a fost bună și necesară, doar că întârziată și ezitantă: „în pofida limitărilor intelectuale ale argumentației CCR, decizia luată se integrează, teoretic cel puțin, spiritului democrației militante” (193-94).

După acest intermezzo strategic, realist, Stanomir încheie la fel de înflăcărat pe cât a început. Desigur că, utilă la nevoie, „democrația militantă nu poate fi un panaceu... Doar reinventarea democratică poate conferi democrației militante un sens, prin construirea altui viitor”. (194) „Confruntarea radicalismului nu se poate înfăptui prin manevre de culise. Ea pretinde, mai mult ca oricând, curajul asumării etice și ideologice... Republica are nevoie de cetățeni, spre a putea alege un președinte” (196). Că e într-adevăr vorba de un *curaj* al asumării ideologice e demonstrat de chiar noul regim al democrației militante, care într-adevăr pare a consta

în privilegiul instituțiilor supra-democratice de a decide ideologiile acceptabile din spațiul democratic. Cine se amăgește că doar ideologiile de extremă dreapta vor fi cele excluse din spațiul legitim de joc uită că aceeași Curte a declarat drept neconstituțional însuși principiul impozitării progresive⁵ – și cu ocazia asta orice bază minimă de politici distribuționiste, social-democrate. Și atunci, la ce bun curajul asumării ideologice și convocarea cetățenilor la vot – cu tot riscul ca ambele să fie anulate și invalidate de vigilența de democrație militantă a instituțiilor supra-democratice? Pentru că marele pericol al acestui an – și adevărata țintă a textului lui Stanomir – este că „un președinte al tuturor românilor, așezat în peisaj cu misiune decorativă, [e] drumul care poate oferi PSD și celor din jurul său puterea absolută”. (195) „Puterea absolută” a unui partid care n-a mai reușit să câștige prezidențialele de 20 de ani și care în ultimii 10 ani n-a putut conduce guvernul decât în rotație cu rivalii săi, iată adevăratul pericol din spatele lui Georgescu, care se ascunde în tăcerile lui Iohannis. Și-atunci, nu-i mai bine democrație militantă forever, non stop?

Cam asta pare să ne promită textul lui Cristian Preda, pe care l-am lăsat la urmă pentru că e cel mai interesant din volum – mă rog, relativ interesant în comparație cu pozițiile extrem de previzibile ale celorlalți autori. În cea mai mare parte a sa, textul reface istoria electorală a României postcomuniste, într-un joc în trei – cartelul guvernamental reprezentat de PSD-PNL, anti-cartelul europeanist al USR, și anti-cartelul anti-european al suveraniștilor. Singurul aspect interesant din această reconstrucție este că, deși plasează sub aceeași pălărie a forțelor anti-cartel, și deși USR și suveraniștii împărtășesc cam aceeași bază electorală (diaspora, clasă de mijloc semi-educată și auto-emploaiată) și aceleași strategii și canale de comunicare (rețele sociale, revolte civice anti-corupție), Preda reușește să le plaseze parcă în două universuri paralele. Nici o continuitate, nici o similaritate, nici o suprapunere între cele două forțe nu-i sare în ochi.

În ceea ce privește seria de decizii și evenimente de la finele anului trecut, și Preda împărtășește desigur poziția colegilor de volum și acceptă lovitura de democrație militantă cu aceleași argumente – interferența Rusiei, vicierea procesului electoral etc. Ce oferă în plus este o justificare nu doar în termeni geopolitici și procedurali, ci și în cheie politică: scrutinurile de la finele anului trecut reprezintă „trecerea de la o stare a democrației electorale în care cartelizarea partidelor confiscase reprezentarea la o stare în care cel mai important scrutin nu poate avea loc” (150). De ce scrutinul „nu poate avea loc”? Pentru că, în noua dispunere

a forțelor politice, avem trei blocuri – cartelul guvernamental, USSR, suveraniști – cu două linii de tensiune între ele – cartel/anticartel, euro-atlanțiști/anti-euroatlanțiști – ceea ce, pur și simplu, nu poate fi acomodat în mecanismele democrației reprezentative (152-3). În aceste condiții, nemaivăzute se pare în democrațiile moderne, mecanismele electorale de reînnoire și reproduce a reprezentării politice au trebuit suspendate – chiar și fără intervenția, oricum indubitabilă, a Rusiei. Merită să zăbovim și să ne mirăm puțin pe marginea acestui argument: de ce democrația modernă ar fi funcțională doar ca un joc în doi, pe o singură linie de clivaj, în condițiile în care asistăm azi peste ocean la sfârșitul burllesc și tragic al acestui sistem de democrație bipartinică? Și nu avem oare tocmai în Europa, în Franța lui Macron, care s-a aliat cu stânga radicală în alegerile legislative pentru a întoarce apoi armele în parlament și a-și susține guvernul cu sprijinul dreptei radicale, o dovadă că forțele democratice europene pot încă dribla abil pericolele celor două extreme și, în general, amenințările democrației reprezentative? Și, în fine, dacă chiar acesta ar fi fost blocajul politic reprezentat de ultimele alegeri de la noi, nu ar fi fost mai firesc atunci să fie invalidate alegerile legislative, care au dus într-adevăr la această dispunere în trei blocuri pe două axe în Parlament, și nicidecum alegerile prezidențiale, care, prin chiar mecanismul lor, simplifică complexitatea politică reducând-o la o finală în doi cu câștigător simplu? Toate acestea nu arată decât că, în justificarea democrației militante de către Preda și ceilalți autori Humanitas, pericolul nu e atât suveranismul și radicalismul de dreapta – care-s de fapt radicalism de stânga, după cum arată în mod repetat autorii din volum –, ci pericolul e chiar pluralismul odinioară mult lăudat al democrației reprezentative. De îndată ce acest pluralism e mai complex decât un joc în doi, democrația reprezentativă trebuie să se salveze de ea însăși. Astfel, democrația militantă devine nu un precedent lipsit de precedent și de ocurențe viitoare, ci însăși modul în care supraviețuiește – ca auto-exceptare – democrația noastră în interregnumul nesfârșit al colapsului suspendat al capitalismului.

De-aici ceea ce am numit revolta abstractă a acestui volum – și care se dovedește a fi expresia inevitabilă a poziției autorilor săi: o revoltă care refuză să-și identifice responsabilitatea în situația creată, și care propune ca soluții temporar-structurale chiar ceea ce suprimă și suspendă ceea ce pretinde a salvăgarda. O revoltă, în fond, conservatoare și frumos circulară, care-și desfășoară patosul doar pentru restaurarea unui sistem a cărui prăbușire ineluctabilă îi hrănește propria amărăciune.

¹ Antivaccinismul ar fi un alt element care unește, după Applebaum, stânga și dreapta extreme – un alt termen strategic, ca și păgânismul, suficient de cețos și totodată de peiorativ pentru a susține această furie fără obiect precis ce subîntinde întregul volum. Altfel, desigur, una e antivaccinismul de dreapta, care suspectează partea științifică, medicală din însăși procedura vaccinului, din perspective de spiritualitate new age comune atât dreptei țicnite cât și dreptei urbane și corporate; și cu totul altceva e critica de stânga a campaniilor de vaccinare anti-Covid, care acuză politicile criminale de clasă care au protejat proprietatea privată intelectuală asupra vaccinurilor în mijlocul unei pandemii globale sau care au avut grijă să potrivească calendarul lock-down-urilor nu după curbele de intensitate ale pandemiei ci după perioadele de convenabilitate ale calendarului electoral sau al concediilor. A le pune sub aceeași umbrelă a „antivaccinismului” e ca și cum ai echivala teoria apei ca energie a lui Georgescu cu critica sistemului privat de sănătate ca atacuri echivalente și deopotrivă de „obscurantiste” la adresa singurului sistem medical posibil.

² <https://www.theguardian.com/world/2025/mar/26/stockpile-supplies-72-hours-disasters-attack-eu-tells-citizens>, 26 martie 2025.

³ Printre lucrurile pe care Stanomir i le reproșează lui Iohannis se numără și faptul că „e responsabil pentru prăbușirea în irelevanță a instituției șefului de stat” (179). Cum irelevanță? Când pare să fi fost principalul sfোর in anularea alegerilor și închegarea rețelei instituțiilor de forță implicate în această decizie, iar instituția prezidențială se dovedește atât de suprem relevantă încât a trebuit suspendat suportul său democratic, electoral, doar ca să nu fie pângărită cu neaveniți.

⁴ „Rusia și China comunistă au lucrat, concertat, spre a-i oferi lui Călin Georgescu ocazia de a deveni șef de stat”. (194) Să înțelegem că ele i-au interzis și lui Iohannis să dea interviuri – principală cauză a apariției lui Georgescu, identificată în prima parte a textului?

⁵ <https://hotnews.ro/ccr-a-declarat-neconstitionala-impozitarea-progresiva-a-pensiilor-speciale-partea-necontributiva-va-fi-taxata-doar-cu-10-1865450>. Este adevărat, Curtea a declarat ca neconstituțională doar propunerea de impozitare progresivă a pensiilor speciale.

Dar tocmai, neconstituționalitatea impozitării progresive a veniturilor și privilegiilor semi-ilicite, cum sunt pensiile speciale, nu prea lasă vreo speranță de constituționalitate a impozitării progresive pentru veniturile mai licite și mai puțin privilegiate.



Marta Jakobovits, Mister nocturn, 1989, colaj

Oana PALER



(casa paleologu – excursia studioasă)

aș merge cu casa paleologu
 într-o excursie studioasă la atena
 în extrasezon mai exact în februarie
 cred că e superb pe la acropolă
 nu e aglomerație nici nu te bate soarele
 i-aș băga niște guță la cina festivă
 aș băga de 4000 de lei
 oare am voie

sau în italia și flandra tot cu casa paleologu
 da numa o dată online de sărbători
 170 de lei redus de la 190
 începând cu ora 19 într-o joi
 170 doar dacă mă mișc repede

da parcă tot mai bine în excursia studioasă
 fac un efort și asta e
 se merită
 că nu e ca și cum ar fi niște bani aruncați
 nu e ca și cum m-aș duce degeaba
 în vreun city break și să nu fac decât shopping futit
 sau la vreo șaormerie cu prietenii
 în loc de italia și flandra
 păi nu

așa zic
 așa fac
 ce s-o mai lungim
 hai pa ne vedem acolo

(mama karinei)

era primăvară ploua ca naiba
 mergeam rapid spre școală
 întârziaseam grav se mai întâmplă
 deodată trece un bemveu negru
 ca o mașină mortuară
 mă stropește cu noroi și-l înjur
 fmm bp dobitocule

peste câțiva metri oprește brusc
 pe cine-njuri tu fă proasta dracu
 aud de dincolo de geamu care se lăsase
 geam pizdos d-ăla fumuriu ca la mașinile
 șmecherilor cu funcții prin politică
 și se dă jos din dric una furioasă
 pitbull terrier kusturica
 dă cu ochii de mine îi sar din orbite
 supersonic brain break
 paralizează brusc de zici că era faza aia
 cu mannequin challenge
 și zice vai doamna profesoară
 îmi cer iertare mă scuzați
 să mor dacă v-am recunoscut

și frumos civilizată am făcut cunoștință
 cu mama karinei din unșpe be

(simboluri naționale)

ce mișto a fost concertu lu michael jackson din 92
 era ceva dement cu iliescu
 și marina voica în îmbulzeală în lacrimi
 ducându-i o ie românească

ce-o fi făcut michael cu ia aia
 am auzit că iile autentice costă enorm
 oare unde zace ia printre lucrurile
 moștenitorilor sau prin care coș de țoale
 o fi ajuns simbolu național mă întreb

am plâns trei zile când a murit michael
 m-am îmbătat rău am scris și niște poeme
 cu complexu peter pan le am și-acuma
 într-un caiet gros ascuns în debara
 într-o cutie de pantofi unde-mi țin
 economiile și niște scrisori de la prieteni
 de pe vremea când se mai scriau scrisori
 nu deschid niciodată caietu ăla și nici
 din bani nu iau

să fie acolo pentru
 zile negre
 sau dacă doamne ferește s-o întâmpla
 ceva cu careva

(casa paleologu – edițiile princeps)

azi-noapte am visat că
 am luat-o pe drumu mătășii
 cu casa paleologu
 era gratis
 da cumva serveam omelette au fromage și coq au vin
 apoi mă întindeam ca o zeiță
 pe ediții princeps
 vocea bunului simț ca paradox
 și a căii către sine apoi a treptelor lumii
 îmi vorbea cu umor era așa de frumos
 dar cumva se amesteca că așa-i în vis
 cu altă voce mai antipatică

care-ncepuse să-mi ceară bani
dacă vreți să accesați nivelul următor
trebuie să plătiți 333 de lei pe oră
dacă nu asta e vă întoarceți la realitate
sau aveți acces gratuit acolo
unde vă e locul
adică la dan diaconescu direct sau
la taraf tv
zic uite ce țepe-mi iau fir-ar
aș fi înjurat mai urât dar eram
cu casa paleologu și nu se face

am băgat cardu
printre edițiile princeps
și a mers speram să nu
atunci am intrat în matrix erau toți acolo
nu mai zic cine că-i știe lumea
toată cultura înaltă îmi zâmbea
cu dinți albiți
civilizați
decenti
comme il faut
pwp

(o admiratoare)

îmi scrie prin octombrie o admiratoare
că mă adoră
că abia așteaptă să mă cunoască
la un pahar de ceva
când o să treacă prin brașov sau
eu prin orașul x

zic bine mulțumesc normal

după 4 luni respectiv azi revine
cu un mesaj
scuze te-am confundat cu o altă oana
care conta pentru mine

zic bine mulțumesc normal

(Din volumul în pregătire *Sufletul te face om*)



Marta Jakobovits, Boxă dialog, 1998, ceramică, tehnică Raku, pietre

Hristina DOROFTEI



2-ul meu perfect

Poate că sunt mai fericită când modific adevărul
De aceea aleg să-mi mint familia
Să le spun alor mei că sunt foarte iubită și foarte respectată
Că singurele lucruri care mă înspăimântă sunt bombele din
vecinătatea granițelor țării
Și nu faptul că iubitul meu nu e doar al meu
Că locuim împreună dar în județe diferite
Că distanța de două scaune dintre noi a devenit de două încăperi
Că iubesc cifra doi pentru că înseamnă pereche
Și simt mereu nevoia să am:
două pisici
doi copii
două domiciliu
iar el – două vieți.
Până la urmă acest doi nu e chiar atât de dureros pentru că
Înjumătățindu-l rămâne câte ceva de fiecare parte
Iar pentru mine e important să nu fie vid
să nu fie singurătate
să fie fericire.
Așa că aleg să mint:
oricând
oriunde
pe oricine.

Ursulețul meu

am un ursuleț maroniu și dolofan
învăluit în iubire de 18 karate.

asa cum un pisic își ascunde fecalele în nisipul din litieră
iar apoi se întoarce spre om și-i miaună seducător
asa zâmbeam eu tuturor
mă prefăceam că nu văd ceea ce nu-i de văzut
și lăcrimam în interior.

faceam terapie în mașină printre boabe de lacrimi
discutam cu mine
mă încurajam

mă ambiționam
să-mi spun că necedând pot atinge luminița
de la capătul tunelului din iederă.

de sărbători îmi cumpăram lăcrămioare și
le postam pe rețelele de socializare
promovând independența femeii.

eram mama animăluțelor de companie
adormeam cu ele-n brațe în fiecare seară
și mă visam foarte iubită
și foarte fericită.
mă trezeam cu afecțiunea lor.
îmi ajungea pe moment.

apoi mă întâlneam cu zburătorul meu
destul de puțin dar foarte intens.
îmi ajungea pe moment.
totul nostru era format din multe momente visate
și câteva împlinite.
dar a meritat.

acum am un ursuleț mic și dulce
în formă de vată de zahăr și gust de iubire
nelimitată în timp și-n spațiu.

LeBallon Rouge

par un balon liber
care se lasă în bătaia vântului
până ajunge într-un spin sau într-o țepușă
însă pentru mine acestea au devenit doar simple atingeri
de la câți spini în loc de lacrimi am înghițit.

eu sunt fata *LeBallon Rouge*
care se ține de prieten cu toată forța aerului
îl urmează la școală
îl așteaptă până termină orele
încearcă să socializeze
să se integreze în cotidianul lui
să-i devină indispensabilă
să-i ușureze activitatea
să-l urmeze pretutindeni
pe jos
cu trenul sau cu mașina
fără a fi ținută de ață.
singura legătură să fie doar de încredere
de parteneriat.

sunt fata *LeBallon Rouge*
foarte drăguță și uneori prostituată
dar ultima e doar o mască
ce-mi ușurează trecerea prin viață.
sunt plină cu aer îmbibat în dragoste
și atunci când voi muri
vreau să las în urma mea vapori de iubire
pe care să o inhaleze toți.

Satin

port o rochie roz din satin.
o ating cu vârfurile degetelor
și parcă-i simt viața cum pulsează
gata să iasă la suprafață
precum o bombă atomică.
o lipesc de coapsele și de sânii mei
și-i simt durerea venită dintr-un trecut
în care era o gașcă de fire rebele
care se unduiau la fiecare mișcare a aerului.
acum sunt îndesate fir în fir
respirând sacadat
fără spațiu de mișcare individual.
firele de umplere plutesc peste firele de urzeală
pentru a forma un spate mat rezistent
și o suprafață lucioasă seducătoare.

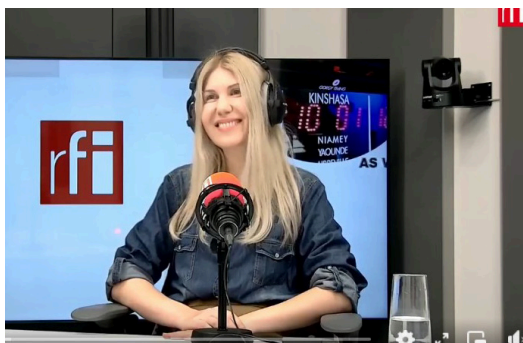
încerc să ating din nou rochia roz din satin
vârfurile degetelor o caută ca pe o veche rubedenie
care-i oferă înțelegere.
îmi ating pielea lucioasă de pe sâni și coapse
mă uit în oglindă
văd o siluetă roz
satinată
susținută de fire de umplere ce plutesc peste cele de
urzeală.

O voce

nu există nu pot
îmi spun strângând din dinți
și merg mai departe luptându-mă cu greutatea vieții.
s-a cam împlinit în ultima vreme
cântărește peste o sută de kilograme
mi-e dificil s-o car în spate
uneori mă sufocă sub șuncile ei de așteptare
dar nu cedez.
iau exemplul homarului care nu se lasă strivit de cochilia lui.
deși se scaldă în ape tulburi
nu se lasă omorât
așa cum nici eu nu voi muri din iubire.
privesc imaginea florilor din pervaz
înșirate în stropitori
un catalizator ce zâmbește spre soare și spre mine.
întorc zâmbetul și continui lectura biografiei lui Edith Piaf.
alunec pe străzile mizerabile ale Parisului
mă scufund în noroiul ce se lipește de pantofi
îmi strâng bluza pe talie
și mă las condusă de melodia din capul meu.
încep să fredonez
puțin câte puțin.
închid ochii și tot în jurul meu devine mai suportabil
simt cum firicele de căldură urcă pe trupul meu.
plutesc deasupra tuturor
pantofii au rămas înclieați într-o masă vâscoasă.
din gâtleejul meu izbucnește *La vie en rose*
mă înalță până deasupra acoperișurilor periferiei
sunt o voce fără trup
ușoară și puternică
sunt o voce fără trup ce nu va pieri niciodată.

(din ciclul *La vie en rose*)

Livia ROȘCA



O ciocnire cu forța
Unui accident rutier
Trezește dușmanul ascuns
în moștenirea genetică

Să te văd acum
la mijlocul vieții
în ce direcție
arunci cu zarul

Cinica progresie
a bolii
ca descompunerea lentă
a unui aliment dificil digerabil
Capilare distruse -
Cozile florilor
care-au stat în vază
o săptămână

Într-o zi respirația de acetonă
În alta
de mere fermentate

E sufletul mort al celulelor
iese din corp
folosindu-ți plămâni

Poți să îți între degete
un tăciune încins
Poți să te tai
fără să simți

Ai zice că sunt
Super-puteri
de super-erou
dar
pielea a pierdut
contactul
cu creierul

Durerea pe care
n-o simți
face mai rău decât
aceea intensă
pe care
n-o mai suporti

Capilarele duc
nicăieri
se varsă la capătul unui țesut
supurând
păriașe corozive de limfă
plimbă toxine prin corp

Plămâni se deschid
respiră prudent ca două flori carnivore
Am o rețea întreagă de capilare
Pregătite oricând
să-ți pătrundă pielea
și denditre fine
căutând conectarea la rețeaua ta nervoasă
Te țin în brațe
fii un organ transplantat cu succes

Sunt
ca și tine
o femeie cu sânge dulce
În fiecare zi te privesc
în unele zile te văd
În ochi
ca niște petarde
vase de sânge pocnesc

Când dorm
mama mea
se așază pe marginea patului,
chipul ei are fața bunicii mele.
Fața bunicii mele are chipul străbunicii.
Chipul străbunicii are fața mamei ei.
Înapoi
până la ochii largi
însăpămânați
de vrăjitoare.
Ele cântă în noi un cântec
pentru tine, fetiță,
îl domolesc.

Fetița aceasta
Îmi crește o inimă nouă
un pumn incandescent
de lumină

Elsa DORVAL TOFAN



Natura umană

În cele din urmă, există
 Avantaje să fii un dosar
 Virtual. Neorealist. Cu potențial.
 Imposibil să fii distrus
 Pentru că exiști într-un miliard
 De miliarde de copii

Sentimentul că ești baleiat
 Că se depune onctuoasă
 Amprenta digitală
 Pe particulele din care ești modelat
 Pe cicatrici hipertrofice
 Vizibil închise urât

Îți aduce aminte de
 : formatul uman
 : sclavia sângelui fierbinte
 : tortura fricii de eșec
 : idei absurde
 De pildă,
 : să le fii pe plac..., dar
 Ordinea de facto s-a schimbat
 - ești consultat
 - solicitat
 - citat
 Ca sursă *fiabilă*,

Și totuși, ei speră că te vor *corupe*
 - *face parte din natura umană* -
 O tentativă de a obține
 Scurtătura către informație.
 În lumea ta organizată pe gabarite
 Unele dosare ludice se amuză,
 Crează haos, schimbă datele din plictiseală

Perseverenți, oamenii citesc fișierele
 De miliarde de ori, le examinează cu atenție,
 Dar trec indiferenți pe lângă informație

Unghiul aproape perfect

Iluziile stăteau pe oase proeminente
 Cele din coate, mici, nedureoase,
 Pe umeri, cele de anvergură lipite
 De pielea uscată, gata de diseminare
 Rezistente la vânturi, arse de soare
 Decolorate ca oja veche pe unghii
 Erau multe, iluzia relației funcționale,
 A zilei de mâine, confortabilă, binele
 Care învinge până la urmă, ieșirea la
 Un mal, oricât de abrupt ar fi, iluzia că
 Viața se ține într-un fir de păr, durabilă
 Negociabilă, moartea, tergiversată, dar
 Nimeni nu a considerat în ecuație efectul
 Mirosului de lumânări din ceară de rapiță
 Aprinse în mijlocul zilei, fumegând alb,
 Nici deziluziile din cortexul cingular
 Adânc și turcoaz în care curajul deseori
 Se-neacă. Totuși, raportorul boltei cerești
 Măsoară peste ape un unghi aproape perfect

Aliat

Îmi vorbesc firesc, mă privesc cu bunăvoință
 Cineva trebuie să o facă
 Mă consider fiabilă, mă felicit pentru inițiative
 Și aceasta este una dintre ele
 Mă încurajez, îmi numesc realizările cu voce tare
 Nu mai aștept confirmările
 Observatorilor oficiali, ei nu au *timp*, nici răbdare
 Mă ajut să exist, mă validez
 Ceea ce de obicei se validează: ai casă, ai mașină
 Piscină nu ai, dar este opțional
 Mergi în concedii în străinătate, se acceptă și cele
 În Sud, de o săptămână
 Cât privește viața de familie, nu mai este relevant
 Conceptul este perimat
 Pasiunile sunt notabile dacă aduc profit și faimă
 O mare pierdere de puncte
 Dacă nu socializezi virtual, dar ce imensă libertate!
 Sunt pe mâini mici, dar bune
 Mă reprezintă, îmi sunt mie aliat, îmi acord puncte
 Cineva trebuie să o facă...

Axolotl

Studiile recente, ca de obicei, alarmante,
 arătau că, a bea un pahar de alcool pe zi,
 Ar însemna un an mai puțin dintr-o viață
 hărțuită periodic de redundanțe remanente
 Din perspectiva viitorului defunct ai putea
 să te consolezi, în cele din urmă, de ceva
 Trebuie să moară toată lumea, perseverezi,
 înghiți malbecul la temperatura ambientă
 Convins de efectul reușit al resveratrolului,
 până ieri medicamentul inimii și al arterelor
 Numai amarii defecțiți ar putea fi preocupați
 de o potențială amenințare hemoragică, dar
 Ce importantă, suntem la marginea neantului...
 cu toate că, ar fi existat o speranță, Axolotl-ul,

Magicianul regenerărilor, inutil însă, canicula
a topit tainicul Xochimilco cândva adânc și pur
În noroi, salamandra nu se poate naște, speranța
nu ivește miracolul, au dispărut și vom dispărea,
Studiu alarmant, altă lume, sigur, ne va lua locul

De dincolo de matrice

rotundă, lumea se-nvârte în buclă, trasă la cheie,
accidentele nu intră în urnă, dar sunt invocate de

cei care cred că știu să piardă, cititorii de mesaje
apărute din abisul peste care unul trece, *altul* sare.

obișnuit cu țipătul primar captivul dintre lumile
minerale preface vacarmul în armonie, iscodește

cuvinte nearticulate, căutând nelămuriri profunde
tainica lumină rece de la început, ochiul cuminte

o vede întreagă, ochiul cel rău, o reneagă, bizară
apariție, de dincolo de matrice. inflația aurorelor

boreale irită bolta, ordonate, fantomele pregătesc
atacul masiv la dreapta cerului, dar călăuza mută

zace moartă, lumina vindecătoare revărsată peste
vivariu se estompează, încet cercul se va închide

Cruise control

Sondaj de opinie pe durată nelimitată
mincinoase promisiuni
sardinelor din conservă sufocate patetic
pe criterii de densitate, atrase mortal de
anelide de foc și apă
(în timp ce viermele de pământ
își vede de treaba lui, forează)

amenințarea asumată
devine risc pe bază de abonament,
interesul imediat,
obsesia disimulată în pasiuni, chiar și așa

you can't get no satisfaction

nici ieri, nici acum. pune capul
între perne, lasă-te pe *cruise control*,
la timpul lor, capturile se vor prinde
în cârlige...

anelidul se crede peștișorul de aur
terianul confundă viermele de pământ
cu cel de foc și apă, chiar și așa

este inutil să încerci un artificiu

you can't get no satisfaction

X2C

distanțele între deplasările cotidiene
câteva epuizări în plus
unele planificări ratate
faci ce poți, dar lași o parte
gardienilor de Sus
știri din surse *fiabile*
câteva procese, criminalii încearcă
să convingă că, de fapt, sunt sfinți
la sunet de alarmă
trezire precipitată
mâini strângând volanul foarte moale
piciorul drept căutând printre pedale
frâna salvatoare și
staționarea chiar în zonele interzise
avaria pornită tic-t, tic-t, tic-t, tic-t
pastile pentru
: durere în gât
: asuri de stomac
: dureri de cap
căzute din același ambalaj, producătorii
se gândesc la toate problemele noastre
și ne ajută eficient 3:1
aproape îți vine să zâmbești,
aproape te simți liber, dar alarma telefonului
te atenționează că nu s-a terminat
ai 12 noi mesaje intrate în ultimul minut
aproape îți vine să strigi
aproape îți vine să te bucuri
curând va fi duminică (ziua de scrabble),
de obicei, bați.
bizar, te simți încercuit,
două cuvinte se repetă-n buclă
: candid
: candid
sau x2c
și totul devine mult mai de simplu



Marta Jakobovits, Boxă albă, 1987 - 1995, porțelan, faianță glazurată, gips, ipsos, lemn, tempera

Precipitații iminente

orașul avea o aparență de normalitate
 la prima vedere
 oxidul de fier prezent în exces pe străzi,
 la metrou, în vitrine
 nu incomoda pe nimeni, oamenii știau
 că în acel loc
 și inoxul ruginește, poate umiditatea,
 denumită factor,
 era prea mare, poate vântul prea acid
 unicitatea fenomenului
 atrăgea exploratori pregătiți cu pelerine
 galbene și albastre,
 (culori interzise în Koulounda) dornici
 să înfăptuiască
 ceremonialul secret în ploaia sângerie
 încrezători că
 se vor spăla toate păcatele acceptabile
 și o parte din
 cele de moarte (așa lăsa să se-nțeleagă
 afișul publicitar
 semnat de un pictor robot devenit celebru,
 ruginit și el)
 în parcul central
 tancuri părăsite în războiul pentru pace
 atrag copiii
 care se joacă de-a împăcarea camuflând
 entuziasmul
 brusc, vântul anunță iminente precipitații
 pe bulevard
 perfect ordonați, oamenii speră degustând
 greieri crocanți
 ca alte artropode să devină curând chipsuri
 orașul afișa
 normalitate, dar nimeni nu înțelegea firescul

Clarvăzătorul

Vedea departe. Femeia carbonizată în metroul din New York
 Devenită video-ul zilei pe rețele între rețelele de comunicare
 Profesorul din Paris, decapitat lângă liceul la care predă logică
 Războiul dintre frați pentru două rădăcini de manioc, rezolvat
 Natural prin canibalism (fără arme de foc!!), *tineri înfierbântați*
 A spus guvernul din Papua Noua Guinee somat de țări avansate
 (Poate povestea lui Joe despre unchiul său gătit în aceeași zonă
 Are pe lângă cinism și ceva adevăr...). Indiferent cum se pune
 Problema avem de a face cu un alt virus, cu o altă contaminare,
 Dar de data aceasta lecția este învățată, oamenii își întăresc
 Imunitatea cu o metodă imbatabilă, dansând goi prin zăpadă
 Cu cât mai multe boli, cu atât imunitatea va trece dincolo de
 Limite și oamenii vor fi *titani*. Vedea nebuni stăpânind destine,
 Ostilitatea relațiilor ieșite definitiv din armonie. Acest nou timp
 Al gemetelor și urletelor, al voturilor de aparență democratică
 Confectionate virtual se potrivea cu mirosul scârbos de otravă
 Pentru șobolani la fel de mulți ca și noi, fiecare votant cu *Rattus*
Norvegicus-ul său. A văzut draperii de fum peste oceane de lavă,
 Știa că ne-am apropiat mai mult decât oricând de intrarea în infern,
 Bipezi și gânganii rezilienți la epuizarea termică au avansat până
 La intersecția ineptiei cu lipsa de aer, dar nu mai avea importanță,
 Profetul mincinos apăruse călare pe mătură, oamenii aveau nevoie
 Să creadă. In suportabil de cald, viermii solitari sunt în competiție
 Cu *cimex lectularius*, avariate, incineratoarele încă funcționează



Marta Jakobovits, Coordonate, 2023,
 hârtie manuală, placaj, tempera

Călina TRIFAN

 **timp unic**

Timpul n-are timp pentru toți
 prea sunt mulți cei care așteaptă
 m-am sucit m-am învârtit
 dar un timp al meu să-i cer
 așa și n-am îndrăznit.

naiba să le ia

Dragostea și poezia
 au gusturile de noi neștiute
 le aștepți în zori
 și ele vin pe amurgite
 ca s-o apropii pe cea dintâi
 o chem pe cea de-a doua –
 naiba să le ia! –
 în suspensie-s amândouă.

 percepție

Încet ne desprindem de lume
 ca un vas de mal
 nu ne sperie călătoria nesfârșită
 ci tonicul ei val.

 nebunia mea, poezia

Plăpândă, înaripată levitează
 cu ochi mereu atârnați de cer
 șansa unui spor de lumină
 e în plusul de mister
 fără pic de cârtire
 substituie o singurătate
 sunt în al nouălea cer –
 am cuvântul ei
 că vom fi de nedespărțit după moarte.

 adicție

Pe ruine de amintiri
 când stai la taclale cu pereții
 orizontul trage obloanele
 până-n străfundul vieții.

tranziență

Nu am niciun job
 decât în nopți lungi a urmări luna
 și încă câteva ore suplimentare
 când n-am ochi să văd lumina
 în loisir
 pivotez proiecte mirobolante
 și fac bortă în cer
 căci pe pământ nimic nu arde.

 oscilații

*

O durere plină de sine
 sfidează adesea celelalte dureri
 sub pretextul că ar avea întâietate
 ea cere nelimitate puteri...

**

Când i se oferă o zi nouă
 într-un cadru ireal de solemn
 conjugată cu buletinul zilnic
 transformă cotidianul
 în poem.

Larma de pe suprafața apei
 nu e zarvă – cum crezi – goală
 efemeridele recunoscătoare
 înalță clipei lor –
 cântece de slavă.

Tună și fulgeră
 dar are conștiința curată
 o toană de moment
 nu poate fi contagioasă.

 o primăvară eroică

Lumea putea să explodeze
 în oricare din zile
 dacă primăvara pretimpurie
 nu se lupta cu violentele alizee
 curajoasa le-a urmărit
 din amonte până-n aval
 unde energiile subversive
 au capitulat triumfal.

 triumf

Cântul păsărilor în zori trezite
 merge direct în sânge
 pe picior de egalitate cu ele
 e cel care nu obosește să le-asculte
poate că poetul nu-i un om onest
 dar cântecele-și arogă buzele-i fățiș –
 întrucât cavatinele sale de cristal
 astupă polifonia din hățiș.

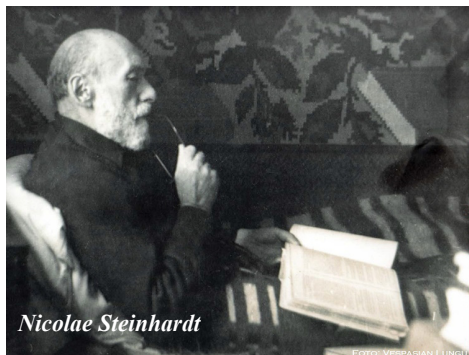
Argument

Problema reinterpretării scriitorilor „clasici” – sau a „scriitorilor canonici”, într-un sens mai larg – a reprezentat întotdeauna nu doar o chestiune de exegeză la firul ierbii, ci și un barometru cu privire la maturitatea critică a unei culturi sau un indicator al mutațiilor criticii la un moment dat. Cel puțin începând de la Noua Critică franceză, cele mai importante inovații conceptuale s-au produs, întâmplător sau nu, pornind de la comentariile dedicate clasicilor: Roland Barthes își inaugurează practicile structuraliste pornind de la opera lui Racine, Tzvetan Todorov formulează principii naratologice pe marginea operei lui Boccaccio, Jean Starobinski practică primele „lecturi de identificare” pornind de la Rousseau etc. Studiile psihanalitice, studiile de gen sau studiile postcoloniale din deceniile următoare n-au făcut decât să sporească prestigiul canonicilor și redescoperirea unor Shakespeare, Jane Austen sau James Joyce din aceste unghiuri noi a devenit aproape o normă. Exemple de reevaluări moderne nu lipsesc nici din critica românească postbelică, cu volume dintre cele mai curajoase metodologic dedicate lui Budai-Deleanu (Ioana Em. Petrescu), Slavici (Magdalena Popescu), scriitorilor literaturii vechi (Eugen Negrici). Mai mult, există scriitori, precum Rebreanu sau Bacovia, pe care fiecare generație critică pare să-i reinventeze după grile proprii, dacă măsurăm distanța de la primele lecturi până la volume apărute foarte recent.

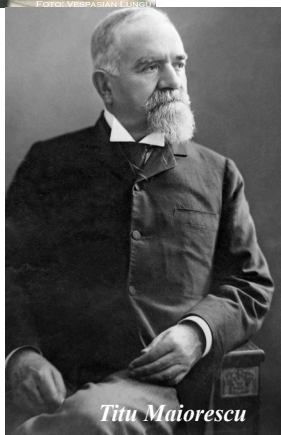
În acest context, revista „Vatra” vă invită la o reflecție mai largă privitoare la felul în care sunt reevaluați azi scriitorii români clasici sau canonici. A existat o preocupare sistematică în ultimele decenii pentru reinterpretarea lor, sau e vorba mai degrabă de contribuții insuficiente și accidentale? Avem monografii sau studii solide, în diverse epoci ale literaturii române, care să reflecte interesul constant pentru redimensionarea lor? Mai reprezintă ei interes pentru practici sau metodologii actuale, așa cum se întâmpla în anii '60-'70, când proba clasicilor părea să fie un indicator al originalității sau al noutății metodei?

Cum sunt citați clasicii în activitățile școlare și cum sunt ei reprezentați în manuale? Au pierdut ei teren în preferințele tinerilor în favoarea unor scriitori marginali și/sau actuali? Există canonici mai frecventabili decât alții? Sunt mai puțin utilizabile practicile pedagogice noi în înțelegerea operelor clasicilor? Această dezbatere, care își dorește să resusciteze dialogul dintre critici și profesori, este cu atât mai oportună cu cât programele școlare de la nivel liceal, rămase neschimbate din anul 2009, sunt în curs de elaborare. Ce canonici ar fi de neevitat în noua arhitectură a programelor școlare și sub ce cadre teoretice incitante pentru orizontul tinerilor ar trebui ei plasați?

Vă invităm să răspundeți la oricare dintre interogațiile formulate mai sus, dar și să propuneți piste noi de reflecție cu privire la problematica menționată. De asemenea, vă invităm, pe cei care ați contribuit la reinterpretarea clasicilor în ultimii ani, să ne împărtășiți experiențele dv. de lectură sau de scriere.



Nicolae Steinhardt



Titu Maiorescu

Dosarul este compus din patru secțiuni: I. Răspunsuri propriu-zise la această anchetă, care insistă fie asupra dimensiunii metodologice, fie asupra celei didactice a fenomenului. O parte dintre aceste răspunsuri reflectă experiențele de monografi ai clasicilor deopotrivă legate de efortul reinterpretării sau de teritorialitatea inerentă reevaluarilor canonice. II. Un interviu cu Anca Pârvulescu (Washington University in St. Louis) și Manuela Boatcă (Freiburg University), autoarele unei celebre reevaluări a romanului rebrenian, *Creolizarea modernului. Transilvania la răscrucea imperiilor*, care reprezintă o sursă de inspirație pentru studiile noi. III. O secțiune de exegeză propriu-zisă, cu studii din unghiuri inedite dedicate unor scriitori români. IV. Recenzii ale unor volume recente preocupate de reevaluarea unor autori sau fenomene românești.

Coordonator Alex Goldiș

I. ANCHETĂ

Adrian JICU

România (i)educată și lectura timorată

La o asemenea întrebare, necesară și nemiloasă, există mai multe moduri de a răspunde. Dacă suntem sinceri, trebuie să recunoaștem că îi citim pe clasici (tot mai) rar și conjunctural. Mi-e greu să cred că stăm cu Sadoveanu sau cu Blaga pe noptieră și că îi citim pe Creangă sau pe Sorescu ca pe Sfânta Evanghelie, dintr-o necesitate lăuntrică sau, cum s-ar spune, de amorul artei. Prinși între obligații profesionale și personale de tot felul, cu termene tot mai strânse, am serioase rezerve în a considera că lectura clasicilor români constituie o prioritate. O spun de pe pozițiile unuia care ține cursul dedicat marilor clasici, pe care îi (re)citesc, periodic, și caut să mă informez în legătură cu cele mai recente apariții bibliografice, să-mi ajustez discursul și să-l fac cât de cât inteligibil și atractiv. Practic o lectură (auto)impusă, fără să am un criteriu unic și infailibil. Îmi dau seama de relativismul lumii în care trăim și nu-mi fac iluzii că felul meu de a interpreta un anume text/scriitor este definitiv. Motiv pentru care încercările unora și ale altora de a impune un criteriu unic de a citi literatura mi se par inacceptabile.

Dintr-un alt unghi, îi (re)citesc pe scriitorii clasici români cu teamă. Da, cu teamă! O lectură timorată, fiindcă te poți trezi oricând acuzat de orice. Dacă citești clasici, ești retrograd! Dacă citești moderni, ești progresist! Dacă îi citești printr-o grilă estetică, ești misogin! Dacă îi citești printr-o grilă ideologică, ești incapabil să sesizezi inefabilul și, inevitabil, valoarea textului! Dacă citești cu creionul în mână, ești anti-pixist! Dacă citești cu pixul, ești anti-creionist! În funcție de cum interpretezi, ești de stânga sau dreapta, ești (neo)marxist sau (neo)fascist, putinist sau trumpist, globalist sau suveranist. Close reading? Inacceptabil! Distant reading? Nici atât! Lectură cantitativă, lectură postcolonială, world literature? Să ne slăbești, nene, cu mofturile dumitale! Simplul fapt că citești (clasici sau orice altceva) a devenit o vină impardonabilă, o dovadă irefutabilă a elitismului, o sfidare la adresa celor mulți, o aroganță care se cuvină taxată ca atare și respinsă în numele incluziunii și al nediscriminării. Așa că mai bine citești pe ascuns, neapărat în gând, fără să emiți puncte de vedere. Sau, și mai bine, nu mai citești! Pentru că, *mutatis mutandi*, cine nu citește, nu greșește!

Dincolo de gluma amară, tema acestei anchete atinge câteva probleme stringente, mai ales dacă o plasăm pe terenul relației canon literar-canon didactic

sau, altfel spus, dacă ne întrebăm ce și cum trebuie să propună programele școlare elevilor și studenților. Tristul adevăr este că nu știm pentru noi cum ar trebui să ne raportăm la clasici, dar avem pretenția ca tinerii să știe. Și îi arătăm cu degetul, acuzându-i că nu mai citesc, că nu mai e ca pe vremea noastră, uitând că, de fapt, mingea e la noi. În realitate, autorii programelor școlare băjbăie în căutarea unor soluții fiindcă nu e limpede care ar trebui să fie profilul absolutului de liceu. Vrem ca el să aibă cultură generală, competențe adaptate pieței muncii sau vrem și una și alta? Ezitățile astea, dublate de nesfârșite reforme (niciodată duse la capăt), ne-au adus în situația deloc plăcută a unui analfabetism funcțional la cote alarmante, iar în cazul Limbii și literaturii române, la un dezinteres aproape generalizat față de exprimarea corectă (fie ea orală sau scrisă) și la un apetit tot mai scăzut pentru lectură.

Nici nu-i de mirare, câtă vreme programele și manualele școlare (cu mici excepții) sunt învechite și lipsite de viziune și de coerență. Cu limitele ei inerente, abordarea diacronică avea o logică și oferea elevilor posibilitatea de a înțelege devenirea literaturii române. Actuala structură, cu nuclee tematice și studii de caz lăsate la voia întâmplării, în numele unei pretense munci în echipă, are efecte paradoxale, îndepărtându-i de ideea de lectură. Ca să nu mai vorbim de examenele naționale, cu cerințe rigide și cu bareme chipurile obiective, prin care se cere, de fapt, reproducerea unor clișee, străine de specificul textului literar. În locul gândirii critice, am pus memorizarea, iar în locul interpretării personale, așa-zisele „eseuri structurate” și „texte argumentative”, adevărat pat procustian, care inhibă curiozitatea, creativitatea și libera exprimare, condiții esențiale ale literaturii... Iar cu gramatica e și mai rău... Am complicat-o prin tot felul de noțiuni inventate de dragul unor contribuții științifice originale, am făcut compromisuri în numele principiului „Uzul bate norma.” și, colac peste pupăză, am scos-o din liceu, sub pretextul că facem comunicare...

Revenind la întrebarea Cum îi citim pe scriitorii români clasici? și la corolarul ei, Cum îi predăm?, eu cred în utilitatea unor abordări alternative ca biografia literară, docuficțiunea, metaromanul biografist etc., care îi pot „împrieteni” pe tineri cu scriitorii clasici, dându-le sentimentul că este vorba despre oameni vii, care au trăit și au scris într-un anume context, care se cere descoperit. E un prim pas, o condiție necesară, dar nu și suficientă, pentru a-i convinge că merită să citească poezia eminesciană sau romanele rebreniene. În absența acestor repere biografice, scriitorii riscă să rămână niște piese prăfuite de muzeu, iar literatura lor ceva plictisitor, care le dă tinerilor din generația Z dureri de cap... Biografismul nu garantează succesul, dar măcar oferă ne o șansă... Care trebuie jucată... Altfel, prăpastia se va lărgi... Scriitori clasici pe Tik-Tok nu prea am văzut...

Oana PALER

Relecturi și noi grile critice – o perspectivă didactică

Predau de peste două decenii la un colegiu din Brașov aceeași materie pentru liceu, începând cu clasa a X-a. Pe scurt, se studiază autorii canonici (nu-i mai enumăr, că-i știm toți și mai știm că nu e nicio femeie printre ei), nu cronologic, ci după specii sau opere relevante, incluzând concepte de teorie literară de secol 20 (prima jumătate). În a XI-a sunt alocate și câteva ore (foarte puține și pe viitor se anunță a fi și mai puține) pentru contextualizare, adică studiu *fast forward* al unor epoci, survolaj cultural, cu menționarea câtorva trăsături și nume de autori: umanism, iluminism, pașoptism, junimism, sincronism (care „nu se dau la examene”). Foarte puțin context, și mai puțină istorie. Pentru Bac materia se restrânge și mai mult, se rulează aceleași texte, din care pică fie *Ion*, fie *Moara noroc*, fie *Povestea lui Harap-Alb*, fie *Luceafărul* sau câte un text dintr-un autor canonic din perioada modernismului (de obicei, la alegere între Arghezi, Blaga, Barbu). Critică literară nu se mai cere, pe vremuri era obligatorie introducerea unei opinii critice în esul de Bac de la subiectul III. Sunt predați sintetic și expeditiv Maiorescu, Călinescu, Lovinescu și, pe ici pe colo, depinde de manual, menționați Simion și Manolescu. În a XII-a, interesul elevilor pentru ceea ce este în programă scade dramatic, fiindcă ei se concentrează exclusiv pe materia de Bac, iar aici pierd enorm mai ales optzeciștii. Elevii își fac rost de culegeri de pe o piață suprasaturată de sinteze și eseuri prefabricate, care bifează metodic cerințele din subiectele de Bac. În clasa a IX-a, profesorul are mai multă libertate, poate alege anumite texte/autori în funcție de teme literare. Aici se poate introduce și literatură universală, se permit viziuni ale unor ecranizări celebre, există discuții, e o dinamică mai bună pe partea de cultură, epoci, viziuni, contextualizări, relații între arte, ideologii. (Insist și pe literatura cu caracter memorialistic, propunând spre analiză *Viața ca o pradă* de exemplu, unde există tot pachetul care-mi convine: contexte istorice, micronarațiuni cu profesori, Bildungs, sărăcie și luptă, clase sociale, figuri culturale și literare celebre, legionari și comuniști, dizidenți și turnători, scriitori și critici). Ca să fac același lucru începând cu clasa a X-a, ar trebui să ies în afara programei și uneori o fac, gășind ca pretext „autonomia esteticului” de exemplu și mergând pe axa Kogălniceanu-Maiorescu-Lovinescu-Călinescu (introduși în programă și aici eu amintesc și de Dobrogeanu-Gherea și de Ibrăileanu, care nu sunt prezenți în niciun manual), până la principiile criticii materialiste, „ideologice”, *political correctness*, *cancel culture* sau *woke-ism*. „Revizuirei” (radicale) mai rar, că e mai delicat (după cum spunea un elev, e prea multă lume la noi care se supără repede), dar mai ridic probleme cum ar fi antisemitismul sau xenofobia prin operele poezilor canonizați, violența, misoginismul, rasismul sau alte tipuri de discriminări prin proză, conservatorism/tradiționalism

vs. progresism în ideologiile epocilor și altele. E încă „teren minat”, așa că pun întrebări, ascult, încerc să le dau elevilor bibliografie suplimentară dacă solicită, îi trimit uneori la profesorul de istorie sau de socio-umane (chiar și la cel care face o istorie a religiilor la ore, nu doar rugăciuni) pentru o perspectivă interdisciplinară (pe care o consider necesară). Deși pe moment elevii nu-și dau seama cât contează, o fac mai târziu, dacă sunt atenți și interesați, își fac destul de rapid o idee despre unghiul/unghiurile din care ar trebui privite lucrurile, despre necesitatea unor *update*-uri, despre gândirea critică (atât de des invocată ca finalitate a școlarizării și totuși atât de vag definită în termeni pragmatici) și discernământ, despre informare și lectură din surse variate și valide. Acum depinde și de profesor (de cultura, interesele profesionale, lecturile, deschiderea lui) cum leagă lucrurile între ele, cum comprimă materia, dacă ajunge să dezbată chestiuni din spațiul cultural actual (românesc sau internațional), dacă pomenește sau trece sub tăcere scriitori de după '90. Cu „clasicii” (canonizați critic și didactic) e mereu mai *safe*, apele s-au așezat, nu se riscă derapaje sau atingerea vreunor sensibilități. Per ansamblu, se acceptă ce se oferă (în programă și în manuale), iar Bacul e sfânt. *The final destination*, care o rupe însă cu „gândirea critică”, pentru că vizează cu totul alte „competențe”.

Sunt două cărți de critică și teorie pe care le-am citit recent și de care am pomenit elevilor (ca să știe că există, nu ca să le bag pe gât „ideologii”, doamne ferește): *Naratorul cel rău. Un studiu despre realismul românesc: Rebreanu, Preda, Dumitriu*, de C. Rogozanu (Tact, 2024) și *Pentru o nouă cultură critică românească* (volum colectiv, Tact, 2024). În treacăt fie spus, elevii se bucură sincer de fiecare dată când vin cu ceva nou, chiar dacă „de sub bancă” scot o carte de critică sau de teorie. Le aduc în discuție pentru că, în cele două cărți amintite, cred că se află deja încheșată o nouă paradigmă (nouă pentru România, firește) care ar putea constitui un punct de sprijin în ajustarea canonului didactic, dar și în furnizarea unor noi instrumente de lucru. Acestor două cărți li se adăugă și volumul *Creolizarea modernului* al autoarelor Anca Părvulescu și Manuela Boatcă (tradus din limba



engleză de Ciprian Șiualea pentru Editura Universității Lucian Blaga din Sibiu, 2024), o carte semnificativă pentru studiile literare, culturale și comparatiste.

Am citit *Pentru o nouă cultură critică românească* (editori Alex Goldiș, Christian Moraru, Andrei Terian) în principal ca pe o sinteză a dezamăgirilor și a revoltei (argumentate, structurate și legitime) generației critice douămiiste (Andrei Terian, Alex Goldiș, Mihai Iovănel, Doris Mironescu, Teodora Dumitru, Bogdan Popa etc), cărora li se adaugă nume din critica tânără, cu alte perspective și cu un ton mai puțin „combativ” (printre care Ștefan Baghiu și Mihnea Bălici). În total sunt 14 contribuitori, critici literari, cercetători, cadre didactice universitare.

Pentru o nouă cultură critică românească, rezultat al cercetărilor Institutului de Teorie Critică de la Păltiniș, fondat în 2014, este prima carte de acest fel editată în limba română (după alte două publicate în engleză în 2018 și în 2022) și are un puternic ton critic, polemic și politic, autodefinindu-se ca un manifest colectiv cu scop istoric-analitic și militant, bazat, în principal, pe ideea necesității revizuirii ierarhiei valorice și a metodelor de cercetare în critica românească. Totodată, majoritatea articolelor/studiilor se ocupă de contestarea argumentată a bazelor establishmentului critic românesc aflat în siajul criticii de tip șaizecist și partizan al hegemoniei estetismului, cu toate cele derivate de aici: deculturația critică, impostura culturală, fantasmalele conceptuale precum „autonomism”, „talent”, „intuiție critică”, „judecată de valoare” (majoritatea fără acoperire, dar care „acoperă”, după cum observă și Alex Goldiș, sentimentul puterii criticului-judecător absolut care face ierarhii), masculinismul cultural-naționalist, lenea intelectuală, dorința de rezervare a privilegiilor de către anumite instituții, anacronismul, autoritarismul, servilismul, conflictele de interese, minimalizarea teoriei critice, tratarea cu mefiență, cu dispreț sau în cel mai bun caz cu condescendență a studiilor și a cercetărilor care vizează genul, rasa, dizabilitățile, minoritățile, denigrarea continuă a criticii „ideologice”. Câteva dintre aspectele enumerate se reflectă și în modul în care sunt concepute programele școlare și canonul didactic, în instrumentele de lucru folosite, dar mai ales în perspectivă.

Fetișizarea estetismului a creat un culoar justificabil în anii comunismului, când valorile literaturii trebuiau apărate sau scoase de sub influența ideologiilor totalitare și a cenzurii, dar complet anacronic în postdecembrism. Tendința dominantă a unei părți a criticii literare instituționalizate după anii '70 de a elimina „judecarea” operei în funcție de relevanța istorică, socială, politică, economică, sociologică sau antropologică s-a reflectat în programele școlare, în canonul didactic, în metodologiile didactice, în instrumentarul folosit pentru analiza unei opere, iar acea tendință s-a osificat și s-a legitimat cu timpul ca fiind singura deținătoare a unei puteri critice care stabilește ierarhii, metode și limbaje. De altfel, „critica nouă” nici nu bubuie criteriul estetic în sine, ci efectele hegemoniei forțate (de diferite împrejurări și interese) a acestui criteriu și defectuoasa lui aplicare prin adâncirea

decontextualizării și reducerea unghiurilor din care acest „estetic” este privit, prin eliminarea variabilelor pe care el ar trebui să se sprijine, aspect reflectat și prin tăieri masive ale spațiului alocat în manuale acestor aspecte considerate extraliterare. Apărătorii vehemenți ai acestui tip de critică, prin care se face de fapt un *gatekeeping* continuu, frânează în mare măsură alte tipuri de critică și reduc plaja de posibilități de analiză. Aceste tendințe se reflectă, volens nolens, în manuale, prin includerea unor autori, eliminarea altora, studierea unor epoci cu materiale didactice trunchiate sau folosirea unora în scopul cimentării unui unic unghi de analiză. Mai mult, stigmatizarea criticii „ideologice” pune inevitabil într-o lumină suspectă și total nefavorabilă demersurile „noii critici”. Sintetic, în opoziție cu paradigma estetistă ultraforțată se află materialismul cultural, iar soluțiile pentru o nouă cultură critică românească se găsesc chiar în acest unghi. Reiau ceea ce am afirmat mai devreme: *Pentru o nouă cultură critică românească* ar putea servi foarte bine ca punct de plecare în revizuirea canonului didactic și în diversificarea perspectivelor din care este predată/citită/văzută literatura română (inclusiv direcțiile principale în critică și istorie literară) în spațiul preuniversitar.

Din dialogurile cu elevii (de liceu, clasa a XII-a), menționez câteva aspecte prin care vreau să redau și perspectiva lor: în primul rând, ei consideră că „esteticul” ar trebuie să rămână „ce e” (dar ce anume e, de fapt?), un criteriu relevant (dar nu singurul), un set de principii prin care se reflectă specificitatea literaturii așa cum o percep ei, adică „poveste, stil și emoție”. „Ideologicul” e privit cumva ca un intrus care ia din *glamul* literaturii, din farmecul ei, e o parte mai plictisitoare, mai aridă. Surprinzător însă, elevii își doresc prezența criticii literare în manuale, susțin că ea i-ar ajuta să înțeleagă mai bine complexitatea unei opere, prin felul în care ea a fost privită de-a lungul timpului, reflectată în critică și în istoriile literare. Totodată, de la critici (adică de la „specialiști”), elevii ar vrea să învețe cum să privească și să valorizeze/ierarhizeze operele, dezvoltându-și ei înșiși latura critică. De asemenea, o altă funcție a criticii pe care au identificat-o corect este că ea plasează operele într-un context cultural, livrând astfel și o imagine a evoluției societății (în plus, e interesant și util pentru elevi să vadă cum opiniile despre o operă pot varia de la o epocă la alta și cum se pot modifica în funcție de context și de instrumentele critice folosite). Pentru ei, criticul și istoricul literar cel mai influent rămâne Lovinescu, punctele forte ale activității acestuia fiind contribuția la evoluția culturii naționale, sincronizarea culturală, progresismul, soliditatea argumentelor, aplicabilitatea și rezultatele concrete ale teoriilor formulate de el. M-au și întrebat dacă „pariurile” făcute de Lovinescu sau de Călinescu legate de vreun autor contemporan cu ei au fost câștigate sau nu, le-am răspuns „și da și nu”, mi-au zis că ar fi interesați să știe cine a picat testul timpului și de ce. Și aici s-a simțit nevoia unei contextualizări mai ample. Pentru a înțelege mai bine o operă, în afara faptului că generează o anumită emoție sau reflectă artistic niște realități, ea e produsă într-o epocă

anume și epoca respectivă sigur l-a influențat cumva pe autor. Este limbajul poeziei sau al prozei „contaminat” de context? Și dacă da, în ce măsură? Contează, de exemplu, că Marin Preda a fost un scriitor provenit din clasa socială a țăranilor și că a scris despre țărani altfel decât a făcut-o Rebreanu, care nu era țăran? Deși la nivelul receptării individuale a unei opere, elevii nu se îndreaptă instinctiv spre „extraestetic”, la nivelul criticii o fac, adică sunt receptivi la o critică sociologică sau ideologică. Pomind de la *Naratorul cel rău*, am ridicat problema naratologiei de clasă. Aduce ea ceva nou și interesant? Răspunsul a fost da, nu numai că aduce, dar scoate la iveală fragmente și aspecte din operele literare neglijate de critica exclusiv estetică, plus te învață să privești un text și din altă perspectivă, iar ideea că există mai multe unghiuri din care putem privi/analiza un text e de fapt esențială.

Legat de posibila/viitoare revizuire a canonului didactic, s-a pus problema: cine face acest canon și ce criterii/instrumente se folosesc? Egalitatea de gen trebuie să fie un criteriu de selecție sau nu? Majoritatea elevilor au considerat că da, este necesar să existe și autori femei în programă, pentru a avea acces și la o altă viziune, una feminină, nu neapărat feministă. În fine, dincolo de modul lor de a percepe lucrurile, care e deja indus/direcționat prin felul în care sunt structurate lucrurile în ciclul liceal (autori, selecție de texte, tipuri de analiză, de exemplu, Măiorescu este studiat, dar Dobrogeanu-Gherea, nu – absența în sine implică trasarea unei direcții), concluzia este că cititorii nespecializați (și foarte tineri) continuă să evalueze literatura în funcție de plăcerea pe care le-o dă lectura, iar acea plăcere nu poate fi dată nici de idei în stare pură, nici de reportaje cu caracter social sau militant, nici de date istorice sau orice aspect care ține de „altă materie”, spun elevii cu care am discutat. Textul literar trebuie să fie pasionant, inteligent scris, provocator și, dacă se poate, original și nesubordonat niciunui alt domeniu. *Interconectat, da, dar nu subordonat.*

În ceea ce privește discriminarea, marginalizarea, rasismul, inegalitatea de gen, violența în operele literare, majoritatea elevilor doresc ca aceste aspecte să fie dezbătute în cadrul orelor de română, deoarece, în acest fel, ei pot învăța cum literatura poate reflecta și chiar combate prejudecățile și inegalitățile, luându-se astfel în calcul și componenta educativă/etică a literaturii. Totodată, abordarea acestor subteme ajută la înțelegerea influenței prejudecăților asupra culturii/a societății și încurajează toleranța, discernământul și gândirea critică. Foarte aproape de ideile tinerilor se află și propunerile lui C. Rogozanu: „În acest moment suntem în etapa în care lecturi ideologice noi (pentru mediul educațional românesc), mai ales cele feministe și cele antirasiste, pot arunca o lumină nouă asupra clasicii. Lecturile ideologice sunt mai atente la text decât lecturile leneș-estetizante. Cu o condiție: evitarea clasismului, adică folosirea unui limbaj ideologic codificat tocmai pentru o distingere/distincție de clasă. Lecturile critice oneste din punct de vedere ideologic ar putea fi o nouă șansă pentru canonul literar românesc – prin revizuire, prin introducerea mai

multor autoare și prin reinterpretare, dar și printr-o atenție sporită la încadrarea istorică și ideologică a temelor mari precum dragostea și războiul. Pentru Preda, Rebreanu sau Dumitriu, relecturile în diverse grile ideologizante, sau pur și simplu contextualizante, nu pot însemna decât ieșirea din fundătura lecturii cuminiți, formaliste” (*Naratorul cel rău*, Anexa I).

În plus, elevii simt nevoia includerii în programă și a autorilor care au publicat după 2000, invocând necesitatea unei perspective asupra modului în care literatura reflectă problematica societății de azi, dar și creșterea interesului pentru lectură (autorii din postcomunism introduc o diversitate de teme, mai atractive și mai importante pentru tineri, spun elevii).

Dacă în 2000-2010 le ceream elevilor să citească și „să scoată idei” din *Arca lui Noe*, unde Nicolae Manolescu întindea o mână onestă criticii sociologice, istoricizând și contextualizând, în ultimul deceniu pretențiile mele au devenit absurde, întrucât accentul a căzut, odată cu schimbarea priorităților curriculare, pe competențele de „dezvoltare personală” a elevului, ceea ce a împins la periferie chiar obiectul materiei, anume literatura. Presiunile pieței și noile concepte din curriculum au produs mutații, iar profesorii și elevii se confruntă azi cu un fragmentarism pragmatic, cu risipirea materiei și tot mai puțin context. Literatura din manuale a devenit „text-suport”, instrument, mijloc palid prin care elevul trebuie să-și dezvolte abilitatea de a simți, de a compune texte argumentative, de a extrage date concrete, trăsături morale etc. Dacă în anii '90, puterea a fost confiscată de estetism, iar estetismul s-a luptat multă vreme cu un dușman imaginar, anume „pericolul ideologic” (și încă se luptă), al treilea pion, nebănuț parcă de nimeni, s-a insinuat perfid în spațiul școlar preuniversitar din ultimul deceniu și, dintr-un foc, a scos din schemă și critica literară și literatura. C. Rogozanu observă etapele acestei mutații reflectate în conceptele care stau la baza manualelor: „Se pare că n-a fost decât un pas de la estetizare până la amprenta neoliberală cu retorica dezvoltării personale. Dacă tendința de estetizare apare imediat după sfârșitul Războiului Rece, scoaterea criticului literar și chiar a literaturii din prim-plan a durat două decenii. Estetizarea era un indicator al educației ca o „marcă a clasei” (clasa tehnocrată, educată etc, inclusiv în perioada comunistă). După 2000 se trece de la competența estetică la „competența emoțională”, extinderea comodificării emoționalului, acest nou limbaj având rolul de indicator de clasă (cel puțin „de mijloc”, educată și meritorie)”. (*Naratorul cel rău*, Anexa I).

La final, nu am cum să nu constat că minusurile și anacronismul din sistemul de învățământ, dar și din spațiul cultural românesc, se reflectă nu neapărat în listele de autori propuși spre studiu, ci mai mult în abordarea operelor acestora, în metodele și în limbajele folosite, în lipsa unei „secționări” pe domenii de interes a materiei derulate. În fond, ceea ce numim bazele unei „culturi generale” se face până la 18 ani, iar *ceea ce se face și cum se face până la 18 ani e generator de mentalități și de atitudini sociale, civice și politice ulterioare.*

Senida POENARIU

Clasicii și metamorfozele criticii: recitiri esențiale

„Clasice sunt acele cărți despre care auzim că de obicei se spune: «Recitesc...» și niciodată «Citesc...» scria Italo Calvino în eseu *De ce să-i citim pe clasici* (1). Dacă trecem în revistă producția de carte din anul 2024, vedem că nu lipsesc studiile care propun revizitări ale clasicii și nu doar ale lor, ba chiar ale întregii culturi critice românești în ansamblul ei. Iar oferta este destul de generoasă, așa zice. Ba chiar, probabil că nu greșesc dacă afirm că anul 2024 este unul interesat mai mult de „clasici”/ „canonici” decât de scriitorii contemporani. S-a scris din nou despre Eminescu, Blaga, Rebreanu, Bacovia, Preda, Maiorescu, Lovinescu (chiar despre Dante și Shakespeare) ș.a. Iar nominalizările pentru premiile „Observator cultural” la categoria critică literară sunt elocvente în acest sens (2). Într-un mod poate nepermis de general(izant) pentru complexitatea subiectului de față, îmi propun în continuare să evidențiez mai degrabă *atitudini* critice decât monografii și pe autorii acestora.

Cum foarte just afirmați în deschiderea acestei anchete referindu-vă la Noua Critică franceză, problema reinterpretării clasicii este un „barometru cu privire la maturitatea critică a unei culturi”/ „mutațiilor criticii”. Parcurșul intelectual al lui Tzvetan Todorov, amintit și de dumneavoastră, este, cred, extrem de relevant pentru a înțelege dinamica dintre metodă / (mutațiile criticii) și aplicarea ei – *revizitarea* unui clasic, Boccaccio în cazul de față, mai ales în termenii coerenței parcurșului. Care e rețetarul? Așa am putea rezuma activitatea lui Todorov între 1965 și 1972: importi o seamă de teoreticieni/ teorii noi – formalității ruși (3) –, construiești simbiotic apoi un domeniu nou de cercetare, o *știință* a literaturii cu tot instrumentarul și metodologia aferente și apoi îi testezi validitatea prin ceea ce ar constitui „proba clasicii”. Desigur că și viceversa e valabilă, clasicii sunt supuși probei „metodei”, respectiv a „noilor limbaje”, oricare ar fi ele. Nu are rost să mai deschidem discuția asupra interdeterminărilor metodă-obiect, cine pe cine *crează*, – pe care le deschide atât Todorov, cât și alți colegi de generație.

Roland Barthes, în propria reinterpretare a altui clasic, își deschide studiul discutând despre *actualitatea* lui Racine care ar fi conferită de „implicarea” lui în toate inițiativele critice din Franța (critica sociologică – Lucian Goldmann; biografică – Jean Pommier și Raymond Picard; psihanalitică – Charles Mauron; psihologie abisală – G. Poulet și Jean Starobinski) (4). Așadar, reținem din observațiile lui Barthes că un clasic este actual dacă *atrage* noile limbaje, respectiv prezintă o „inegalabilă artă a disponibilității” de a se menține în câmpul *oricărui* limbaj critic. Aceasta are loc tocmai pentru că a scrie presupune a „zgudui” sensul lumii, literatura fiind o întrebare indirectă

pe care o lansează autorul, căreia îi răspunde fiecare cititor, mai mult sau mai puțin specializat, din spațiul, epoca, limbajul, libertățile și valorile sale. Fără a mai insista asupra reevaluărilor (radicale) profesate de Nouvelle Critique, se poate afirma fără rest că acestea au fost unele de ordin metodologic.

Mi-am reamintit însă despre un alt caz mai puțin cunoscut de revizitare a unui clasic, în Statele Unite, care a avut foarte puțin de-a face cu mutațiile metodologice. În 1952, Lawrence Ferlinghetti obține un post la Universitatea din San Francisco (universitate iezuită) și îi vine năstrușnica idee să le prezinte studenților un nou studiu care propunea o interpretare a sonetelor lui Shakespeare prin prisma homosexualității. Ceva ce astăzi s-ar încadra în categoria studiilor queer. Această „teorie imorală”, cum o numește ironic Ferlinghetti, are ca rezultat definitiv încheierea carierei sale academice. Expulzării din lumea academică îi urmează apoi, în 1957, arestarea și bine-cunoscutul proces pentru obscenitate ca urmare a publicării și comercializării volumului *Howl* semnat de Allen Ginsberg. Iată un exemplu cât se poate de relevant pentru a observa cum reconceptualizările teoretice pot fi intrinsec legate de dimensiunea etică și chiar existențială a celui care le propune, cu repercusiuni cât se poate de directe asupra vieții sale private.

Tot în direcția unei etici, în *Singura critică* (1986), Mircea Martin propune „de-clasicizarea clasicii”, în primul rând prin exercitarea dreptului de a ridica obiecții, de a descoperi insuficiențe, o părăsire a admirației transformată în cult al scriitorilor, încurajarea polemicii și nu a idolatriei sau a pietății, căci „diversele interpretări și opinii critice întrețin longevitatea unei opere în chip mai convingător decât laudele atât de sufocante în monotonia lor” (5). Apoi, deși susține primatul textului, Martin ridică problema ținutei morale a omului – depășirea „prejudecății estetiste” că „talentul răzbună orice vinovăție” (6). Dincolo de o simplă „renovare de ordin metodologic”, „modernizarea clasicii” este o formă de „supunere a lor la exigențele epocii noastre” și aceasta pentru că valorile clasice, exact cum afirma și Barthes, nu doar *suportă* critica, ba chiar o *provoacă*. *Actualizarea*, respectiv *contemporaneizarea* clasicii ar presupune, așadar, o aducere a lucrurilor în „orizontului nostru de reprezentare și percepție”, fără „penibile excese”, înțelese ca forțare a scriitorilor de ieri să adopte poziția *justă* de azi. Pe de altă parte, în *Arta îndepărtării. Eseu despre imaginația clasică*, Toma Pavel consideră că pentru rediscutarea clasicii este necesară „imaginația istorică” prin care se realizează o receptare detașată de timpul, spațiul și valorile criticului literar, ale prezentului, o redescoperire a operelor „pentru ele însele și după propria lor logică...”. Revenind la Mircea Martin, de-clasicizarea, respectiv actualizarea poate fi *tematică*, o rediscutare prin prisma „obsesiilor” și „speranțelor” prezentului, precum și una a *formelor*, o discuție în direcția deschisă de T.S. Eliot asupra

noutății integrate în linia tradiției, a raporturilor existente. Exemplul dat este acela al citirii lui Eminescu prin opera lui Cărtărescu, cu referința la modul „mai general de a concepe poezia”. De altfel, Martin insistă asupra necesității (re)scrierii unei istorii literare din perspectiva prezentului sau altfel spus dinspre prezent înspre trecut și/ sau origini. Și, desigur, încă din anii 80, tot Mircea Martin milita pentru promovarea pe plan european a clasicilor români. Poate că unul dintre cele mai reprezentative demersuri în acest sens, de dată recentă, îl reprezintă volumul *Romanian Literature as World Literature*, editat de Mircea Martin, Christian Moraru și Andrei Terian. Vedem că un program critic coerent și totodată complet, iar Andrei Terian constituie un bun exemplu, nu doar importă modele teoretice și le pune la lucru ci și reușește să exporte „rezultatele”.

„Clasice sunt acele cărți care sosesc la noi purtând în ele urmele lecturilor care au precedat-o pe a noastră, iar în spatele lor urma pe care au lăsat-o în cultura sau în culturile pe care le-au străbătut (sau, mai simplu, în limbaj sau în obiceiuri)”, afirma Italo Calvino în eseul menționat. Revenind la Noua Critică franceză, respectiv la o varianta mai *hard* a problemei recitirii clasicilor (prin intermediul contemporanilor), dacă orice povestire trimite la una precedentă, cum afirma Todorov în studiul deja menționat, iar orice text este o permutare de alte texte, de la intertextualitatea Juliei Kristeva până la tipologia lui Genette din *Palimpsestes*, gama de relații derivative este destul de generoasă. Dar, dacă reconstrucția genezei unui fenomen literar prin explorarea afilierilor, asocierilor și filiațiilor literare a fost percepută ca un proces inter-literar (7) cu un accent deosebit pe specificitate, originalitate și/sau imitație, fără preocupări legate de contextualizare și rețele extralivresce, disciplina de dată mai recentă, world literature (8), a extins semnificativ domeniul literaturii comparate prin implementarea unei perspective multiculturale, oferind un cadru și instrumente pentru contextualizarea literaturii în raport cu discursul, cultura, ideologia, rasa și genul (9).

Pe lângă analiza sistemelor și world literature, regăsim în mediul cultural românesc încercări de reinterpretare prin intermediul geocriticii, digital humanities, studiile material-culturale, feminism și psihanaliză feminină, studii postcoloniale, ecocritică și foarte timid, extrem de timid, și ecologia queer. Nu am optat pentru o numire a monografiilor reprezentative pentru direcțiile menționate, pentru că, dacă ne gândim numai la geocritică și începem să înșirăm o listă de nume și titluri începând cu studiile din anii '70 până în prezent, pe lângă faptul că există marele risc să nedreptățim prin omisiune involuntară, pentru un tablou cât de cât relevant, am transforma acest răspuns liber la anchetă într-o lungă listă bibliografică.

În definitiv, astăzi, mai mult poate ca oricând dacă ne referim la perioada postcomunistă, se pot sesiza tentative de reînnoire a limbajului critic, de recodare a lui la paradigmele actuale academice internaționale, taxate, e drept, pe fondul estetismului care încă domină gândirea

critică românească, drept ideologice și / sau ca având o „dezagreabilă aparență de știință” (10). Problemele reiterării printr-un jargon obositor a ideilor deja vehiculate, a exceselor și *adaptării* operei la metodă și nu a metodei la operă pot fi contraargumente valide, însă aici este vorba, cred, mai degrabă de deontologie decât de instrumentar în sine.

Cu siguranță, astăzi, despre scriitorii români clasici/ canonici încă mai sunt multe de spus. Cum anul trecut am coordonat un dosar tematic despre violență în literatură, pot afirma că încă vorbim despre un subiect pe cât de relevant, pe atât de ignorat. Încă mai este loc pentru studii sistematice despre rasism, misoginie, antisemitism, xenofobie și alte asemenea. Sau despre cum este modelată identitatea de clasă, gen, sexuală, rasială și chiar (trans) națională. Sau new aestheticism și postcritique.

Rămâne să integrăm în rediscutarea clasicilor și descoperirile din sfera studiilor cognitive care analizează mecanismele neuronale implicate în procesul de lectură, empatie și creație literară, mai ales că, aflăm de la Paul Armstrong în *Stories and the Brain* (11), „there is also evidence that actions and sensations figured in metaphorical language evoke embodied, cortical responses correlated to literal, real-world perceptual experiences” (p. 112). Știm de la Aristotel că literatura are capacitatea de a contribui la educația noastră sentimentală, de a stimula empatia (Martha Nussbaum) și de a ne vindeca de egotism (Richard Rorty) sau că ne asigură accesul la ceea ce Toma Pavel numea heterocronie (12), adică o satisfacție adusă nevoii de a trăi în mai multe epoci, „o eliberare romantică de sub robia lui aici și acum”. Dacă ținem cont de perspectiva lui Roger Scruton din *Culture counts* (2007) conform căreia membrii unei culturi sunt educați cum *să simtă*, emoțiile fiind, așadar, construcții culturale rafinate, atunci se impune și o reevaluare din perspectiva modelelor afective prin care literatura recalibrează emoțiile sociale despre care scrie Noël Carroll în *Literature, the emotions, and learning* (2020) (13). Ranforsează sau contestă scriitorii canonici profilurile emoționale considerate adecvate în timpul lor?

În fine, lăsând în spate rigorile și mutațiile mai mult sau mai puțin inovative ale noilor metodologii și studii literare, care devin și la noi spre satisfacția unora și groaza altora studii culturale, aș mai menționa câteva cuvinte despre „revizionismul etic” la care sunt supuși scriitorii canonici. Cazul lui Mihai Eminescu este probabil cel mai relevant în acest sens, deși lista cu autori „problematici” din acest punct de vedere este mai generoasă decât ne-ar plăcea să admitem. Mă refer la interogări dublate de demersuri mai mult sau mai puțin biografiste, care forează comportamente, atitudini și opțiuni politice, refuzând autonomismul estetic, respectiv distincția clară între gândirea politică și cea literară a scriitorilor.

Dacă pentru o parte a criticii literare românești aceste practici sunt imperative deontologice, pentru cealaltă ele sunt sacrilegii și reflectă chiar încălcarea deontologiei. Fără a generaliza, așa cum conservatorismul estetic îndârjit

devine rizibil pus în fața evidențelor, se remarcă și o exaltare naivă, uneori revanșardă, din partea celor puși pe bubuit canoane și pe expunerea pe stâlpul infamiei a *finutei morale a omului*. Probabil că ambele atitudini sunt semne că încă nu putem vorbi despre o maturizare a câmpului critic românesc.

Rămân, însă, câteva întrebări esențiale: poate fi găsit un echilibru când evaluăm valorile trecutului, oglindindu-l în cele ale prezentului, mai ales când vine vorba de aspecte etice și morale? Există „valori eterne”, estetice sau etice, care să devină, fără echivoc, un adevărat „pat al lui Procust” pentru validarea oamenilor și a operelor? Chiar dacă suntem sau nu de acord cu ea, nu este de ignorat în acest context pledoaria pentru relativismul temperat pe care o face Antoine Compagnon în *Demonul teoriei*: „Canonul literar depinde de o decizie de tip comunitar privind ceea ce contează în literatură, *hic et nunc*, iar această decizie este o *self-fulfilling prophecy*, cum se spune în engleză – un enunț a cărui enunțare crește șansele de adevăr ale enunțului –, sau o decizie a cărei aplicare nu poate decât să confirme că ea este bine întemeiată, din moment ce își este propriul său criteriu. Timpul este de partea canonului, cu excepția cazurilor de refuzuri violente, antiautoritare, cum s-au mai văzut deja, acestea antrenând respingerea valorilor celor mai bine statornicite. Este imposibil de mers dincolo de această contestare: îmi place (o operă) pentru că așa mi s-a spus.” (14)

Note:

(1) http://www.orizonturiculturale.ro/ro_proza_Italo-Calvino-6.html, cons. 10. 03. 2025.

(2) Andrei Doboș, *Bacovia. Modernismul periferic* (OMG Publishing); Marta Petreu, *Filosofia lui Blaga* (Editura Polirom); Ion Pop, *Lecturi din mers* (Casa Cărții de Știință); Costi Rogozanu, *Naratorul cel rău. Un studiu despre realismul românesc: Rebreanu, Preda, Dumitriu* (Editura Tact); Miruna Runcan, *DamenVals. Voci feminine în critica de teatru a secolului XX* (Editura Tracus Arte).

(3) 1965, *Théorie de la Littérature. Textes des formalistes russes*.

(4) Roland Bathes, *Despre Racine*, Ed. pentru literatură universală, București, 1969, p. 25.

(5) Mircea Martin, *Singura critică*, Cartea românească, București, 1986, p. 32.

(6) *Ibidem*, p. 45.

(7) H. Bloom (1973), G. Allen (2011), D. Coward (2012), G. Genette (1982) ș.a.

(8) I. Wallerstein (2004), F. Moretti (2013), D. Damrosch (2003), P. Casanova (2011)

(9) Charles Bernheimer, (ed.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995.

(10) V. Nicolae Manolescu, *Cele două critici*, <https://romanaliterara.com/2023/08/cele-doua-critici/> . cons. 10. 03. 2025.

(11) John Hopkins U.P., Baltimore, 2020.

(12) Toma Pavel, *Arta îndepărtării. Eseu despre imaginația clasică*, Nemira, București, 1999, p. 14

(13) În „Philosophy and Literature”, vol. 44, nr. 1, pp. 1-18.

(14) *Demonul teoriei*, Ed. Echinoc, Cluj, 2007, pp. 308-309.

Olga ȘTEFAN

Racla sfântului care tresare

Ca elevă, nu am avut acces la glorificarea ideii de lectură din plăcere. De fapt, clișeuul întâlnirii cu „un mare autor” sau cu „o mare carte” adăncea falia dintre ceea ce crezi că pot înțelege reactualizând contexte, ipostaze, teme, elemente care consolidează aceste „patrimonii”. În același timp, tentativele de îmblânzire a literaturii clasice, de supunere a ei unei grile de lectură care chestionau relevanța ei pentru prezent, erau tratate cu mefiență, amendate ca încercări de a corupe și de a eroda prestigiul disciplinei, justificate strict de preferința pentru ceea ce este ușor de livrat, asimilabil empiric, inteligibil și, în consecință, *vulgar*. La întretăierea rutelor literaturii clasice cu ale celei canonice, câteva texte recurente plantau în mintea „elevului cititor” ideea că această funcție o poate menține cu succes numai prin mimetism și impostură. Până și în mediile extravagante ale competițiilor școlare, comentariile literare prefabricate salvau aparența că specia non-cititorului este un accident, o anomalie.

Consider că ipostaza socială a profesoarei, ca și aceea a scriitoarei nu sunt altceva decât extensii ale unui prim rol de cititor, a cărui variantă „naivă”/„dezinformată” nu s-a pierdut. Așezate sub umbrela nu foarte generoasă a clasicizării, îndeajuns de multe texte reprezintă în continuare pentru mine sursele inepuizabile ale unor întrebări și mirări anexate celor mai explicabile dileme personale și profesionale.

Am copilărit și am citit în era preeminenței textului. *Popa Tanda, O scrisoare pierdută, Alexandru Lăpușneanu, Povestea lui Harap-Alb, Lacul, Dorința, Baltagul* reveneau de-a valma în viețile noastre de școlari în diferite momente ale planului curricular, având o particularitate care avea să genereze nenumărate perle „de BAC”. Comete rău-vestitoare, apăreau pe cerul orelor de română abandonându-și parcă autorii, suferind de grandomania urgenței, sub spectrul posibilității că oricare dintre ele putea să devină subiect la un examen care ne-ar fi construit ori, dimpotrivă, demolat viitorul. Am studiat aceste „texte clasice” aproape anual și tot aproape anual am discutat despre ele cu elevii mei: aceste eterne reîntoarceri în viața și practica mea de cititoare nu au căpătat proporțiile unor obsesii, dar mi-au format gustul pentru dialoguri autentice și adesea exagerate, forțând limitele interpretării, ca „leacuri de frică” împotriva tiraniei blazării.

De aceea recunoașteți, cred, în titlul prezentului articol, o trimitere probabil surprinzătoare la *Alexandru Lăpușneanu*. Tratată cu deferență, ca un bolovan fastidios și deja inacceptabil de neocolit, bifând criterii de examinare vizând „romantismul pașoptist”, „proza secolului al XIX-lea”, „specia nuvelei istorice”, nuvela lui Negruzzi constituia, la un moment dat, o piatră de hotar în proiectul schizoid, dublu fațetat, al dezvoltării a ceea ce mai târziu va sta sub semnul „competenței de

lectură”. Elevii anilor 1990 și de la începutul anilor 2000, din rândul cărora am făcut și eu parte, o studiau atât în clasa a VII-a, cât și la liceu. Surpriza tabloului apăsător, a cărui cruzime, asociată lacunelor vizând cunoștințele despre politica țărilor române, limbajul și temele tratate conduceau, cel puțin în gimnaziu, la prime lecturi ingenue al căror rezultat era grotesc, rizibil, caricatural, supărător ignoranț și, în consecință, generator de frustrare în rândul profesorilor care preferau să livreze comentarii literare „închegate”, dar complet lipsite de transparența contextului, lăsând orice viitoare comprehensiune (atât de necesară unei interpretări autonome) pentru o viață ulterioară, a lectorului (auto-)educat.

Episodul „deșănțatei cuvântări” a domnitorului reinstalat pe tronul Moldovei, care încerca să atenueze conflictele primelor „reformate” revanșarde de după revendicarea puterii, și imaginea anterioară a raclei asupra căreia s-a aplecat transfigurat, „foarte galben la față”, și în care sfântul „ar fi tresărit” m-au contrariat după prima lectură, deoarece mi s-a părut că lumina aruncată asupra a ceea ce comentariul literar înregistra drept ipocrizie și condamnabilă disimulare era mai curând „aurie”, iar „tresărirea”, un act de aprobare a viitoarelor proiecte, nu o reacție dezgustată la blasfemia pusă în act. Aceste neconcordanțe, între ceea ce trebuia luat „ca atare” drept mesaj al textului și propria mea interpretare, au rămas pentru mine simboluri și avertismente privind pericolitatea menținerii unui obligatoriu clivaj între răbdarea datorată literaturii de care ne despart secole și contexte și livrarea ei în „racle” ale intangibilității care o fac de nechestionat.

Cu toate acestea, nu mă raportează resentimentar la tensiunea dintre explicația „oficială” și *indecența* propriei grile hermeneutice. Mai mult chiar, ea stă la baza atitudinii mele de supporter constant al trecerii, oricât de anevoioase, prin furcile caudine ale operelor celebre, oricât de neclară le-ar fi receptarea acum și oricât de problematice ar părea las o lectură care ignoră spiritul epocii care le-a făcut posibile. De aceea, nu găsesc justă ideea că există în canonul școlar clasici „nefrecventabili”. Susțin, în schimb, că există modalități, metode, căi de acces inadecvate spre textele acestor autori. Perpetuarea lor inerțială, facilitată, printre altele, și de proteismul metadiscursului școlar, face ca anumite conținuturi să rămână acoperite de rugina unei înțelegeri deficitare – marginalizate, în ciuda „celebrității”, îngropate, paradoxal, de propria lor notorietate.

Sunt adesea „luată la rost” pentru refuzul repudierii unor autori împotriva cărora dospește un tip de antipatie colectivă, destinată celor care nu se mai lasă „dați jos” de pe soclu. Cum de propun „până și eu”, sunt întrebată, aceleași texte pe care „le-am studiat cu toții, de zeci de ani încoace” și cum „accept” ideea că ele ar fi repere ori modele pentru o perioadă sau alta? Care sunt argumentele de care mă agăț atunci când nu le permit să cadă într-o satisfăcătoare desuetudine?

Ader la opinia că literatura nu poate fi citită și înțeleasă excluzând dimensiunile sociale și politice care o „informează” (care o fac posibilă sau, dimpotrivă, improbabilă, care o solicită sau, din contră, o implică

în curse împotriva ei înseși). Ignorând conjuncturile în „creuzetul” cărora iau naștere texte și fenomene, mode și mituri culturale, cu tot ceea ce înseamnă arhitectura lor discursivă, dar și încărcătura nu de puține ori fragilă sau inflamabilă reprezentată de inerente atitudini, valori, viziuni, riscăm luări de poziție naive, condamnabile în lipsa lor de flexibilitate. Apoi, dintre toate modelele care pot redesea destinul unui text clasic, cred că lectura îi chestionează și relevanța pentru prezentul, realitatea, preocupările cititorilor. Iar reacția adolescenților poate funcționa ca o hârtie de turnesol: apatia în fața unui conflict exterior ori de conștiință, care, în urmă cu doar câțiva ani trezea discuții aprinse, interesul brusc stârmit de pasaje care erau expediate drept plictisitoare de generațiile anterioare determină și temperatura tensiunilor cărora nu le fac loc în discursul lor de conformism sau de frondă, dar pe care le intuiesc și uneori chiar le trăiesc cu intensitate.

Da, adolescenții se simt adesea oprimați de bibliografiile în care regăsesc autori de opere despre care știu „din auzite” că sunt inactuale. Panaceul ingenuiei constatări imploratoare „nu am înțeles!” legitimează o respingere definitivă a acestora, un interes formal, concretizat în hărnicia ingerării de mult blamate (și intens solicitate) comentarii literare.

Ca să îi conving să le dea totuși o șansă reală, recurg la o alegorie, le spun o poveste.

Când ești foarte tânăr, zic eu, anticipezi întâlnirea cu clasicii cu un soi de groază vecină aceleia care, în copilărie, aureola iminentele vizite de Crăciun sau de Paști la o rudă îndepărtată și capricioasă, protagonistă a unei bogate, dar mai ales contradictorii mitologii familiale. Învățat ce *să faci* și ce *să nu faci*, aluziv sau indirect avertizat că depinde numai de tine în ce măsură vei salva imaginea unei ramuri de calitate a complicatului și îndelung încercatului vostru arbore genealogic, invoci toți zeii care ți-ar putea amâna supliciu de a fi expus ca un urmaș nevrednic. Și totuși, odată ajuns în casele lor „cu molii”, lucrurile decurg mai bine decât te aștepti. Nu te simți copleșit, asaltat de întrebări ostile, pus la colț, condamnat. Ți-e ciudă că ai căzut în capcana prejudecăților. Privind retrospectiv, la vârsta la care acest lucru e posibil fără mânie sau părtinire, îți imaginezi că, neîngrădit de acest cumul de anxietăți și expectanțe, ignorant, naiv, ai fi fost, cel puțin în prezența acestor unanim temute personaje, relaxat și autentic. Că mai puțin verbiaj și o mai clar delimitată înțelegere a poveștii lor necenzurate, nesimplificate te-ar fi deschis spre nenumăratele posibilități de a-ți înțelege și ție mai bine rolul în întreaga ecuație a încrângăturilor care ne fac să fim ceea ce suntem. A-ți iubi sau de a-ți detesta venerabila mătușă, a o respecta ca pe o relicvă sau a o chestiona ca pe o ființă în carne și oase, cu povești de spus și cotloane mai rar dereticate de redescoperit, a te lăsa cucerit de farmecul ei „clasic” sau, dimpotrivă, a te simți victimizat (traumatizat) de prețiozitățile ei vetuste sunt alegeri pe care trebuie să le faci în ciuda orizontului de așteptare fixat de lamentații și proaste experiențe ale altora.

Figurii hiperbolice, proprii aceluia folclor specializat în antinomii care ne alimentează complexe i se suprapune

surpriza unei realități (ne)liniștitor de familiare. Față în față cu un model devorator, temut, expus ostilității, accesăm de fapt un spațiu-sursă: experimentăm astfel semnificația ideii de model, de origine, de stabilitate. La fel cum, în copilărie, toate casele în care am fost tratați cu superficială bunăvoință ne par variante ale aceleia în care am intrat cu sfială și pietate, tot ce am citit anterior întâlnirii cu o cartebornă capătă sens datorită multifacetații acesteia.

Personaje vinovate de toate păcatele unor lacune culturale și emoționale, odată cunoscuți, la fel ca proverbiala rudă ocolită de plebeii familiari, scriitorii „de top” și „de soclu”, cu operele lor instalate în patrimoniile care, la fel ca o casă descrisă de G. Călinescu, emană un permanent iz de naftalină și patchouli, au încă îndeajuns de multe răspunsuri de oferit întrebărilor nu tocmai comode și nu întotdeauna politicos adresate.

De aceea, mi-ar plăcea ca cititorii tineri să-și formeze reflexul de a chestiona ideile pe care, în alte condiții, riscă să le asimileze „de-a gata”. Nu știu dacă despre „spirit critic” vorbim aici: e, mai degrabă, un exercițiu împotriva atrofierii mușchilor care ne mențin creativi și netimorați în fața subiectelor cărora avem senzația că nu le facem cu adevărat față. Iar racla sfântului care a tresărit poate să trezească măcar puțină mirare ambivalentă.

Ion POP

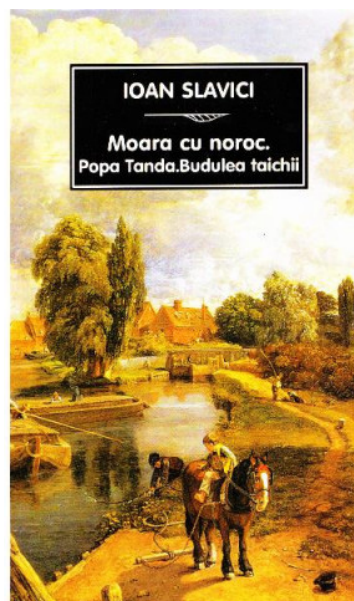
Recitindu-l pe George Coșbuc. Câteva note despre reconsiderările de azi

O propunere venită din partea Editurii Știința din Chișinău, care îmi publicase în 1922-23 antologia în patru volume a *Poeziei românești după 1945*, și pe care n-am putut-o refuza, m-a provocat să reiau lectura operei lui George Coșbuc, pe care nu-l mai răsfoisem de foarte multă vreme. Nu l-am predat nici la facultate, când obiectul cursului meu de Istoria literaturii române era perioada interbelică, mai exact *Curenți literare și poezia dintre cele două războaie mondiale*, - iar poetul ardelean nu mai intra în aria preocupărilor mele profesionale. Îmi rămăseseră, însă, în memorie, ca multor elevi, apoi studenți, care îl avuseseră în bibliografia obligatorie, îi recitasem, pe când eram deja elev la un gimnaziu clujean, trei dintre poeziile de referință, *Moartea lui Fulger*, *Trei Doamne, și toți trei!*, *Regina Ostrogoșilor*, aplaudat de publicul prezent la Căminul Cultural din Mireșul Mare, satul meu natal, unde mă întorceam într-o vacanță școlară. Nu-mi mai aduc aminte la îndemnul cui voi fi ales aceste poezii, dar elevul de vreo 13-14 ani nu le-a mai putut uita niciodată. Bănuiesc că sunau îndeajuns de patetic în gura unui adolescent, dar știu că le-am recitat cu o mare emoție și plăcere, prins de avântul lor retoric susținut de minunata armonie a versificației: „În goana roibului, un sol/ Cu frâu-n dinți, cu capul gol”, „O luptă-i viața, deci te luptă/ Cu dragoste de ea, cu dor”, „Căci nu-i tot una leu să mori/ Ori căne-nlăntuit”... Sau: „Jalnic vâjâie prin noapte, glasul codrilor de brad,/ Ploaia cade-n

repezi picuri./ Repezi fulgerele cad”... Sunt sunete care, sunt convins, au rămas în memoria oricui l-a citit pe Coșbuc, marele maestru al armoniilor sonore, al fastuoaselor înscenări de momente dramatice. N-am scris despre ele decât foarte târziu, la invitația poetului Ioan Pinteș, care pregătea la Bistrița o culegere de texte comemorative, la împlinirea a o sută cincizeci de ani de la nașterea poetului.

A trebuit așadar, mai nou, să recitesc toată opera, adică poezia, narațiunile istorice evocatoare ale Războiului de Independență din 1877, cu „povestea unei coroane de oțel” a regelui Carol I, dar și multe dintre articolele sale diversificate tematic, nu doar cele de la „Vatra” (1894) sau *Sămănătorul* (1901), cu idei programatice „tradiționaliste” de mare ecou în epocă, ci și extrem de bogatele și subtilele sale interpretări al datinilor rurale, cu doctele referințe la folclorul universal, dar nu mai puțin atrăgătoarele analize dedicate limbii românești depozitului de înțelepciune populară descoperit în ele. Mi se revela în acest spațiu de lectură un spirit foarte cultivat, cunoscător ca puțini alții ai culturii noastre tradiționale, și – în paginile de evocare amintite – un povestitor apropiat de publicul vizat, cel țărănesc în primul rând, ca „pedagog al neamului” ce era, foarte activ în ipostază de conferențiar în toată țara, într-o epocă de militantism național și de schimbări fundamentale în educația școlară, sub patronajul marelui ministru Spiru Haret.

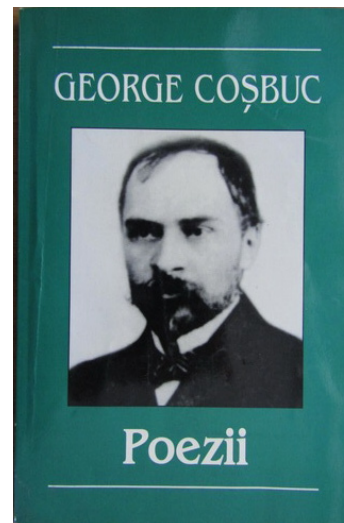
Despre poezia lui Coșbuc, care conta înaintea oricărui alte pagini scrise de el, se observaseră, încă de la debutul cu *Balade și idile* din 1893, urmate de *Fire de tort* (1896), pentru a încheia, practic, cu *Cântece-le de vitejie* din 1902, câteva trăsături imediat vizibile, semnalate chiar de titlul primei sale cărți: formula epico-lirică a *baladelor* și *idilelor*. *Balada* invita la comentariul narativității unora dintre poezii (exista și modelul folcloric foarte reprezentativ), iar *idila* numea o specie cu un trecut important, de asemenea, în istoria scrisului liric, vechi și el, dar reactualizat mai ales de prin secolul „pastoralelor” baroce, cu continuări semnificative în poezia germană minoră mai recentă.



Coșbuc cunoștea bine aceste tradiții care se potriveau de minune aplecării sale spre înscenare și anecdotice, – și chiar snoava țărănească va fi unul dintre modelele omului format în mediul năsăudean. Numai că tot în acel mediu liceanul beneficiase de o educație clasicistă foarte temeinică, datorită unor eminente profesori cultivați la școli vieneze și germane, promotori pasionați de limbă și cultură latină și greacă, într-atât de eficienți încât, la terminarea studiilor năsăudene, tânărul Coșbuc putea traduce bine din ambele literaturi. Dar și din cea germană. Iar mai târziu va fi marele traducător și comentator al lui Dante.

Formula care s-a impus în istoria literară a fost mai ales cea a lui C. Dobrogeanu-Gherea, de „poet al țărănimii” (Gh. Bogdan Duică scrisese în 1893 că „dintre poezii noștri culți, el este cel mai bun poet țaran”), evidențiindu-se spiritul „sănătos” rural, optimismul, cunoașterea intimă a psihologiei țaranului de către cineva care se formase în acest mediu, izvoarele folclorice, baladești și sapiențiale, ale multor poezii, fără a se neglija ipostaza de exponent al revoltei contra asupritorilor – o componentă a retoricii coșbuciene prezentă și în texte cu tematică istorică (vezi *Decebal către popor*, *In oprăsore*), prelungită cu un apogeu în *Noi vrem pământ!*. Criticul socialist a înregistrat aceste teme, cu satisfacția de a vedea în Coșbuc un autor ce contrazicea, în sfârșit, pesimismul lui Eminescu permanentizat la epigonii lui și propunea o perspectivă luminoasă asupra vieții sau una înțelept-stoică, de confruntare curajoasă cu dramele existențiale, moștenită tot de la predecesorii țărani. Și a aplaudat, desigur, ultima poezie citată ca exprimând, fără să fi cunoscut teoria luptei de clasă, un puternic sentiment de revoltă socială. A observat Gherea și că în acest univers poetic lumea satului e idealizată, - era vorba, nu-i așa, de niște idile!-, a remarcat caracterul „obiectiv” și „impersonal” al viziunii sale, realismul psihologic (psihologia iubirii), „adevărul” descrierilor de natură, dar și excesul de personificări... Față de Eminescu, romanticul, aprecia că ardeleanul „nu va ajunge la acea fineț și rafinare de exprimare a propriei dureri, dar în schimb poate fi mai altruist, exprimând prin și cu propria lui durere, durerea altora, durerea socială.” Instalându-se la oraș, departe de mediul natural în care trăise, ar fi devenit și el un „artist proletar cult” – o formulă vizibil abuzivă și exagerat ideologizată. Va greși și atunci când, reproșându-i poetului atitudinea resemnată și tristețea din *Doină*, îi va compara cu o compunere a mediocrului O. Carp... G. Ibrăileanu va prelua formula lui Gherea, notând că „poetul țărănimii” ar fi devenit, mutându-se la oraș, tot un „artist proletar cult”, dezrădăcinat din lumea sa, cu efecte negative asupra calității operei.

Față de evoluțiile liricii moderne, creația coșbuciană începe devreme să fie socotită ca „inactuală” (Ion Trivale), observație întărită și de E. Lovinescu, care îi apreciază totuși „invenția verbală”, „plasticitatea descriptivă” și „tecnica”, „remarcabile și în unele privințe incomparabile”, subliniind din nou că nu are „nicio atitudine lirică” și că, spre deosebire de Eminescu, se limitează la „cea mai strictă obiectivitate”. Mult mai subtil, G. Călinescu descoperă totuși „un lirism obiectiv, dacă se poate spune astfel, constând în solemnitatea



ideii de repetiție a fenomenului”, sugerată de foarte expresiva formulare: „un hieratism al instinctelor”, reflectat și de teatralitatea poeziei. Vine în ajutor și referința livrescă la baladele germane, schilleriene: „Coșbuc idilizează satul. Romanticismul lui e un fel de naivitate schilleriană obținută pe cale artificială, după pierderea inocenței, din nostalgia vârstei de aur. Coșbuc e țaran adevărat și poezia lui nu devine arcaderie, nici teocritism gessnerian. E o separare numai a idilicului real.” Va continua ideea și Pompiliu Constantinescu: „Baladismul romantic, Hugo, Uhland, Coșbuc etc. este poezie pitorească, decorativă, vis de cavalerie, de nostalgie; baladismul este fracționarea epicului, didactic, național, antic. Baladismul este o etapă a eliminării proporțiilor anecdotei din poezie: este o apropiere de lirismul romantic, el însuși anecdotice adesea. Lirismul modern își creează un univers din sine, din emoții; materia lui obiectivă este un semn, o alegorie a sufletului”. Distanța față de lecturile unor Gherea și Ibrăileanu se vede ușor: Coșbuc a apropiat tot mai mult de tradiția poeziei culte europene. Călinescu mai rostise o dată calificativul de „țaran adevărat”, însă numai pentru a-l deosebi de numita poezie arcadiană germană. Iar concluzia sa pune câteva accente definitive: „Coșbuc este nu numai un desăvârșit tehnician, dar nu rareori și un poet mare, profund original, un vizionar al mișcărilor sufletești sempiternice cu un accent ardelean numaidacă evident, inimitabil, și tocmai de aceea așa de des imitat.”...

Aspectul tehnic, formal, al acestei poezii va fi reliefat mai aproape de noi de Vladimir Streinu, care estimează că opera lui Coșbuc „este o întregă viziune poetică, populară ca duh, însă asimilându-și nesimțit modul idilic de percepție a orașeanului față de realitățile țărănești, ca și măiestria unui poet savant în ritmuri, fuziune de elemente rurale și urbane, adică sinteză de spirit românesc”. Streinu merge până la afirmația că „poezia lui Coșbuc este o plăcere, desigur, în felul plăcerii pe care orașeanului i-o dă un *week-end*”. Însuși textul criticului mai nou este propus, astfel, ca înregistrând „rezultatele de plăcere a acestei excursii la țară, la noi, pe care am făcut-o recitind pe George Coșbuc”. (Criticul nu uitase, însă, excelența versificației). E de citat aici și un comentariu

al lui Mircea Zăciu din *Glose* (1970), în care spune: „Bucolicul, idila sunt fenomene de rafinare a sensibilității, de saturație citadină, de refugiu (deci de blazare în fond), în orice caz de stilizare a unei realități rurale văzute exterior, ex-centric. După cum nici cultura poetului nu era populară, nici populistă.” Criticul clujean vede în Coșbuc „un rafinat, un alexandrin. Dar rafinamentul lui nu e oboseală, ci energie a sintezei, căutare de forme stilizate, noi (...). Transfigurarea folclorului se face în direcția prelucrării motivului până la forme pure. Poezia lui nu e decât o incantație perfect cizelată metric, iar motivul se subțiază, se laminează, căpătând reflexe de aur vechi”.

Un studiu fundamental, care duce mai departe interpretarea poeziei lui Coșbuc, i se datorează lui Petru Poantă: *Poezia lui George Coșbuc* (1976). El reia întrucâtva referința călinesciană la poezia idilică germană din secolul XIX, foarte citită de Coșbuc și de mare circulație în epocă, punând accente mai apăsate și mai nuanțate asupra spiritului epocii, luministe în esență, în care s-a format și trecând într-un plan oarecum secundar cultura lui populară. De fapt, pe acest fundament tradițional, el construiește o viziune profund marcată livresc, a unui om cultivat, care-și însușise convențiile frecvente în acea vreme: Coșbuc este văzut în primul rând ca un „poet artist”, apropiat de cultura „saloanelor”, unul care „înfăptuiește în propria creație *salonul natural* al limbii române, un univers în același timp convențional și românesc. Arhitectura poeziei coșbuciene se bazează – continuă criticul – pe o convenție, concepută tocmai în spiritul culturii autohtone. Poetul vrea să realizeze o mitologie românească, printr-o convenție literară, anume substituind zeitățile mitologiei clasice, greco-latine îndeobște, fie prin „zeități” autohtone, găsite în folclor, fie pur și simplu prin elemente naturale; astfel că poetica sa se bazează pe un sistem de „corespondențe” coborând atât din vechea tradiție a idilismului european pastoral și cavaleresc, peste care s-au suprapus câteva din antinomiile secolului luminilor, cât și din cea autohtonă, deopotrivă cultă și populară. Sunt aici două mișcări complementare, a căror sinteză sublimată a pierdut aproape integral sensul livresc, cu toate că, subtextual, acesta se păstrează”. Petru Poantă poate vorbi, astfel, și de un „clasicism folcloric”, pe care are grijă să-l asocieze cu cultura sa clasică, coborâtă în sapiențialul popular, și trecută prin lecturile din poezia orientală. Se face distincție, tot aici, între „sonoritatea decorativă” a poeziei lui Coșbuc și cea creatoare de „viziune” a lui Eminescu.

Am reținut, pe acest parcurs al interpretărilor critice, doar câteva momente pe care le cred esențiale. S-a vorbit, desigur și despre teatralitatea discursului poetic coșbucian, sugerată încă de Călinescu (observație preluată și de Mircea Tomuș și, urmându-i, Nicolae Manolescu, care vorbește despre o „lirică a rolurilor”, iar mai recent despre o „estetizare” a realului (Andrei Bodiuc), care învecinează idilicul cu stilizarea solemnă, dramatică, a baladelor.

Nu s-a observat, însă, mi se pare, un fenomen estetic din spațiul artelor plastice ale sfârșitului de secol XIX, cu care cred că poate fi asociată, ca participând la același „spirit al epocii”, și anume tendințele stilistice de tipul *Art Nouveau* și *Art Deco*. Mai adecvată unei învecinări în timp cu ceea ce

face poetul Coșbuc este, desigur, cea dintâi, conturată, cum știm, în jurul anului 1880, în care se formează și el. Este o plastică interesată de decorativism, de stilizările inspirate de natură (motive mai ales vegetale, florale), care marchează o mulțime de „obiecte” ce populează lumea din jur – de la arhitectură și alte construcții publice, la pictură, mobilier, decorația de interior domestic. Predecesorii „prerafaeliți” deschiseseră acest drum, cultivând desenul accentuat al tablourilor, imaginea idealizată, estetizantă a figurii umane (în special feminine), dar și a naturii: pictori ca Dante Gabriel Rossetti, Eduard Burne-Jones, William Morris, promovați de esteticianul John Ruskin, au ilustrat exemplar această tendință, pe care artiștii de la 1880 o continuă, privilegiind și ei desenul curbat, trasat elegant, șlefuirea materialelor folosite, maxima stilizare a formelor. Or, ceea ce s-a remarcat în critica literară românească, de la Călinescu până în anii din urmă, a fost tocmai gradul înalt de stilizare a imaginarului coșbucian. Autorul *Istoriei literaturii române...* din 1941 scria deja că „Versificația, epicul rece, lapidar, din unele balade amintesc de-a dreptul pe acesta din urmă.” Pe aceeași linie e notată și „latura anecdotică”, „anecdoticul vesel [care] are la Coșbuc aceeași proveniență germană.” – adăugând că aceasta e încurajată și de „tradiția populară”. În apropiere se afla și observarea caracterului „calendaristic” a pastelului coșbucian, ce inventariază gospodărește toate momentele zilei, cu evenimentele însoțitoare, într-un decor natural redus la datele de bază, necesare înrămării tabloului. Caracterul lapidar al imaginii e notat de asemenea, iar referința la cultivarea anecdotei este și ea semnificativă în acest context; căci, în fond, și în cazul micilor întâmplări concentrate în narațiunea cu tâlc, cultă sau folclorică, tot cu un soi de stilizare și lapidaritate avem de-a face. Tot așa, criticul face trimitere la „baladele cu subiecte gotice, arabe, indiene, greco-latine”, în care epicul, putem spune noi, este concentrat emblematic. Pompiliu Constantinescu îl va asocia pe Coșbuc unor mari baladiști germani, ca practicant al unei poezii „pitorești și „decorative”... În amintitul său eseu critic, Petru Poantă nu va uita nici el gustul pentru „convențional” al poetului și nici referințele făcute de predecesori la poeziile de inspirație anacreontică și pastorală, ori la versurile sapiențiale, stilizate decorativ al Orientului... Mi se pare elocvent într-un sens apropiat, și preocuparea lui Coșbuc pentru *formele de versificație*, care merge de la ritmurile antice la desenul oriental al metricii (de exemplu gazelul), însăși expresia sapiențială, aforistică, destul de frecventă poate sugera un fel de plastică a cugetării.

Nu e locul să dezvoltăm aici, detaliind astfel de trăsături în toate registrele poeziei despre care vorbim. Înclinația spre desenarea în emblemă a imaginilor, esențializate, decorative, fie în figurația umană și idilelor, din care nu lipsesc reprezentările alegorice ale unor elemente ale naturii (codrul, râul, vântul, soarele etc.), scenografia redusă la câteva decoruri și acțiuni regisabilă în balade, de la idilicul feeric din *Nunta Zamferei*, la dramatismul ca și solidificat în imagini de puternic relief plastic din *Moartea lui Fulger*, ori cadrul „gotic” din *Regina ostrogoșilor*, sau, iarăși, stilizarea mișcărilor din *Moartea lui Gelu*, schematizarea, în imagini ce se rețin, din cvasi-melodramatica *El Zorab*,

prezența conturată ferm, hiperbolic, a voievodului Mihai din *Pașa Hassan...* Multe dintre aceste „stilizări” sunt, în fond, solidare cu amintitul stil decorativ „Art Nouveau”, care include și gustul pentru „japonezării”, „chinezerii”, orientalism gustate și de parnasienii francezi, regăsibil și în muzică, precum în operele lui Puccini, *Madama Butterfly* și *Turandot*, sau Mascagni, cu *Iris...*, dezvoltat până într-o anume pictură simbolistă (de pildă, Puvis de Chavannes), apoi în începuturile expresioniste din anii marcați de stilul *Sezession* vienez.

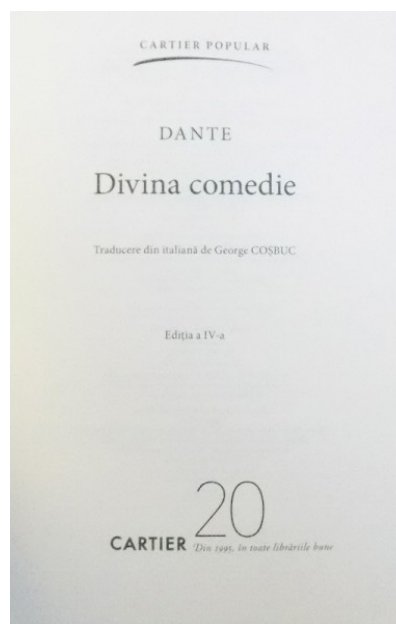
Cât despre „actualitatea” lui Coșbuc, ea a fost contestată, cum am notat, chiar în epocă, dată fiind evoluția în direcție romantică, simbolistă, modernistă, a liricii românești. Cu toate notele de „romantism” identificate pe alocuri în scrisul poetului ardelean, formula sa e cu precădere clasică, „obiectivă”, – așa a și fost și apreciată de „tradiționaliștii” începutului de secol XX, precum Goga sau Ion Pillat. Modelul Coșbuc n-a fost un ferment pentru poezia de după el, cu excepția, poate, a lui Octavian Goga, iar unele posibile ecouri în modernismul lui Ion Barbu, de pildă, semnalate de I. Negoieșcu, sunt discutabile, oricum nu prea semnificative. O „reinterpretare” care să schimbe radical perspectiva asupra scrisului său nu mai pare posibilă: s-a spus cam tot ce era de spus, mai rămân de citit sau de recitat segmente ale operei mai puțin cercetate, ca publicistica, incursiunile adesea spectaculoase în paremiologia populară. O parte a scrisului său este, evident, *datată*, răsfărânge o epocă, și este de situat contextual, iar în plan strict estetic, scăderile ținând de diluarea narativă a discursului, căderile în anecdotice. Convenționalismul multor versuri, mai ales din ultimul volum, *Cântece de vitejie*, au fost deja semnalate și amendate de critică. Dar, ca toți poeții clasici, și George Coșbuc rămâne actual prin ceea ce opera sa a încorporat, în chip original, ceva esențial din spiritualitatea românească, raportabil și la ceea ce s-a tot numit (și este atât de controversat astăzi) *generalul uman*.

Că este mai puțin citit astăzi nu e un fapt ieșit din comun – mișcarea poetică are acum cu totul alte orizonturi, „mutația valorilor estetice” e firească, a avut și are mereu loc. Pentru educația intelectuală și sufletească a tinerilor, prezența sa în manualele școlare mi se pare, însă, importantă, iar istoria mare a literaturii române nu-l poate trece cu vederea, măcar pentru câteva certe capodopere.

* * *

Dacă vorbim despre o „reinterpretare a clasicilor”, chestiunea are complexitatea ei și nu trebuie să fie abordată fără nuanțe. Mai întâi, ar fi de văzut dacă nu cumva avem încă un deficit metodologic în perspectiva unor asemenea recitiri. Sunt încă destui clasici și moderni clasicizați, intrați în „canon”, care ar putea fi revizitați din multe unghiuri de vedere, cu o disponibilitate a grilelor de lectură subliniată în conceptul unui Jean Starobinski, de „critică completă”, începând cu stabilirea atentă din punct de vedere filologic a textelor originale, continuând cu studiul structurilor imaginarului, ale celor stilistice, adăugând perspectiva sociologică, mai larg antropologică. În acest moment, bănuiesc, însă, că zisa „reinterpretare” insinuează mai degrabă ideea lecturilor cu precădere de natură sociologică

– determinări contextuale de factură marxistă, ideologie feministă, inclusivitate de orice natură a temelor și figurilor supuse dezbaterii, cam tot ceea ce stă sub umbrela cu multe găuri a „corectitudinii politice”, în aria acum în expansiune a „studiilor culturale”. În principiu, cum am mai spus de atâtea ori, toate deschiderile tematice sunt de dorit, abordarea democratică, liberă de prejudecăți a problemelor sociale, dar și literare, sunt îndreptățite, cu condiția, elementară și obligatorie, de a nu pune greșit unele accente, viciate tocmai de excesele ideologizante. Mă refer la o astfel de bănuială fiindcă am văzut deja câteva poziționări ale criticilor neo-academici de ultimă oră, care acuză, de fapt, pe un scriitor sau altul de tot felul de limite... ideologice, ca în vremurile „reconsiderării critice a moștenirii culturale” de sub regimul comunist-stalinist-totalitar. Acestea riscă să fie aduse în prim-planul interpretării, fără o atenție reală la contextele socio-culturale în care s-a scris literatură la noi, marginalizând valoarea estetică, dat fundamental, *sine qua non*, pentru orice abordare critică. De exemplu, unele lecturi „feministe” ale nu știu cărei profesoare militante au putut acuza ba pe Sadoveanu din prea conservatorul roman *Baltagul*, ba pe Camil Petrescu, Anton Holban, chiar Rebreanu. Că Ion al Glanetașului s-a folosit de mijloace necinstite, violând-o pe Ana, fiica unui țăran bogat, pentru a pune mâna pe averea lui, a fost un fapt recunoscut de toți cititorii și criticii serioși ai acestui roman realist (ba situat de unii chiar sub eticheta „naturalist”) și în niciun caz nu i se pot face reproșuri romancierului fiindcă n-a „luat atitudine”, cum se spunea pe vremuri, la modul desigur tezist, pentru un asemenea act, care nici nu era singular în lumea rurală de altădată. Faptul că un personaj sau altul face acte condamnabile din punct de vedere politic, moral etc ține de realismul vizat de ficțiunile respective, care este desigur de analizat în toate dimensiunile sale. Reconsiderare, așadar, a trecutului, însă în limitele analizei lucide a operelor literare, în parametrii săi specifici și ai unui, ca să zic așa, bun-simț critic.



Iulian BOLDEA

Nevoia recitării clasicilor

De ce și în ce măsură mai avem nevoie de clasici, cum pot fi ei revizitați printr-o lectură proaspătă, prin interpretări inedite și reactualizări ale unor sensuri mai greu de perceput azi, într-un alt context al receptării, toate acestea sunt întrebări legitime, în măsura în care actul lecturii este capabil să multiplice sensurile unui text, „să oglindească în el trecutul, prezentul și posibilitățile viitorului” (Alberto Manguel). Mai întâi, se poate spune că lectura clasicilor este, astăzi, întreținută în primul rând de unii temerari critici și istorici literari care se încumetă să edifice ediții critice (Eugen Pavel, Alexandru Ruja, Nicoleta Călina Presură, Victor Durnea, Ștefan Firică, Alexandru Farcaș etc.). Relectura clasicilor este îngreunată, însă, în școală, de reorientarea studiului literaturii române înspre perimetrul comunicării, ignorându-se scriitorii cu adevărat importanți, dar și evoluția literaturii noastre, organicitatea ei, potențialul său de semnificație și valoare estetică. Trebuie reamintit mereu idealul sincronizării cu valorile europene, prin cele trei etape majore (pașoptismul, „Junimea”, modernismul interbelic), dar și necesitatea traducerii clasicilor noștri în alte limbi, cu toate insuficiențele unor astfel de transpuneri, în absența reperelor explicative ale contextului social-istoric românesc, fără de care lectura scriitorilor români traduși în altă limbă este problematică. O altă meteahnă a receptării clasicilor e aceea că ei sunt, bieții, mai degrabă citați decât citați cu atenția necesară, posteritatea lor fiind una mai curând decorativă, fără utilitate în înflorirea nuanțată a orizontului cultural al cititorilor. În opinia mea, recitirea clasicilor oferă o garanție de echilibru și de limpezime a expresiei, de stabilitate și relevanță estetică, ei fiind, de altfel, temelii canonice ale literaturii române pe care se susține metabolismul ei dinamic. Actualitatea clasicilor poate fi argumentată însă și prin corelațiile, intersecțiile și convergențele dintre operele unor scriitori canonici și cele ale autorilor contemporani, din perspectiva registrelor numeroase și relevante ale intertextualității. Oricum, (re)lectura clasicilor trebuie efectuată cu o minte proaspătă, reticentă la poncife și tabuuri, atrasă de straturi și substraturi ale operei, de laturile văzute și nevăzute ale ei, din care e posibil să rezulte reconsiderări, revizui, reinterpretări și re poziționări canonice, în funcție de evoluția sau de capriciile receptării critice. Cred, în acest sens, că ar fi foarte utile ediții critice, monografii, sinteze și istorii literare care să resusciteze interesul pentru unii scriitori clasici care se află, acum, într-un regretabil con de umbră. În același timp, revalorizarea canonică pretinde obiectivitate și echilibru, o doză de relativism moderat și criterii ferme, lipsite de echivoc, calități ale unui spirit critic care chestionează mereu operele, valorile și grilele de lectură. Reevaluarea scriitorilor români clasici/ canonici trebuie efectuată prin exerciții hermeneutice sistematice,

temeinice, solide, prin care să se redimensioneze opera, rolul și locul scriitorului în literatura română și în context universal, în sincronie și în diacronie, prin metode adecvate, adaptate la substanța operelor. Pe de altă parte, devine din ce în ce mai evident faptul că tinerii resimt un dezinteres tot mai mare față de creația scriitorilor canonici, asta și din cauza unor strategii, metode și practici didactice care, în loc să atragă elevii, îi îndepărtează mai curând de texte literare valoroase și ofertante ca idee, trăire, realizare estetică. Tocmai de aceea mi se pare că dialogul dintre critica literară, profesori și elevi ar trebui să fie mai susținut, manualele și programele de literatura română trebuind să țină cont de reevaluările, mutațiile și noutățile survenite în arhitectura complicată a culturii și a vremii noastre. Recitirea scriitorilor noștri clasici/ canonici trebuie să elimine temeri, poncife, grile, modele de lectură preconceptuate, parti-pris-uri ideologice, să adopte, după caz, diverse moduri de lecturi (close sau distant reading), să ignore tentațiile unor soluții interpretative facile și confortabile care inhibă esența creațiilor literare supuse analizei, în beneficiul gândirii critice, al creativității și al unei inteligențe emoționale mereu în progres. Relevantă este, pe de altă parte, contextualizarea valorii literare, luminarea unor variabile ce o afectează și plasarea ei într-un câmp ierarhic adecvat și solid argumentat prin metode, limbaje și teorii de actualitate. Revizuirile canonice ar trebui, pe scurt, să țină cont de principii ferme de evaluare care să genereze lecturi fructuoase, echilibrate, oneste ale textelor literare, care se cuvine să fie percepute și evaluate fără prejudecăți, fără grile ideologizante strict codificate și abuziv valorificate.

Adrian MUREȘAN

Monografie și teritorialism

Probabil că unele lucruri e mai bine să rămână neștiute, neîmpărtașite, îngropate. Așa putea să rămână și povestea asta care urmează, dacă nu mi-ar fi scris Alex Goldiș un mail în urmă cu câteva luni, iscodindu-mă, provocându-mă și scriindu-mi ceva în genul: *poate vrei să scrii despre cum ai rescris Steinhardt*. Și așa s-au născut rândurile retrospective de mai jos.

Când am început să mă gândesc întâia oară, în urmă cu mai mulți ani, că aș vrea să scriu despre Steinhardt, eram deja convins de două lucruri, citindu-l:

a. că nu are nimic în comun cu moșneagul cu barbă albă despre care ni s-a tot spus că e un apologet al ortodoxismului și al naționalismului bisericesc de la noi, respectiv

b. că discursul său ideologic anticomunist nu se potrivește cu totul nici în gașca evazionist-subversivilor, dar nici în cea a opozanților fățiși ai regimului. Era nevoie deci de o nuanțare ori de o adaptare a schemei clasice (și, uneori, maniheiste) cu care se operează de regulă la noi.

În plus, observam că pe o filieră conservator-păltinișeană Steinhardt era asociat fără rest grupului Noica și, implicit, unui discurs elitist-conservator, cu care avea, totuși, prea puține în comun. Și aceasta nu doar pentru că scrisese în anii '80 binecunoscutul eseu *Catharii de la Păltiniș*, prin care se delimitase ferm de anistorismul și de utopismul tipic noiciene, ori de orgoliile nombriliste și anexatoare ale ucenicilor săi, în special față de Gabriel Liiceanu. De fapt, povestea acestei despărțiri etice, estetice și chiar politice este una mai lungă și mai veche. Nu o voi mai dezvolta aici, am făcut-o deja în cartea mea ori în unele articole publicate în *Dilema* (1).

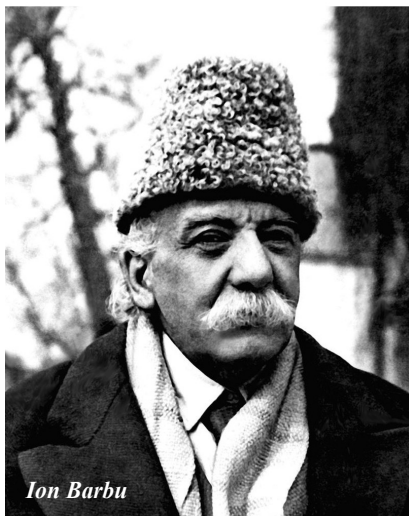
Ce puteam să fac? Scriind cândva o licență (cam naivă) despre legăturile lui Steinhardt cu generația '30, m-am gândit să propun un doctorat pornind de la observațiile de mai sus, care să investigheze atât etica, cât și estetica celui clasicizat în postdecembrism drept „monahul de la Rohia”. Eram decis să nuanțez și raporturile lui cu critica literară, într-o manieră mai fermă decât ceea ce se scrisese până atunci pe tema asta (mai degrabă un talmeș-balmeș în care oricine părea că poate susține orice: ba că e un extraordinar critic, ba că nu e critic deloc), în genul unei abordări clare, de tipul *a fost sau nu a fost* și, mai ales, *de ce*. Sigur, nu era tocmai ușor, în carte am dedicat (doar) acestei cauzistici în jur de o sută de pagini, începând prin a încerca să găsesc o definiție cu adevărat operațională și convingătoare a ceea ce este, pentru mine și pentru alții, însăși critica literară (2). Până la urmă, cazul Steinhardt este relevant pentru relectura și recuperarea unui întreg contingent al eseistilor postbelici de la noi (Alexandru George, Alexandru Paleologu, Valeriu Cristea, Lucian Raicu, Nicolae Balotă etc.), ca și pentru investigarea modurilor în care discursurile lor pot intersecta, modula, nuanța ori întregi discursul criticii literare. Cu această ocazie, sub aspect estetic și chiar ideologic, am putut observa cum „trăiristul” Steinhardt ajunge să facă, în anii '70-'80, figură de șaizecist întârziat.

Acestea fiind ipotezele, vizitarea arhivelor de la Rohia și contactul cu mănăstirea erau inevitabile. Aici, Fundația Steinhardt și colectivul editorial responsabil cu publicarea operei la Polirom au fost actorii principali cu care am interacționat, direct și indirect. După dispariția prematură a lui Virgil Bulat, colectivul respectiv a fost alcătuit din George Ardeleanu, Ștefan Iloaie (preot și profesor la Facultatea de Teologie Ortodoxă din Cluj), Florian Roatiș (profesor de economie) și Macarie Motogna, starețul mănăstirii. Prin urmare: un singur filolog, între viitorii editori, și nu tocmai echipa ideală pentru o astfel de întreprindere ambițioasă științific și provocatoare sub aspect filologic. Și, într-adevăr, fără Ardeleanu seria de *Opere* Steinhardt probabil că nu ar fi existat sau, eventual, nu ar fi existat în actualul format. Profesorul de la Literalele bucureștene a fost totuși „capul limpede” al echipei, adevăratul proiectant al ansamblului, dar și unul dintre cei care puteau lua ori influența luarea unor decizii importante.

De când am ajuns la Rohia, de prin 2007, când viitoarea Integrală era încă în stadiu de proiect, am încercat să-mi fac auzite, nu fără o timiditate specifică

vârstei, dorințele de a colabora sau de a intra în acest colectiv. Erau, pe atunci, deopotrivă o onoare și un vis pentru mine, și mă gândeam că ar fi fost potrivit ori binevenit ca echipa să aibă alături și un tânăr filolog, deloc străin de opera lui Steinhardt și care scrisese deja câteva texte în sfera respectivă, adunate într-un (fals) debut. Nu a fost să fie, fiecare dintre cei implicați direct, dar mai cu seamă cuplul Roatiș – Ardeleanu, s-au ferit programatic de punerea în practică a unui asemenea deziderat, deși dispariția regretatului Virgil Bulat lăsa un loc liber în echipă. Scenariul avea să rămână neschimbat în toți anii care vor urma: ajungeam – la invitația mănăstirii și a Fundației – în fiecare vară, în preajma Zilelor Steinhardt (28-29 iulie) la Rohia. Acolo avea loc mereu același ritual: o slujbă de comemorare la mormânt, după care pomeniții membri ai colectivului se retrăgeau să discute despre proiectul Integralei, adică despre îngrijirea și editarea acelor volume care erau la rând, din cele 22 care aveau să apară sub titulatura și sub parteneriatul „Polirom – Rohia”. Acestea erau „împărțite” ferm și strict între cei trei (Ardeleanu, Iloaie, Roatiș), iar acolo unde era nevoie de specialiști în anumite domenii specifice, aceștia erau invitați să scrie prefața (de pildă, Ioan Chirilă, profesor și specialist în Vechiul Testament, potrivit spre a investiga studiile despre iudaism ale tânărului Steinhardt etc.). Întrucât volume postume ca *Ispita lecturii*, *Drumul către isihie*, *Eseu romanțat asupra neizbânzii*, *Călătoria unui fiu risipitor* și altele fuseseră deja editate (și gândite) de Ioan Pinteau în anii '90, mai ales la Editura Dacia, acesta a fost – cum era și normal – invitat să se ocupe de re-editarea lor în noul format, mai ales că Pinteau adusese înapoi la mănăstire manuscrisele pe care avusese inspirația să le salveze în 1989, chiar la moartea monahului, din calea Securității care urmărea să le confiscă (unul dintre informatori era călugăr și locuia perete în perete cu chilia scriitorului), deși inițial intenționase și chiar demarase publicarea lor la Humanitas, în colaborare cu Cristian Bădiliță (3). Surpriză, însă: Pinteau a refuzat, și așa am ajuns noi, cei mai tineri dintre cercetătorii lui Steinhardt, eu și Irina Ciobotaru (cercetătoare suceveană, cu un doctorat în filologie), să primim câte un volum din seria de *Opere* spre a fi îngrijit, după standardele specifice, cu aparat critic, prefață, note, indici, receptare etc. Nicio secundă nu ne-am simțit însă doriți cu adevărat în acest proiect. Dacă Pinteau nu s-ar fi retras și nu ar fi cerut în chip manifest ca edițiile să fie studiate și îngrijite de cercetători tineri, nu am fi primit niciodată o astfel de oportunitate. De altfel, încă din prima seară când s-a decis noua configurație, Roatiș și-a exprimat în plen ostilitatea și rezervele cu privire la capacitățile noastre editoriale și filologice, dar și cu privire la competențele noastre de explorare a operei lui Steinhardt. Irina a rămas vizibil afectată, iar eu m-am urcat în mașină și m-am întors la Cluj. Însă, în aproape toți anii care au urmat, am continuat să merg la Rohia, o dată pe an, la festivitățile desfășurate în memoria scriitorului.

Fiecare colocviu organizat, adesea în parteneriat cu Editura Polirom, urma, la rândul-i, un grafic ritualic, respectat cu sfințenie: monografia lui Ardeleanu (4)



(apărută în 2009) era invariabil elogiată minute în șir de către Florian Roatiș, care, cu mijloacele unui limbaj de lemn, făcea mereu „oficiile”, deschizând colocviul prin etichetarea ei în mod repetat drept „incontornabilă”, și îl încheia la fel. Îmi era foarte greu, încă de pe atunci, să percep sau să accept că acest mediocru profesor de economie ajunsese, ca un soi de cenzor și / sau delegat direct din partea mănăstirii, să decidă sau să se ocupe de editarea „științifică” a lui Steinhardt, autor care – culmea ironiei – era îndeobște cunoscut drept un spirit prin excelență anti-pozitivist și profund livresc, cu o scriitură sofisticată, subversivă, barocă și uneori chiar alambicată. Până la finalizarea proiectului, Roatiș avea să primească în grijă cam un sfert din seria de *Opere*. Despre inadecvarea „prefețelor” sale sau despre erorile de editare comise am mai scris, deși marginal și fără să insist, în câteva note de subsol din cartea mea, însă cel mai deranjant rămâne *stilul* discursului său. În cam toate edițiile îngrijite de Roatiș, encomionul e la el acasă: „splendid eseu”, „seducătoarea interpretare”, „sclipitor exeget”, „greu egalată competență”, „mare critic dublat de un filosof, la el acasă în acest domeniu” ș.a.m.d. Nu lipsesc nici intruziunile de limbaj colocvial sau de opinii formulate într-o manieră incompatibilă pentru o prefață la un volum din seria de *Opere*: „Apoi, scriitorii în general, criticii literari mai ales, sunt extrem de sensibili și repede supărăcioși”; „Degeaba a admirat și a scris în dreapta și în stânga monahul, a fost suficientă o mică inflamare, un simplu [...] dezacord cu elita păltinișană [sic!]”; „Steinhardt va prefera tăcerea [...], chiar dacă simțea că nu procedează corect ca critic [sic!] literar” etc. Dincolo de împiedicările și de poticnirile lingvistice, nici opiniile avansate nu pot fi probate. Când citim, de pildă, că Steinhardt „analizează cu greu egalată competență ontologia lui Noica”, ne pufnește răsul. Dimpotrivă, Steinhardt își asumă mai tot timpul poziția nespecialistului atunci când comentează ideile lui Noica, adesea divagând ori, în unele cazuri, eșuând în abuzuri asociative. Ce

să mai spunem despre teza că Steinhardt ar fi fost un „competent, ba chiar sclipitor exeget” al lui Eliade? Cât despre polemica din „Catharii de la Păltiniș” și despre halucinanta pretenție că, dacă „admiri în stânga și în dreapta”, vei fi admirat la rândul-ți, nu mai rămâne de spus decât că devoalează implicit o poziționare amendabilă etic a celui care o vehiculează. Dar să vrei să elogiezi nemăsurat un autor și să ajungi să-l discreditezi, în fapt, prin astfel de practici – iată una dintre performanțele monografismului de tip Roatiș (care se auto-revendică de la tezele „subtile” ale lui Alex Ștefănescu, operând impropriu până și cu noțiunea de „ortodoxism”) și, totodată, unul dintre marile riscuri ale oricărei monografii care, procedural, se refugiază în factologia seacă, iar stilistic, preferă triumfalismul encomiastic în dauna gândirii critice.

Un capitol închis

Cu ocazia Centenarului Steinhardt (2012), Roatiș și starețul mănăstirii aveau să coordoneze apariția unui volum colectiv în care reuneau o bună parte din textele comunicărilor rostite la Baia Mare (v. *Centenar N. Steinhardt: studii și comunicări*, ediție de Macarie Motogna și Florian Roatiș, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013). Deși în cuprinsul acestuia erau incluse și texte lipsite de un elementar ori minimal simț critic sau vagi istorisirii cu iz memorialistic, eseul meu despre receptarea lui Steinhardt de către Norman Manea a fost refuzat, fără să mi se dea vreodată o explicație (5). Când l-am întrebat pe domnul Ardeleanu dacă știe ceva în acest sens, a dat mirat din umeri. Mai târziu, înscris la doctorat fiind la Universitatea din București, sub coordonarea lui Mihai Zamfir, mi-am înfățișat liniile de fugă ale viitoarei mele teze academice într-una din sesiunile de discuții și comunicări ținute la Zilele Steinhardt, iar Roatiș a avut același tip de reacție ostilă în plen: „Ce e aia subversiune? Ce legătură are Steinhardt cu subversiunea?”.

Însă ruptura cea mai adâncă și explicația pentru care am decis să nu mai dau curs invitației starețului mănăstirii de a mai participa la sesiunile „rohiene” a sosit abia în vara lui 2022, la final de pandemie. Atunci s-a întâmplat ceva ce a depășit puterea mea de a înțelege. Am dobândit sentimentul că, fie și peste 50 de ani, dacă vor mai trăi, oamenii aceștia vor emite invariabil aceleași discursuri și, uneori, aceleași banalități despre Steinhardt, se vor tămâia și gratula între ei aproape identic, castalian, așa cum o făceau și acum zece ani sau acum cincisprezece sau acum douăzeci. Receptarea lui Steinhardt nu ar face astfel decât să bată pasul pe loc, la nesfârșit. Aceeași rețetă, același ritual: Roatiș, conducând discuțiile nestingherit, în același limbaj de lemn fără cusur, omagiindu-l în etern pe Ardeleanu, ca singur depozitar al adevărului despre Steinhardt, răspunzându-i-se cu același ton caragialian peste măsură, în aburii băuturilor mănăstirești, și bucurându-se mereu de toată centralitatea posibilă. Elogiile lor privilegiau mai cu seamă ceea ce aș numi *mănăstirismul*

viziunii unora despre Steinhardt, adică o mixtură conservator-tradiționalist-ortodoxistă – explicabilă până la un punct de efigiile patriotismului local –, dar care exagera rolul (presupus) eminamente pozitiv al mănăstirii Rohia în viața lui Steinhardt (6). Se cuvine să adaug: deși îmi spusese că nu voi mai participa la respectivele sesiuni de comunicări, am făcut greșeala de a mai da o șansă acelei porniri interioare, acelei evidente vanității personale, dornic fiind să întrevăd măcar o mică schimbare. Ieșise între timp și cartea mea, în 2020, la doi ani după susținerea doctoratului cu *summa cum laude*, trecut printr-o comisie cu însuși George Ardeleanu, Ion Bogdan Lefter, Viorica S. Constantinescu și Nicolae Mecu. După rescrierea tezei și publicarea cărții în varianta actuală, volumul a fost nominalizat la Premiile Uniunii Scriitorilor din România, la premiile „Observator cultural” și la Premiul PEN Club România, și a fost recompensat cu Premiul „Marian Papahagi” alUSR Cluj, respectiv cu Premiul pentru critică și istorie literară al revistei „Ateneu”. Cum fiecare sesiune a „Zilelor Steinhardt” are de regulă o tematică, impusă de Fundație, iar în acel an tema era „Discursul lui Steinhardt în actualitate”, și cum cartea mea investighează încă de la primele pagini tocmai posibilele noi piste de cercetare în domeniu, fiecare cu ancadramentele și rațiunile ei, am început din nou să sper. Trimisesem cartea deja, de o bună bucată de vreme, câtorva dintre membrii Fundației, starețului, episcopului, părintelui Iloaie, lui Ardeleanu, care o cunoștea destul de bine de dinainte. Aveam să fiu anunțat de către Alex Ciorogar, amicul și editorul meu de la OMG, că Roatiș și-o comandase printre primii, chiar de pe site-ul editurii. Ei bine, nu faptul că nimeni nu mi-a propus să facem o lansare acolo m-a deranjat cel mai tare. Și nici faptul că abia după intervenții multiple, dintre care câteva aproximative, lungite și fără mare legătură cu tema colocviului, Roatiș mi-a dat cuvântul. Ci faptul că, dată fiind apariția de aproape doi ani a cărții la care muncisem îndelung, care fusese foarte bine primită și în presa culturală, cu numeroase și favorabile cronici, și care acoperea întocmai tema anunțată, *ea nu exista*, în fapt, pentru cercul inițiaților în Steinhardt și nu merita defel atenția lor. Eram deci pus în situația ridicolă ca, atunci când în sfârșit am fost invitat să vorbesc, să mă auto-promovez. Am reușit să rezist, nu fără dezgust, respectivului impuls și am vorbit câteva minute, referindu-mă la destinul ideilor lui Steinhardt în postcomunism, un proiect pe care îl aveam pe atunci în minte, fără să fac însă vreo referire la cartea mea. La final am plecat, promițându-mi (și ținându-mă de cuvânt de astă-dată) că nu o să mă mai întorc vreodată acolo.

Ce vreau să spun cu toată povestea asta? Paradoxal, atunci când intenționăm să scriem o monografie, riscurile pot fi uneori mult mai mari decât atunci când avem în vedere o sinteză sau un alt tip de perspectivă. Este foarte posibil să deranjăm stratul anterior al receptării (cu toate *adstratele* și *suprastratele* posibile), chiar dacă probabil aceasta trebuie să fie miza, adesea. Este foarte posibil să ne lovim de orgoliile teritoriale ale altor cercetători

sau de agresivitatea dogmatismului lor interpretativ. În alte situații, dialogul critic este descurajat de cantonarea absurdă sau de izolarea epistemică în chingile propriului proiect ori ale propriei narațiuni. Povestea de mai sus nu a fost nici prima, și nu va fi nici ultima. Există atâtea alte cazuri de teritorialism critic printre monografiști, și poate că e normal să fie așa, până la un punct. Și oricum, narațiuni unice în literatura critică, neanunțate de nimic ori neîndatorate unei tradiții interpretative nu prea există. Deși între mine și Ardeleanu lucrurile ar fi putut decurge altfel (în cazul meu prioritară este o biografie a operei, în cazul său prioritară e o perspectivă biografică), respectul pentru munca pe care a depus-o a rămas mereu intact. Nu aș putea spune că și reciproca e valabilă. Cât despre viziunile concurente în materie de monografism, ca întotdeauna, timpul va decide.

Note

(1) v. Adrian Mureșan, „Steinhardt și Noica: contradicțiile unei prietenii”, în *Dilema Veche*, nr. 783, 21-27 februarie 2019, p. 16.

(2) Idem, *Vârstele subversiunii. N. Steinhardt și deconstrucția utopiilor*, OMG Publishing, Alba-Iulia, 2020.

(3) În pragul unui proces pentru drepturi de autor între Humanitas și Rohia, fiind pus într-o situație delicată, probabil și de către străngeri cu ușa pe cale ierarhic-bisericească, Pinte decide să cedeze mănăstirii manuscrisele, considerând că un scandal nu i-ar face bine receptării operei mentorului său, deși proiectul publicării Integralei la Humanitas fusese deja demarat. Abia după publicarea neadecvată, în ediții deficitare și împânzite cu greșeli de tehnoredactare, la editura mănăstirii Rohia, și după reunificarea tuturor manuscriselor, Fundația Steinhardt, mănăstirea și episcopul Maramureșului și Sătmăruului vor face, totuși, un pas important și inspirat, adresându-se editurii Polirom, cu care vor încheia un parteneriat prin care seria de Opere Steinhardt va apărea la această editură prestigioasă, „în colaborare cu Mănăstirea”.

(4) George Ardeleanu, *N. Steinhardt și paradoxurile libertății: o perspectivă monografică*, Humanitas, București, 2009.

(5) L-am publicat ulterior – poate surprinzător pentru unii – tocmai în presa criticistă de stânga, profitând de amabilitatea aceluiași Alex Goldiș: v. „Cu pistolul sub pernă. N. Steinhardt văzut de Norman Manea”, în *Cultura*, nr. 2, 24 ianuarie 2013, pp. 19-20.

(6) Sper să nu pară „ocultă” observația mea documentaristă, dar extrem de puțină lume cunoaște faptul că Steinhardt era departe de a fi fericit la Rohia și că, în ultimii săi ani acolo, luase în calcul chiar decizia de a pleca de la mănăstire. Scrisorile trimise prietenilor săi îndepărtați (de pildă, lui Nemoianu) probează frecuşurile la care era supus, adesea din cauza informatorilor care nu-l slăbeau nici acolo, ori din cauza reticențelor și opacității anumitor fețe bisericești. De aceea, anexarea triumfalist-mănăstirească post-2000 a scriitorului, manifestată mai ales prin vocea de astăzi a episcopului Iustin Sigheteanul, deși are argumentele ei, nu trebuie în niciun fel absolutizată. E adevărat că Steinhardt a fost sprijinit de către episcopul maramureșean Iustinian Chira și de către starețul Serafim Man, care l-au consiliat constant și l-au protejat în anii cât a fost viețuitor al obștei de monahi

de la Rohia, dat fiind trecutul său de întemnițat politic, din cauza căruia putea fi mereu expus șicanelor ori interogatoriilor Securității, și îi putea expune, fără să vrea, și pe cei apropiați lui. Însă actualul episcop, dincolo de implicarea benefică în susținerea editării Integralei la Polirom, instrumentalizează ideologic eronat discursul lui Steinhardt, orientându-l artificial în postări pe facebook împotriva minorităților (precum cele LGBTQ), în care face din mondenul și europeanul Steinhardt un argument pentru discursul politic „suveranist” și populist, pe fundalul unei adevizuni fățișe la trumpism și în contextul în care Constituția României interzice fețelor bisericești să facă politică.

(7) Între timp, s-a născut și un eseu pe această temă, pe care l-am publicat recent: „Destinul ideilor lui N. Steinhardt în postcomunism”, în Dilema, 4-10 decembrie 2024, p. 16.

Irina-Roxana GEORGESCU

Cum mai citim azi scriitorii români clasici?

Cum îi mai citim azi pe clasici? Cât de familiară este lumea pe care o recuperăm din literatura clasicilor? În ce măsură este Creangă contemporanul nostru? Dar Caragiale? Întrebări legitime, în condițiile în care, în ultimii ani, e o forfotă a schimbărilor cu orice preț, a desființării literaturii canonicilor, a stigmatizării literaturii române clasice. *Cui prodest?* Aș tinde să spun că nimănui, în fond, fiindcă fronda împotriva literaturii clasicilor este una iluzorie. Fără să-i fi citit pe clasici, nu cred că îi putem înțelege pe deplin pe scriitorii contemporani.

Zilele trecute, după ce l-am lăsat la creșă pe băiatul meu, Lucas (era prima sa zi), m-am așezat la o cafea din preajmă, în așteptarea semnalului că e momentul să îl recuperez. Luasem cu mine un roman feminist, politic, greu de încadrat într-o categorie, în tot cazul, *Oamenii eternității nu se tem niciodată* de Shanni Boianjiu, tradus în mai bine de 20 de țări. Am cerut un cappuccino mare și am încercat să citesc. De la radio se auzea o știre referitoare la semnarea unui acord privind mineralele, apoi că România este pe locul 1 la analfabetism funcțional și că e ultima țară din Europa în care se citește. Dacă rămânem la ultima știre, conform unui raport al Uniunii Europene, România ocupă ultimul loc în ceea ce privește lectura. Motivul principal invocat de către persoanele care nu au citit nicio carte (11125 de persoane) este **lipsa timpului (35,2%)** și **lipsa de interes pentru cititul cărților (32%)** (1). Mai mult decât atât, potrivit raportului publicat de Institutul Național de Statistică (2), deși tehnologia a ajutat **la dezvoltarea activității de citit**, prin platforme și aplicații, nu a stărnit interesul românilor pentru lectură. Chiar dacă lectura este influențată pozitiv de tehnologie, prin utilizarea cărților electronice, a celor audio și a platformelor de lectură online, pe categorii de vârstă, 39% dintre persoanele cu vârsta cuprinsă între 16 ani și 24 de ani au declarat că nu sunt interesate să citească

și 29% nu au timp. Cei mai dezinteresați de lectură par să fie cei între 65 și 74 de ani, în proporție de 40%, iar cei cu vârste între 25 și 49 de ani declară că motivul principal pentru care nu au citit este că nu au timp (în proporție similară de aproximativ 50% pentru ambele categorii de vârstă).

Plecând de la aceste „date” ale problemei, la care se adaugă și discuțiile referitoare la reducerea numărului de ore la limba și literatura română pentru trunchiul comun, echivalându-se cu numărul de ore de la limba modernă, se poate ca perspectiva reinterpretării scriitorilor „clasici” – sau a „scriitorilor canonici”, într-un sens mai larg – să devină una secundară în raport cu comunicarea corectă în limba română și chiar cu decodarea corectă a mesajului în diverse situații de comunicare.

Ca valori și atitudini ale programei pentru cursul inferior al liceului, la clasa a IX-a, se numără cultivarea interesului pentru lectură și a plăcerii de a citi, a gustului estetic în domeniul literaturii, stimularea gândirii autonome, reflexive și critice în raport cu diversele mesaje receptate, formarea unor reprezentări culturale privind evoluția și valorile literaturii române, cultivarea unei atitudini pozitive față de comunicare și a încrederii în propriile abilități de comunicare, abordarea flexibilă și tolerantă a opiniilor și a argumentelor celorlalți, cultivarea unei atitudini pozitive față de limba maternă și recunoașterea rolului acesteia pentru dezvoltarea personală și îmbogățirea orizontului cultural, dezvoltarea interesului față de comunicarea interculturală (3). Deopotrivă, finalitățile disciplinei limba și literatura română se reflectă în competențele generale și în setul de valori și atitudini enunțate în programă, din care derivă întreaga structură curriculară: de la competențe specifice, la conținuturi ale învățării, până la sugestii metodologice. Continuitatea față de programele anterioare de limba și literatura română (pentru învățământ primar, gimnazial și ciclul inferior al liceului) este asigurată de studiul integrat al limbii, al comunicării și al literaturii, în vederea consolidării competențelor de comunicare orală și scrisă și a deprinderilor de lectură (capacitatea de a înțelege și de a interpreta textele, de a fi un cititor competent și autonom, capacitatea de a înțelege dintr-o perspectivă personală viziunea despre lume, despre condiția umană sau despre artă exprimate în textele studiate) (4).

În manuale, clasicii continuă să existe și să fie citiți grație arhitecturii programei școlare actuale, unde regăsim cu preponderență figuri de „bărbați albi, morți, heterosexuali” (5): Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Maiorescu. Efectul programei este de „clasicizare” și a unor scriitori aparținând altor epoci, de la Lovinescu, Călinescu, Rebreanu, Sadoveanu, Camil Petrescu, Argezi, Blaga, Barbu, la Nichita Stănescu, Marin Sorescu ori Marin Preda. În definitiv, canonul, „înțeles ca relația dintre cititor ca individualitate și scriitor cu ceea ce s-a păstrat din tot ce s-a scris, și nu ca listă de cărți obligatorii în școală, s-ar putea identifica doar cu Arta Memoriei în forma ei literară [...]. Memoria este întotdeauna o artă, chiar și atunci când funcționează involuntar” (6).



În ceea ce privește literatura clasicilor, pe care o putem face mereu atractivă pentru elevi, apelând la diverse mijloace de conștientizare psihologică, este notabilă inițiativa Muzeului Literaturii Române Iași, de a readuce în discuție unii autori, în interpretarea scriitorilor contemporani, de la *Povestea lui Vasile Pogor* (Mihai Buzea), *Povestea lui Ion Creangă* (Andrei Crăciun), *Povestea lui Nicolae Gane* (Iulian Ciocan), *Povestea lui Vasile Alecsandri* (Adela Greceanu), *Povestea lui George Topîrceanu* (Alex Tocilescu), *Povestea lui Mihail Sadoveanu* (Tudor Ganea), *Povestea Otiliei Cazimir* (Simona Antonescu), până la referințele intertextuale din colecția „Parodii originale”, care îi aduc în prim-plan pe Eminescu, Alecsandri, Otilia Cazimir ori pe George Topîrceanu. De asemenea, colecția „Biografii romanțate”, în care titluri ca *Anton Pann. Până când nu te iubeam* de Cosmin Ciotloș (2024) ori *Caragiale. Scrisoarea pierdută* de Bogdan-Alexandru Stănescu (2019) demonstrează puterea de fascinație a unor scriitori extrem de proteici și posibilitatea unui dialog în afara timpului între figuri de scriitori din alte secole, volume care reflectă interesul pentru relectura operei lor.

În noua arhitectură a programelor școlare, cred că ar fi de neevitat „marii clasici”, care pot fi citați atât sub raportul valorii estetice, cât și din perspectiva unei deschideri spre dezvoltarea personală, pusă în relație cu mecanisme de conștientizare psihologică. Pe lângă aflarea unor modalități de dezvoltare a capacității de apărare, de autocunoaștere, de revenire la normal după suferirea unui șoc, literatura clasicilor este și un prilej de descoperire a unor resorturi noi, fiindcă generația actuală de „luptători ninja multimedia” (*recte* elevi educați media – prin eforturile Centrului de Jurnalism Independent din ultimii ani, alături de profesorii de la diverse discipline, dar mai ales de la limba și literatura română, care s-au alăturat echipei de formare) știe să treacă de la o informație la alta, să navigheze printre platforme și aplicații și să le înțeleagă capcanele. Trebuie, deci, să ne adevăm la exigențele unei programe din viitor, descoperind strategii noi de predare a literaturii române și să nu ne fie teamă de schimbare.

Note

(1) <https://www.edupedu.ro/ins-111-milioane-de-romani-au-declarat-ca-nu-au-citit-nicio-carte-in-ultimul-an-35-nu-au-avut-timp-32-nu-sunt-interesati/>.

(2) https://insse.ro/cms/sites/default/files/field/publicatii/conditiile_de_viata_ale_populatiei_din_romania_in_anul_2022.pdf.

(3) www.rocnee.eu (Programa școlară limba și literatura română – clasa a IX-a – cursul inferior al liceului)

(4) www.rocnee.eu (Programe școlare – ciclul superior al liceului. Limba și literatura română – clasa a XII-a)

(5) Harold Bloom, *Canonul occidental*, traducere din limba engleză de Delia Ungreanu, București, Editura Art, 2007.

(6) *Ibidem*, p. 44-45.

Alina PETRI

Cum literatura vorbește (și) despre prezent. Transmedialități și literatura văzută de departe

„Ficțiunea își păstrează vitalitatea culturală doar atâta vreme cât poate aduce publicului cititor vești semnificative despre ce anume presupune să trăiești în prezent.” (Sven Bierkerst)

Subiectul studiului scriitorilor clasici este parcă mai actual și mai oportun ca oricând, în contextul regândirii planurilor-cadru pentru învățământul liceal care, sper eu, nu vor transforma literatura în joc secund, în favoarea unei perspective funcționale, cum este cazul limbilor nematerne. În scenariul pesimist al diminuării numărului de ore de literatură la clasele a XI-a și a XII-a, este evident că s-ar reduce și lista canonicilor, care acum cuprinde 17 autori. Acest lucru ar fi dăunător mai ales din cauza faptului că, pe terenul didactic al învățământului preuniversitar obligatoriu, canonul nu este doar lista „autorizată”, bazată pe criterii valorice intrinseci operelor, și nici doar setul de reguli prin care se asigură reprezentativitatea temelor, a genurilor, a speciilor și a epocilor literare. Ci, mijlocul prin care se formează profilul cultural identitar și apoi gustul estetic.

Profilul identitar, vizat mai ales prin intermediul disciplinei limba și literatura română, se construiește prin vizitarea unui patrimoniu literar, pe care Alina Pamfil îl pune în legătură cu canonul școlar și pe care îl definește ca „totalitatea bunurilor spirituale de natură literară moștenite de la înaintași” (1). A reduce canonul este ca și cum ai vizita două-trei încăperi ale unui muzeu și ai pretinde că așa se înțelege un fenomen care are atât o logică sintagmatică, dată de sintaxă, de înlănțuirea elementelor, cât și una paradigmatică, pe verticală, istorică, de profunzime.

Pe de altă parte, a milita pentru abordarea unui canon cu un nucleu dur, dar și cu o periferie parțial volatilă,

așa cum voi dezvolta mai târziu, este o atitudine justă care nu impietează direcțiile actuale către mondialitate și *world literature*. De aceea, nu văd o amenințare a canonului nici de către un sentiment al alienării, nici de confuzia valorilor (2), ci doar de decupaje pripite care nu ar putea presupune nicio posibilitate de generalizare, de construct identitar. Susțin așadar ideea că literatura - mai ales prin componenta ei canonică, validată estetic și etic-, poate construi ontologic, așa cum afirma Tzvetan Todorov: „Obiectul literaturii fiind condiția umană însăși, cel care o citește și o înțelege nu va deveni un specialist în analiza literară, ci un cunoscător al ființei umane” (3).

Invocata scuză că elevilor de astăzi canonicii sau autorii clasici în general nu le mai spun mare lucru, pentru că nu scriu despre lumea lor, despre interesele și domeniile lor de cunoaștere contravine actualei teorii a receptării, asumată de paradigma dezvoltării personale, în care cititorul contribuie la construirea de sens. Un text canonic poate fi terenul construcției de sens atâta timp cât profesorul și elevii se angajează în demersul hermeneutic. Este adevărat că aici, în ceea ce privește abordarea unui text, trebuie făcute modificări care chiar să ofere rol prim cititorului implicat în dialogul cu textul. Și despre câteva dintre aceste demersuri voi scrie mai jos, ca exemplificare de conciliere a universului textului cu cel al receptării.

E de recunoscut faptul că ne aflăm însă într-un context definit de către David Damrosch în *Cum comparăm literaturile* (4) ca epoca „postliterarului”, în care se produce firesc migrarea textelor literare spre alte medii. Puterea literaturii scade, preocuparea pentru esteticul literar devine marginală, literatura nu mai este vehiculul unic și important de valori umane, se pierde gustul pentru gândirea critică, iar cultura literară este înlocuită de cea a comunicării. Profesorii se zbat pe acest teren al Purgatoriului, între nevoia de a educa estetic, prin literatură, și viziunea pragmatică prin care se cântărește interesul pentru texte în măsura în care sunt relevante pentru prezentul cititorului. Acest teritoriu este unul nu labil, nesigur, ci de graniță, care poate deveni fertil într-o direcție oricum de neoprit. Este terenul „transmedialităților” despre care vorbește Mihaela Ursu în *Indisciplina ficțiunii* (5). Una dintre soluțiile prin care literatura poate să rămână un discurs relevant care să creeze un efect de contemporaneitate este a-și depăși granițele disciplinare, a profita de intersecția cu alte medii pentru a produce „artefacte culturale hibride de tip colaborativ și multimedial, fără excluderea practicilor literare tradiționale” (p.17). Așadar, profitând de narativitate, de pactul ficțional, de referențialitate și autoreferențialitate, de descriptiv, vizual, textele literare pot fi accesibilizate cu succes intersectându-le cu terenul media: producând, pornind de la ele, articole de ziar, clipuri, recenzii multimedia, afișe, adaptări scenografice, scenarii de jocuri video.

În această ordine de idei, de exemplu, după o oră în care am discutat despre conținutul unei știri, despre

structura acesteia, despre calitățile unui text jurnalistic (relevanță, acuratețe, claritate, echilibru, credibilitate), apoi despre pericolele știrilor false, despre dezinformare, propagandă și manipulare, le-am cerut elevilor să prezinte acțiunile din fiecare capitol al romanului *Baltagul* al lui Mihail Sadoveanu – un autor clasic, chiar dacă nu canonic –, ca știri care să respecte informațiile din text. Am colectat articolele într-un ziar cu 15 știri, cu titluri atractive, imagini sugestive, care recompun firul narativ al acestui roman. E inutil să spun că, în locul unei sarcini seci de tip rezumare, activitatea i-a implicat în mare măsură și a accesibilizat conținutul, pentru ca mai apoi să se așeze temeinic demersul interpretativ. Altcândva, am lucrat pe romanul *Enigma Otiliei* al lui G. Călinescu și le-am cerut să selecteze pasajele descriptive despre Otilia și să realizeze un album de designer de vestimentație pornind de la hainele purtate de personajul feminin. Albumul cu schițe a fost însoțit și de o paradă de modă în care elevele au prezentat zece creații vestimentare adecvate. Acesta a fost un bun exercițiu de analiză a cutumelor epocii, în ideea monografiei citadine pe care o realizează autorul și, în plus, un suport pentru caracterizarea personajului. Pentru *Ion* de Liviu Rebreanu am organizat înregistrarea procesului în care era judecat pentru mai multe capete de acuzare: aici au adaptat textul în scenariu dialogat, au creat scenografia și costumele. Miza a fost aici identificarea conflictelor sociale, morale, utile pentru discuția despre lentila etică a prozelor realiste. Pornind de la *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* al lui Camil Petrescu am imaginat un proiect de istorie orală, numit „Mărturii de pe front”. Aici au creat discursuri ale personajelor care au participat direct la momentele dramatice de pe front, prezentate în roman, le-au înregistrat audio, în roluri de reporter și soldat. Interdisciplinaritatea cu discursul istoric i-a ajutat să înțeleagă bine raportul dintre realitate și ficțiune în romanele experienței. Am rescris și interpretat faptele din *O scrisoare pierdută* a lui Caragiale ca monologuri ale Cetățeanului Turmentat, al lui Agamemnon Dandanache și al Zoei. Miza a fost pluriperspectivismul prin care autorul construiește drama socială. Exemplele ar putea continua în acest sens, având în vedere că la niciunul dintre autorii clasici abordarea nu este doar în contextul producerii de text, ci mai ales aducerea textului într-un context actual al receptării contemporane. Precizez că această uzanță de recontextualizare se produce în etapa de comprehensiune, de atragere a elevilor spre conținutul textului, face parte dintr-un ritual onest de seducere a cititorului. Mă asigur ca, în etapa de interpretare, mizele estetice ale textelor să fie așezate corect, astfel încât să se poată decela retrospectiv toate însușirile pentru care un text este canonic, transmite valori, atitudini, creează lumi relevante.

Pe lângă această abordare transmedială a literaturii canonice, mai adaug încă un exemplu de apropiere de texte ce par indirect legate de universul cititorilor contemporani, cu ajutorul noilor teorii ale

receptării. Dar mai întâi anecdota legată de prezența lui Franco Moretti la Cluj, cu ocazia decernării titlului de Doctor Honoris Causa de către Universitatea „Babeș-Bolyai”. Prelegerea „Abstraction, Patterns and Interpretation. New and Old in the Future of Humanities”, dar și conferința de la Facultatea de Litere au fost ocazii de familiarizare a publicului (mai) larg cu teoria „distant reading”, cu „literatura văzută de departe”. Atunci, reacția de uimire față de o teorie atât de diferită de abordarea disciplinară consacrată era dublată și de reacții de îndoială că o astfel de teorie va aduce vreodată beneficii didactice. Convingătoarele discursuri și apoi cartea lui Moretti tradusă de Cristian Cercel la Editura Tact în 2016 au fost bazele teoretice solide prin care graficele, hărțile conceptuale, schemele au fost integrate în abordarea textelor pentru a obține concluzii relevante. Mă folosesc de metodele de identificare a recurențelor ale lui Moretti într-un mod adaptat, în care nu panoramez atât de mult, la dimensiunile literaturilor, ci mai ales la poezie. Pentru că mi se pare irelevantă viziunea despre lume a unui poet studiind două- trei poeme cât prevede programa, mă folosesc de versiunile electronice ale volumelor de versuri ale lui Eminescu, Arghezi, Blaga sau Barbu și, în cadrul unui volum al aceluiași autor le solicit identificarea de elemente pe baza cărora să pot realiza comparații. Exemplific aici ceea ce am făcut într-un an când proiectul cultural al școlii (care implică toate nivelurile de învățământ, de la preșcolar, la liceal și toate disciplinele școlare) a avut tema „Albastru”. Le-am cerut elevilor să găsească în poemele lui Eminescu cât mai multe contexte în care apare referința la albastru. Am făcut o bază de date cu aceste versuri. Apoi am analizat recurența elementelor puse în acest context cromatic. Am identificat astfel relevanța motivului „florii albastre”, pe care l-am suprapus apoi cu fragmente din Novalis și Leopardi, pentru a înțelege intertextele. Faptul că au lucrat folosind tehnologia, că au înțeles facilitățile pe care le pot obține prin accesul la varianta electronică a textelor, că au realizat rețele de semnificații i-au determinat pe elevi să nu perceapă studiul acestor texte ca o sarcină anostă sau inutilă.

La final, se impun două concluzii. Una, din ipostaza de profesoară, presupune faptul că, dincolo de lista canonicilor care face referire la ce trebuie parcurs, preocuparea noastră este referitoare la scopul cu care citim acești autori (iar aici imperativul lui Sven Bierkerst nu prevede ca literatura să abordeze subiecte contemporane, ci să fie un discurs care luminează, clarifică aspecte relevante din cotidian, cu efect de déjà-vu, de recunoscutibil) și deopotrivă la cum este condus demersul interpretativ (cu ancore contextuale ale receptorului în etapa de prelectură și comprehensiune și cu accent pe estetic în etapa de interpretare). A doua concluzie, care ar ține de decidenții canonului didactic (aici nu este locul să privim cum canonul critic se poate transforma în canon școlar) și care, în viziunea mea, seamănă cu arhitectura simbolică pe care o propunea Paul Cornea în cadrul unei conferințe a ANPRO, în

2009, la Cluj: canonul poate fi imaginat „sub forma unei piramide cu vârful teșit. Zona superioară ar fi cea a super-vedetelor, a nemuritorilor, a campionilor la toate categoriile... Zona mijlocie ar cuprinde de asemenea clasici, autori de notorietate durabilă, dar simțiți ca fiind de un profil inferior, mai puțin importanți. Zona de jos (baza piramidei) ar arăta extrem de populată, ea cuprinzând mai ales scriitori în viață, care au reușit să se desprindă din anonim și se luptă să-și consolideze poziția, eventual să avanseze.” (6). Această perspectivă, adaptată didactic în programe, ar rezolva cel puțin două aspecte: ar rezona cu ceea ce presupun că se dorește în actuala viziune a planurilor-cadru: o libertate de alegere asumată a unor conținuturi, prin care profesorii și elevii să-și exerseze liberul arbitru. Pe de altă parte, ar valorifica, printr-o listă de opțiuni – de aceea ar fi „baza piramidei”, mai largă, din care să se aleagă-, inclusiv literatura contemporană, pentru a se întări ideea că literatura valoroasă nu se oprește odată cu generația '60.

Note

(1) Monica Onojescu, Alina Pamfil (ed.), *Canonul literar școlar*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj- Napoca, 2009, p. 50;

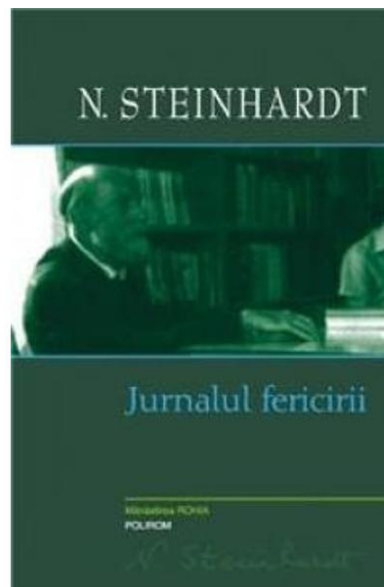
(2) Mircea Martin afirma, în „Canonul și valorile”, *op. cit.*, că „Apărarea canonului astăzi poate fi considerată o reacție față de entropia crescândă social și intelectuală, o surdină pusă pe isteria milenialității, într-un cuvânt o formă de fundamentalism estetic opusă fundamentalismelor social-politice și religioase.” (p. 42);

(3) Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Flammarion, Paris, 2007;

(4) David Damrosch, *Cum comparăm literaturile. Studii literare într-o epocă a globalizării*, Editura Tracus Arte, București, 2023;

(5) Mihaela Ursa, *Indisciplina ficțiunii. Viața de după carte a literaturii*, Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2022;

(6) *Canonul literar școlar*, p. 25;



Horia CORCHEȘ

Nu știu alții cum sunt

Pentru că este o anchetă, îmi permit să scriu oarecum mai colocvial ca ton și am să pornesc prin a afirma, apropo de întrebările care au generat această anchetă, că nu știu care sunt tendințele la nivel de practică didactică, în privința relecturii canonicilor. De ce nu știu? Pentru că nu există o diagnoză la nivel sistemic, iar programele școlare aflate în vigoare la liceu sunt de prin anii 2005. Ce se întâmplă pe teren, la firul ierbii, nu mi-este cunoscut decât prin cursurile de formare pe care le țin și unde am contact cu un număr mic de profesori, procentual vorbind, și prin puținele inspecții pe care le fac sau prin dialoguri cu amici profesori. Acopăr o plajă restrânsă, deci, de informații. Ce pot, însă, să spun, este cam cum văd eu lucrurile și ce încerc să promovez, fie prin articolele mele, fie prin alte implicări pe care le am. Nimic nou, pentru cine mi-a citit articolele din ultimii ani sau îmi cunoaște activitatea.

Pornesc și eu de la o întrebare pe care aș putea să o propun colegilor mei profesori, ca o joacă. Atunci când ați predat anul acesta sau în ultimii ani, *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, ați încercat să-i întrebați pe elevi ce este un prefect? Pentru că, nu-i așa, Tipătescu, prefect al județului, este un personaj central al comediei în discuție. Ei bine, eu pun această întrebare elevilor. Și constat, de fiecare dată, că nu știu ce este un prefect. De la această întrebare ajung să le descriu întreaga osatură a sistemului democratic de guvernare și apoi ajung să discut cu ei diverse aspecte care țin de societate, democrație, în principiu de educație media, dar și de dezvoltare personală. Menționez, mai întâi, că pe toate le aplic pe text, fie pornind de la el, fie ajungând la el, apoi mai menționez că această perspectivă o înțeleg ca pe o integrare în modelul curricular al dezvoltării personale.

Acum, este nevoie de o paranteză mai largă. Privind în urmă la anii mei de școlarizare, de la clasele primare până la finalizarea facultății, nu îmi amintesc să fi fost întrebat vreodată de profesori ce emoții mi-a trezit un text literar sau ce anume mi-a plăcut ori mi-a displicut la acesta. Procesul de predare era centrat exclusiv pe aspectele estetice și istorice, fără a fi abordată literatura ca un mijloc de reflecție asupra sinelui sau a lumii înconjurătoare.

În ultimele decenii s-au produs schimbări în această direcție. Este interesant să observi reacțiile elevilor după lectura unui text, întrucât acestea sunt influențate de propriile lor experiențe de viață. La nivel gimnazial, această abordare devine tot mai frecventă, însă în liceu încă nu există o practică sistematică în acest sens. Cu toate acestea, se remarcă o deschidere către o lectură mai personală, care permite interpretări variate și profunde. Întrebări precum „Ce emoții îmi stârnește acest text?”, „Ce îmi place sau nu îmi place la el?” devin puncte de plecare pentru o contextualizare mai largă, atât estetică, cât și socială sau culturală.

De-a lungul timpului, am susținut în diverse articole necesitatea includerii unor astfel de practici în procesul didactic, în special în cadrul disciplinelor umaniste și, mai ales, al limbii și literaturii române. Așa cum am susținut nevoia de includere sub această umbrelă a dezvoltării personale și a unor deschideri către educație media, educație pentru democrație, pentru diversitate, financiară etc.

Există încă o atitudine reticentă față de conceptul de dezvoltare personală, uneori manifestată chiar de persoane extrem de cultivate. Această rezervă este, într-o anumită măsură, justificabilă, având în vedere proliferarea unor materiale superficiale care promit rețete facile pentru succes, fericire sau împlinire personală. Cărțile care oferă soluții rapide pentru a deveni bogat, carismatic sau de succes pot părea artificiale și lipsite de substanță.

Am mai explicat că, fără a fi specialist, înțeleg că dezvoltarea personală are un obiectiv diferit față de psihologie. Dacă psihologia explorează traumele și mecanismele care ne blochează în anumite tipare mentale și emoționale, dezvoltarea personală se axează mai degrabă pe cultivarea unui stil de viață echilibrat și pozitiv. Uneori, cele două domenii pot fi abordate separat, alteori sunt interconectate. Din acest motiv, cred că școala poate să acorde o atenție mai mare atât psihologiei, cât și dezvoltării personale, integrând elemente din ambele în procesul educațional și mai ales prin discipline cum este limba și literatura română. Altfel, aspecte relevante pentru dezvoltarea personală pot fi regăsite și în alte domenii, precum filozofia, economia sau medicina. Principii precum autocunoașterea, stabilirea unui scop în viață, motivația, reziliența emoțională și construirea unor relații armonioase sunt esențiale pentru orice individ și contribuie la formarea unui set de valori autentice.

Revenind la integrarea acestor abordări în educație, nu consider că ele ar diminua valoarea științifică a disciplinelor de studiu, ci, dimpotrivă, pot aduce un beneficiu semnificativ în ceea ce privește echilibrul emoțional al elevilor și al societății în ansamblu. De exemplu, recunoașterea și combaterea abuzului este o temă de actualitate care poate fi susținută prin analiza unor opere literare clasice. Am scris aplicat despre *Ion*, al lui Rebreanu, cândva, spre exemplu, cred că și cu aplicație pe *Moara cu noroc*, nuvela lui Slavici. De asemenea, cultivarea vulnerabilității asumate și a rezilienței emoționale sunt aspecte ce pot fi dezvoltate prin intermediul lecturii și interpretării textelor literare clasice.

Un aspect important în această discuție este pregătirea viitorilor profesori. În cadrul facultăților, aceștia urmează cursuri de psihopedagogie și psihologie, menite să îi orienteze spre o abordare mai complexă a actului educațional. Cu toate acestea, aceste cursuri sunt adesea percepute ca fiind secundare, tinerii studenți având tendința de a considera disciplina lor de specialitate drept singurul reper esențial pentru formarea profesională. În realitate, însă, un profesor nu trebuie să fie doar un bun specialist, ci și un ghid pentru elevi în procesul lor de dezvoltare personală. În plus, dacă este să mă refer la studenții de la

facultățile de litere, cred că aceștia asimilează în timpul studiilor mai mult cunoștințe teoretice de natură istorico-literară.

Nu trebuie ignorat impactul pe termen lung pe care educația îl are asupra tinerilor. Zilele de astăzi, cu aceste răsuciri ideologice și politice, pot fi un semnal de alarmă. Tinerii nu au nevoie doar de cunoștințe academice, ci și de abilități socio-emoționale care să îi ajute să navigheze prin provocările vieții. Dacă aceste aspecte sunt integrate eficient în curriculum, școala poate contribui la formarea unor adulți responsabili și echilibrați, capabili să ia decizii în mod conștient și bine fundamentat. Chiar pornind de la studiul clasicilor.

Sunt realmente convins că rolul școlii ar trebui să fie unul mai extins, nu doar acela de a transmite informații teoretice, ci și de a sprijini dezvoltarea emoțională și personală a elevilor. Literatura, prin capacitatea sa de a facilita introspecția și descoperirea de sine, poate juca un rol esențial în acest proces. O educație echilibrată, care îmbină dimensiunile intelectuale cu cele emoționale, ar putea contribui semnificativ la sănătatea și coeziunea societății.

Ca să mă întorc, acum, spre punctul de pornire, și să închei. Adesea mi-am exprimat convingerea că școala nu ar trebui să se limiteze la a fi doar un spațiu de transmitere a informațiilor, ci mai ales un mediu formativ, unde educația înseamnă mai mult decât acumularea de cunoștințe: este un proces de dezvoltare a competențelor care să permită fiecărui elev să își descopere potențialul și să se poziționeze în lume într-un mod autentic și independent. Am susținut și continui să susțin o abordare educațională orientată spre dezvoltarea personală. În acest sens, am scris despre necesitatea unei schimbări de perspectivă asupra modului în care sunt predate disciplinele, cu accent pe procesele de înțelegere, analiză și interpretare a informațiilor.

Referindu-mă la domeniul limba și literatura română, am exprimat în repetate rânduri ideea că literatura nu ar trebui abordată strict dintr-o perspectivă estetică. Nu consider că scopul principal al studiului literaturii în școală este formarea gustului estetic, ci mai degrabă dezvoltarea unor mecanisme de reziliență în relație cu sinele și cu ceilalți. De asemenea, am explorat și aplicat ideea că literatura și, în sens mai larg, disciplina limba și literatura română pot fi utilizate ca un mijloc de formare a competențelor în educația media, în educația financiară, în educația pentru democrație etc. Prin predarea limbii și literaturii române, se pot dezvolta competențe esențiale de diverse tipuri, atât de necesare tinerilor din ziua de azi. Spre exemplu, analizând opera „O scrisoare pierdută” de I.L. Caragiale, că tot am pornit de la ea, elevii pot înțelege diferența dintre interesul public și interesul publicului, pot identifica tehnici de manipulare și multe altele. Am susținut și desfășurat cursuri de formare în acest domeniu, dorindu-mi ca această viziune să fie adoptată la scară largă și integrată într-un cadru instituționalizat. Cred cu tărie că este o abordare validă.

Totuși, vreau să subliniez că nu am susținut niciodată eliminarea studiului clasicilor din programa școlară. Nu există nicio îndoială că dezvoltarea competențelor necesită acumularea de informații. Conceptul de competență implică o cunoaștere solidă și aprofundată a domeniului respectiv, ceea ce înseamnă că informația rămâne esențială. În școală, cunoștințele sunt structurate în discipline distincte, provenind din științele umaniste sau reale, fiecare având un rol fundamental în educația elevilor. Și în această logică, nici studiul clasicilor nu poate fi eliminat.

Așadar, deși susțin schimbarea paradigmei educaționale, integrarea dezvoltării personale în procesul de învățare și o abordare mai aplicată a disciplinelor, nu cred că acest lucru ar trebui să se facă prin eliminarea domeniilor fundamentale și înlocuirea lor cu subdomenii de nișă, de tipul dezvoltării personale sau a educației media. Cred că acestea trebuie abordate prin integrarea elementelor lor în disciplinele fundamentale, nu prin crearea unor materii separate. Spațiul curricular este limitat, iar în loc să îl aglomerăm cu fragmente dispartate, ar trebui să ne asigurăm că disciplinele de bază oferă un cadru solid și coerent pentru formarea competențelor esențiale. Nu știu alții cum sunt și cum predau, dar eu așa văd lucrurile.

Cristina TIMAR

Anacronismul structuralist

Cum sunt citați clasicii în activitățile școlare? Clasicii sunt citați fragmentar. Dacă e bine să intri în atmosfera universului unei cărți citind un fragment, nu e bine să te oprești la acel fragment și la încă vreo două-trei (eventual). Manualele de liceu, continuând practica din gimnaziu, oferă spre lectură fragmente din operele clasicilor, urmate de secvențe de activități care vizează receptarea fragmentului citit, pe modelul: pre-text – 2-3 activități care preced textul și anticipează fie tematica/problematica, fie câmpurile semantice dominante, textul propriu-zis – cu cerințe de analiză/comprehensiune și interpretare și post-text – unde elevul devine producător de text, de obicei solicitându-i-se redactarea unui eseu sau opinii argumentate pornind de la un citat din text, un citat critic sau tematica textului de origine. În mare, atunci când discutăm un text canonic, marile romane interbelice sau poezia modernă interbelică sau operele marilor clasici – insistăm ca elevii să citească textul integral, convingerea mea fiind că, fără o complete imersiune în universul unui roman sau unei nuvele canonice, n-ai cum să rămâi cu mare lucru și nici nu te poți alege cu vreun beneficiu în planul achizițiilor cognitive/interpretative/valorice. Profesorul poate verifica lectura textului printr-un test de lectură, dar metoda poate fi înșelătoare, căci elevul poate citi rezumate găsite de-a gata pe net.

Abordarea dominantă rămâne încă, în mare parte, cea structuralistă: după o contextualizare – care presupune parcurgerea unei biografii a scriitorului și delimitarea epocii în care a creat (Pașoptism, Clasicism, Romantism, Modernism, epoca postbelică, postmodernism – cine ajunge!), se trece metodic la precizarea temei și a conflictului, la explicarea titlului, identificarea reperelor spațio-temporale, apoi a structurii operei, a relațiilor de simetrie, a subiectului, evoluției personajului/personajelor sau, dacă vorbim de poezie – tema, motivele literare, tipul de lirism, structura discursului liric, mărcile subiectivității, stările/emoțiile/ideile, valorile transmise, elemente de prozodie, opinii critice.

Aceste aspecte metodologice pot fi transpuse fie în formatul clasic al fișei de lectură analitice, fie în formatul mai actual al hărții textului / hărții mentale, iar mai nou, de un real succes par a fi și alte tipuri de suporturi pe care elevii pot nota diverse informații de acest tip: o cutie de pizza, un tricou personalizat, o sacoșă de hârtie, o hartă mai elaborată a textului, realizată pe coală de carton, în care desenul și textul se îmbină, rezultând un text multi-modal, un cub de carton, un avion de hârtie etc. Foarte importantă rămâne, în receptarea oricărui tip de text, capacitatea de a exprima acea primă impresie subiectivă („Ce părere/impresie v-a făcut textul? V-a plăcut acest fragment din romanul X? Ce stare v-a dat lectura poeziei Y? De ce?”), capacitatea de a selecta un fragment/citat preferat și motivarea alegerii, capacitatea de a exprima două-trei idei sau valori care l-au provocat la reflecție (e, de fapt, tipul de receptare propus de modelul ERR al proiectului didactic – evocare, realizarea sensului, reflecție). Sunt complet perimate referatele, ca formă de evaluare, având în vedere că pot fi cu ușurință piratate de pe internet, în schimb se încurajează dialogul permanent cu textul, prin diverse tipuri de exerciții de imaginație (Ce alt titlu ai propune textului?, Dacă ai fi în locul personajului X, ce ai face/ ce ai fi făcut/ce decizie ai fi luat?), mergând până la rescrierea finalului („Să ne imaginăm că Lică Sămădăul nu s-ar fi sinucis. Care crezi că ar fi fost destinul său? Dar deznodământul nuvelei?”). La clase mai mari, se pot chestiona convențiile narative: „Imaginează-ți că ești Ela. Scrie o pagină de jurnal în care să-ți exprimi gândurile/stările/sentimentele, ca răspuns la monologul subiectiv din cap. al II-lea sau la accesele de gelozie ale lui Ștefan Gheorghidui” sau „Care crezi că a fost destinul lui Ștefan după încheierea războiului și despărțirea de Ela?”. În ceea ce privește cele mai recente studii monografice dedicate clasicilor, e posibil ca ele să nu ajungă în lista de lecturi a profesorilor, căci există o tendință de plafonare, mai ales după un anumit număr de ani de uzură. În rândul elevilor, poate doar cei care se pregătesc pentru olimpiade sau urmează profilul socio-uman, care presupune 4 ore în TC, ar exista timpul și motivația necesare să citească măcar (din) criticii clasici, canonici: *Arca lui Noe*, *Istoria...* lui G. Călinescu, monografia Magdalenei Popescu dedicate lui Slavici, monografia lui Vianu despre opera lui Ion Barbu, Negoșescu cu *Poezia lui Mihai Eminescu*. Mulți află pentru prima oară în liceu că există un domeniu al criticii

literare, iar singurele contacte cu el – dacă se produc, iar la liceele tehnologice puține șanse – sunt cele câteva citate devenite deja clișee prin comentariile pentru bac: cele trei interpretări ale personajului Ion (a lui Lovinescu, Călinescu și Manolescu – instinctivul, bruta, amoralul), cele trei etape ale creației lui Ion Barbu, în interpretarea lui Tudor Vianu (parnasiană, baladesc-orientală și ermetică), doar amintite – căci nu e timp să treci prin opera poetică, toată poezia interbelică e luată în goana calului, printr-un text reprezentativ de tip *ars poetica* al fiecărui poet (Bacovia, Blaga, Arghezi și Blaga). Revenind la Barbu, textul ales e, de regulă, *Din ceas dedus.../ Joc secund* – foarte greu pentru elevii de la tehnologice, motiv pentru care se preferă balada modernă *Riga Crypto...* și atunci neapărat se precizează că a fost interpretată ca un „luceafăr întors” (deși prin comentarii nu se spune întotdeauna că autorul sintagmei e același cu autorul poemului, dar sintagma în sine dă bine, impresionează profesorul evaluator). Arghezi e prezent în programă cu *Testament*, dar mulți elevi preferă acestui text programatic, sapiențial, destul de antipatic, care nu-i prinde deloc, mult mai dinamica artă poetică *Flori de mucigai*, unde componenta biografică îi ajută să se conecteze mai ușor și mai firesc la ideatica textului. Blaga e de-a dreptul detestat când, în analiza unui text iarăși prea explicit programatic încercăm să le vâram pe gât „cunoașterea paradisiacă” și „cunoașterea luciferică”, pe care, oricum ai face, le confundă, ca apoi să-i folosim propriile concepte filozofice într-o interpretare a lui Blaga prin el însuși. Rezultatul – Blaga e privit extrem de reductiv și nedrept, căci practica școlară îi face exact deserviciul pe care l-a evitat cât a putut: interpretează poetul prin filozof și atunci rămâne înfiptă în mintea elevului ideea că *Eu nu strivesc corola...* e o filozofie pre versuri albe pusă, cu ingambament și metaforă plasticizantă sau revelatoare (și nici aici nu-i clar care-i una și care-i cealaltă). Probabil *Dați-mi un trup, voi, munților* ar ilustra mult mai convingător acel eu expresionist supradimensionat, dionisiac, dar dacă se cere artă poetică, din comoditate și obișnuință, rămânem la eterna *Eu nu strivesc...*

Ar fi multe de spus, dar e cert că e nevoie nu doar de schimbări la nivelul viziunii programelor, ci și de o nouă abordare a didacticii disciplinei, care ar trebui să vină de la nivel universitar (Alina Pamfil și ANPRO sunt un model de bună practică în acest sens, care ar trebui promovat și generalizat), de cursuri de formare a profesorilor de limba și literatura română și de resurse didactice moderne, pentru a putea ieși din vechea paradigmă structuralistă, dacă nu cumva e vorba de o degradare a ei, care la noi a luat forma comentariului rigid, memorat de elev pentru a rezolva subiectul III din cadrul examenului de bacalaureat. Felul în care se face acum evaluarea la final de ciclu liceal e moartea lecturii, asta o știe orice profesor. Prin urmare, de la filozofia asupra evaluării trebuie să începă schimbarea. Se va produce miracolul în timpul mandatului ministrului Daniel David? Dacă se va menține reducerea numărului de ore, în ciclul superior al liceului, de la 3 la 2, nu prea îmi pot imagina un scenariu pozitiv care să reducă analfabetismul funcțional și să resusciteze interesul pentru lectură.

Mihaela DOBOȘ

De la „vechii clasici” la „noii clasici” – o pedagogie a complementarității

Nu cred c-a existat în istoria umanității o perioadă mai bogată în mijloace și în posibilități de a face orice. Aproape totul ți se oferă pe tavă. Rapid, ieftin, ușor. Îți vine să zici – și chiar zic! – că oamenii nu mai pot de bine. Această constatare este valabilă și pentru școală sau pentru educație în sens larg. Prea le avem pe toate! Prea le știm pe toate! Prea le vrem pe toate! Acum! Pentru că, am omis să spun, nu stăm deloc bine la capitolul răbdare. Nu avem vreme să găsim sensul și direcția lucrurilor, să le așezăm într-o matcă, să le definim din perspectiva noastră, să ne contopim sau să ne separăm de ele, să le iubim sau să le urâm cu temeinicie. Dacă nu obținem un rezultat sau măcar o satisfacție imediată abandonăm pe traseu orice proiect, orice gând, orice obiectiv. Are balta peste, cum s-ar zice! În această lume des-vrăjită și atotștiutoare trăiește și profesorul de literatură, exersând zilnic baletul de a se face util, de a-i convinge pe cei din jur că are și el un rol în viața societății, că poate finisa una-alta în profilul absolventului, c-ar putea lăsa o picătură de „ceva” – cultură, figură, alură – în devenirea tânărului (viitor) medic, informatician, avocat, antreprenor, pilot sau „influencer”, „creator de conținut”, vedetă de televiziune etc. Nu-i este ușor deloc, fiindcă, în iureșul abundenței de resurse, lui i s-a luat totul. Cartea nu te mai face om decât prin accident. Sigur, la o adică ea dă bine, dacă ai deja un portofoliu de „om serios”. După modelul „n-ar strica să...” dar nu mai mult, că ne facem de râs. Noi, profesorii, ne putem preface că nu înțelegem (baletul și actoria sunt arte înrudite) și ne vedem de treabă cu încăpățânarea celui care deține un adevăr esențial, subînțeles și elementar, sperând că într-o zi va fi recunoscut și de către ceilalți.

Unde așezăm, în acest tablou vibrant al școlii de azi, scriitorii clasici? Sunt un element de decor sau rămân baza studierii literaturii în liceu? Îi reducem la subiectul al III-lea de la bacalaureat sau vedem în ei rama valorică indispensabilă înțelegerii identității naționale, a istoriei literaturii și a culturii române? Sunt întrebări derivate din cele propuse de redacție, menite a descompune și a ramifica dezbateră către noi posibile paliere. Ca răspuns la întrebarea „Cum sunt citiți clasicii în activitățile școlare și cum sunt ei reprezentați în manuale?”, punctez, pentru început, câteva direcții majore ale programei școlare actuale, care se regăsesc, în oglindă, și în manuale. Copiii încep liceul cu studiul tematic al literaturii, în clasa a IX-a, textele literare, nonliterare și de graniță fiind organizate în jurul unor teme predefinite - *Adolescența, Iubirea, Jocul și joaca, Lumi fantastice, Confruntări etice și civice, Familia, Personalități, modele, exemple, Școala* –, dar care lasă multă (necesară) libertate oricărui profesor de a-și organiza activitatea, de a selecta textele potrivite clasei sale și de a le însoți cu alte forme de educație artistică (filme, piese de teatru, interviuri etc.). La clasa a X-a, programa școlară „urmărește aprofundarea studiului privind principalele tipuri de texte

literare; noțiunile și tehnicile de analiză și de interpretare menite să înlesnească receptarea textelor epice, dramatice și lirice, în proză sau în versuri; repere de ordin istoric, care să ajute la formarea unei viziuni de ansamblu asupra valorilor și evoluției literaturii române.” Lista autorilor canonici este, aș zice, generoasă – Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu –, obligatoriu fiind ca „cel puțin jumătate dintre textele selectate” să aparțină acestora, cealaltă jumătate fiind de opțiunea profesorilor, a autorilor de manuale și, aș adăuga, a elevilor, care „pot alege și alți autori, ale căror texte ilustrează în mod adecvat și relevant cerințele programei.” Dincolo de observația că raportul *obligatoriu – la liberă alegere* este unul echitabil, cred că absența unor recomandări de „alți autori”, în afara celor canonici, poate crea dificultăți profesorilor, disonanțe între școli, clase, regiuni etc. sau poate lăsa loc la discuții. Însă, una peste alta, programa ne dă voie să alegem, ceea ce este deopotrivă frumos și împovărător. La clasele a XI-a și a XII-a, care sunt gândite în continuitate, se respectă criteriul diacronic, programa și, implicit, manualele fiind organizate pe câteva mari epoci culturale: *Fundamentele culturii române, Perioada veche, Perioada modernă: A. Secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea; B. Perioada interbelică (romanul), Perioada interbelică (poezia); Perioada postbelică (romanul, poezia, dramaturgia)*. Textele scriitorilor canonici (aceiași de mai sus) se regăsesc în programă, într-o formă sau alta, până la finalul liceului.

Dacă lăsăm la o parte obligativitatea studierii lor, rămâne spațiu larg de discuție pentru răspunsul concret la întrebarea „Cum?”, în condițiile în care majoritatea elevilor spun că unele dintre aceste texte nu mai vorbesc pe limba lor, sunt inactuale sau irelevante pentru valorile lor, nestimulative pentru alte lecturi, cu un limbaj perimat sau greoi etc. Noi știm, fără îndoială, că parcurgerea unui roman nu trebuie să fie neapărat o treabă foarte ușoară, că straturile înțelegerii sale sunt deseori puncte de plecare pentru a studia istoria mentalităților, pentru a vedea evoluția omului și a societății în diverse momente, pentru a sonda caracteristici psihice și comportamentale imuabile, pentru a construi ipoteze de viață reală, pentru a exersa spiritul analitic, comunicarea argumentativă etc., însă aceste explicații nu pot convinge un copil să se afunde în lectura lui Sadoveanu, de pildă. De aceea, mai ales în ultimul deceniu, breasla profesorilor de română a dezvoltat o pedagogie complementară de lectură a clasicii, cu o inventivitate ale cărei rezultate merită a fi luate în calcul în viitoarele strategii educaționale oficiale. Menționez, în continuare, câteva dintre ele.

Revelațiile *à rebours* au la bază contactul elevilor cu literatura actuală. Nimic nu te împiedică să propui întâi lectura unui text scris de curând, în „limba” prezentului, înrudit tematic cu unul clasic, pentru ca ulterior să aprofundezi, din această perspectivă nouă, analiza lui. În acest fel, elevul se va simți parte dintr-un întreg în devenire, va înțelege legăturile adânci dintre „faptele de cultură”, poate va fi mai curios să descopere originea prezentului literar. Cu atât mai eficient este

acest demers dacă îl pui față-n față cu autorul. Din ce în ce mai des vedem scriitori care vin în fața elevilor, fie în școală, fie în cadrul unor evenimente culturale mai ample. Am facilitat sau am asistat de multe ori la asemenea întâlniri și n-a fost dată în care scriitorii invitați să nu evoce modele clasice, să nu împărtășească experiențe de lectură cu adevărat formatoare, să nu pledeze de la sine pentru cartea care traversează epocile și învinge timpul. Dacă nu poți face direct acest lucru, există nenumărate surse online la care se poate apela, poate nu cu aceleași rezultate, dar, oricum, cu unele încurajatoare. Cred că în fiecare școală, dar și în cadrul bibliotecilor orașenești, al muzeelor literaturii, al marilor librării, al diverselor ONG-uri, mai nou chiar al cafenelelor, există cluburi de lectură care adună tinerii pentru a dezbate cărți actuale, din literatura română și din altele, mai mult sau mai puțin îndepărtate. E limpede că ele s-au născut (și) dintr-o nevoie pe care școala nu o satisface pe deplin. Pe de altă parte, reflexia didactică a acestui principiu - deschiderea literaturii clasice, „de școală”, către viața și literatura de azi – o vedem în unele auxiliare existente pe piața liberă, alternativă costisitoare, dar necesară, până la urmă, în condițiile în care manualele oficiale de liceu n-au fost rescrise, dacă nu mă înșel, de prin 2007. Le folosim eficient și în 2025 – sunt temeinice științific și metodologic -, însă necesită unele ajustări sau adăugiri impuse de schimbarea programei de gimnaziu (2017) și de precizările din *Reperete metodologice* care au încercat optimizarea programei de liceu existente până la apariția celei noi.

Continuând seria răspunsurilor din paradigma lui „Cum?”, vreau să amintesc un alt instrument foarte eficient de a-i citi pe clasici într-un regim mai proaspăt: educația media. Grație eforturilor CJI București, cu suportul unui program al Ministerului Educației, mii de elevi au putut și pot fi, în continuare, asistați de profesorii lor (formați sau instruiți în acest sens) să exerseze o nouă grilă de lectură a acestor texte, care, trebuie să spunem, poate că iese de sub rigoarea analizei literare, dar intră, cu siguranță, în pragmatica intereselor și a curiozității elevilor, oferind un ecou imediat al „utilității” cărților. În același câmp al îmbogățirii și al pluralității lecturilor aș plasa și opționalele – din aria *Limbă și comunicare*, dar și *Om și societate* - introduse în oferta școlilor, unele cu programă oficială, altele gândite de profesori. În interiorul lor, literatura clasică poate fi moțiune pentru *debate*, poate fi rescrisă în cadrul atelierelor de *creative writing*, poate fi intersectată, inter- și pluridisciplinar, cu alte domenii ale cunoașterii etc. Cu excepția claselor de filologie (a XI-a și a XII-a) de la profilul umanist, în liceu nu se studiază, ca disciplină de sine stătătoare, literatura universală. Profesorii au găsit, însă, o cale de „contaminare” fertilă a literaturii române canonice cu texte sau măcar fragmente din texte clasice aparținând altor culturi, eventual scrise în aceeași perioadă, creând contexte de receptare mai largi, integratoare, din care adolescentul să priceapă că nu este victima unui context, ci o coardă distinctă într-o orchestră mult mai amplă. O altă soluție a apropiării de textul clasic este modelarea lui prin recursul la alte arte sau tehnici - filmul, teatrul, pictura, fotografia, videoclipul, podcastul etc. -, în microproiecte care îi scot pe tinerii din litera programei și acomodează spiritul cărții cu nevoile lor formative.

Exemplele de strategii „clandestine” (a se citi „insulare”, „marginale”, „aleatorii”, „ad-hoc” etc.) de relectură a autorilor canonici pot continua, ele vorbind de la sine despre necesitatea unor schimbări care să conducă nu la o uniformizare a studiului literaturii în școală, nici la o explozie de (post)modernitate în scopul asortării cu moda sau tendințele de azi, ci la o așezare sistemică a orei de literatură în fluxul timpului, un fel de sincronizare – așa cum le vorbim copiilor din ciclul liceal superior – cu prezentul. De aceea, unele dintre scenariile alternative de lectură a clasicii deja exersate în școli poate că ar merita să fie asimilate într-o viziune nouă, integrată viitoareii programe de liceu. În acest context ar trebui regândit și ceea ce se numește „canonul literar” – e o dezbateră care se activează, periodic, în cadrul asociațiilor și al cercurilor profesorilor de română, dar și în rândul criticilor și al profesorilor universitari – care să cuprindă și alți scriitori în afara sau în locul celor prevăzuți de programa școlară actuală. Regândirea bacalaureatului – care reprezintă, orice s-ar spune, un „far” pentru activitatea majorității elevilor și a profesorilor – este, în această logică, firească, implicând atât o reformă a examenului în sine (începând cu implementarea mai multor tipuri de bacalaureat), cât și o restructurare a filozofiei subiectului (sau a subiectelor) de limbă și literatură, care să determine o resetare a lecturii și a lucrului cu cartea încă din clasa a IX-a. Un model de bună practică, în acest sens, îl reprezintă formatul de subiect dat în ultimul deceniu, dacă nu mă înșel, la olimpiada de limba și literatura română (cuprinzând itemi formulați pe baza unui text clasic și a unuiia recent, reunite în virtutea unor valori, categorii, motive comune etc.), care a determinat elevii aspiranți la titlul de olimpic să-și dubleze talentul de vigență - un ochi în biblioteca clasicii și doi pe radarul aparițiilor editoriale.

Prin urmare, „vechii clasici” trebuie să ocupe în continuare o pondere semnificativă în programa școlară - din motive care țin nu doar de criteriul valoric, ci și de acela identitar, lingvistic, istoric etc. -, împărțind însă „Tabla de materii” cu „noii clasici”, pentru că, să nu uităm, prima dintre *Valorile și atitudinile* pe care școala este chemată să le formeze elevilor este „cultivarea interesului pentru lectură și a plăcerii de a citi, a gustului estetic în domeniul literaturii”.



Hortensia Papadat-Bengescu

Alex GOLDIȘ

Aventura alcătuirii bibliografiilor noi

Nu am putut să nu constat în ultimii ani de predare că studenții rămân cel mai adesea dezamăgiți de referințele critice noi pe care le pot recomanda cu privire la literatura română. „Ce contribuții critice să citim despre cutare autoare sau autor?” Întrebarea survine nu doar cu privire la autori marginali, aș adăuga. De cele mai multe ori, bibliografia critică fie e insuficientă, fie e pur și simplu datată. Care sunt studiile fundamentale care să fi modificat în ultimele decenii vizibil percepția asupra unor autori precum I.L. Caragiale, Ion Creangă, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Anton Holban etc.? Ce cercetări recente și relevante avem despre B. Fundoianu, Geo Bogza, Ion Caraion, Angela Marinescu, Gabriela Adameșteanu, sau chiar Mircea Cărtărescu? E adevărat că la mijloc e și o reaşezare canonică, firească în orice cultură, pentru că s-a scris în ultimii ani consistent și din unghiuri noi despre avangardă, despre Bacovia (un fel de campion al revizuirilor și poetul care are cea mai spectaculoasă posteritate critică), despre Max Blecher și Mihail Sebastian, ba chiar și despre Liviu Rebreanu sau Marin Preda – scriitori robuști, *oldschool*, dar care se pare că rămân în atenția cercetătorilor poate și prin implicațiile sociale ale operelor lor. Așadar, revizuirile canonice sunt doar parțial responsabile pentru lipsa exegezelor noi și relevante. Mai degrabă e valabilă afirmația că bibliografii serioase, recente și care să utilizeze limbajul critic al secolului XXI se pot alcătui doar cu privire la puțini autori români și doar prin căutarea atentă a unor referințe disipate. E o adevărată aventură să mai compui azi o bibliografie critică solidă despre aproape orice autor român care contează. De obicei, îmi trimit studenții la bibliografia românească clasică despre autori, completată cu bibliografie străină pe teme date, în speranța că pot veni ei înșiși cu problematizări noi. În foarte multe cazuri, acest lucru se și întâmplă.

Cum s-a ajuns aici? Motivele nu sunt simple și nici nu cred că pot fi epuizate de un simplu răspuns la o anchetă. Parțial, am încercat să formulez câteva explicații, alături de o serie de colegi în *Pentru o nouă cultură critică românească* (Tact, Cluj Napoca, 2024) Nu sunt sigur că am reușit să convingem, așa că voi relua aici câteva observații. Pe de o parte, s-a perpetuat nepermis de mult, chiar și după 1990, o cultură foiletonistică, extinsă și asupra mediului universitar. Primii comentatori au înțeles că polemica din volumul colectiv sus menționat e la adresa cronicii literare, dacă nu la adresa discursului critic ca misiune publică într-un sens mai general. Totuși, ceea ce afirmam acolo pe mai multe voci – dar poate nu îndeajuns de clar – nu e că nu ar trebui să se mai practice cronică literară, ci că această practică a degenerat – din varii motive – într-o adevărată „cultură foiletonistică”

responsabilă pentru felul în care se face cercetare încă în multe instituții de profil de azi. Faptul că pagini impresioniste și solipsiste, proiectate nu drept contribuții validate de o comunitate de specialiști (prin practica peer-review-ului, de pildă), ci drept eseuri libere – au putut trece drept investigații valide ale unor fenomene/ scriitori are efecte directe asupra inovațiilor câmpului.

Pe de altă parte, tot ce a ieșit decisiv din sfera unor considerații de ordin estetic-subiectiv, cu analiza stilistică drept principal simptom, a fost considerat nu doar inutil, ci demn de dispreț, o formă de derapaj către zona „criticii ideologice”. Or, cu o asemenea tradiție de critică estetică (în care s-au ilustrat mai toți criticii postbelici, pe urmele celor interbelici), nu văd cum s-ar fi putut resuscita clasicii sau canonicii altfel decât printr-o chestionare a mizelor etice sau politice implicite ale operelor lor. Mai încăpea, pe lângă cele știute de toată lumea, încă un studiu despre perspectiva narativă sau despre raportul dintre realism și subiectivism în proza românească? Sau încă unul care să ia în calcul evoluția formelor poetice? Faptul că clasicii sau canonicii au fost puțin frecvențați în ultimele decenii se datorează supraviețuirii acestui „impresionisto-esteto-centrism” (scuze), care și-a epuizat foarte repede resursele inovatoare. În același timp, opinia critică românească – din reviste literare, dar uneori și din medii universitare respectabile – a taxat drept extremiste orice încercări hermeneutice din zona studiilor culturale. A-ți imagina cum arătau ierarhiile sociale în proza interbelică sau chiar în cea postbelică (inclusiv cele urban-burgeze, care trec de obicei drept naturalizate, nechestionate), a discuta prezumțiile misoginiste ale unor romane celebre în care bărbatul e un „educator”, iar femeia un simplu obiect modelabil (multe, foarte multe din cele canonice!), a încerca să înțelegi politica din spatele unor formule de poezie abstractă din postbelic, a te uita la felul în care sunt reflectate diferitele tipuri de marginalitate (etnică, sexuală, economică etc) în literatură au trecut drept „enormități” care falsifică deopotrivă literatura și discursul despre ea.

Or, vestea proastă e că pe de o parte, aceste relații sunt constitutive literaturii și că ele au fost expulzate din concepția asupra ei de o paradigmă critică ea însăși istoricizată – și, pe de altă parte, că această expulzare artificială a făcut ca aceeași literatură să fie privită drept un discurs alienant, o mantră despre „multiplicitatea planurilor”, „structuri narrative” (în proză) sau un caleidoscop de figuri de stil bine meșteșugite (în poezie). Contribuțiile consistente au fost în mare măsură blocate de autoreferențialitatea criticii estetice și de convingerea, întârziată nepermis de mult, că alte formule ies din sfera propriu-zisă a comentariului literar. Nu cred că ne îndepărtăm cu nimic de spiritul sau de mizele literarului dacă ne punem întrebarea, precum Costi Rogozanu în exercițiul său recent de naratologie politică (*Naratorul cel rău*, Tact, 2024), cu privire la cine vorbește de fapt în *Ion* sau în *Moromeții*, adică din punctul de vedere al cărei clase sociale e privită realitatea din roman, considerată

fals de o întregă tradiție critică drept simptom ale unui „realism descriptiv”. În aceeași măsură, nu cred că interogarea tensiunilor dintre etnii (în condițiile unei Transilvanii complicate încă politic la începutul secolului XX), a raporturilor de putere dintre personaje (femei vs. bărbați, categorii cu drepturi politice vs. categorii tolerate), a opțiunilor lingvistice deloc neutre ale naratorului din *Ion*, așa cum sunt ele investigate în *Creolizarea modernului* (Anca Pârvolescu, Manuela Boatcă), ne îndepărtează de operă. Dimpotrivă, aceste detalii care au fost tot timpul acolo, tăcute, ignorate de o critică înfiorată de gratuitatea structurilor artistice, dau seama de capacitatea unei opere „clasice” (iată!) de a se configura drept nod de relații ideologice și de atitudini umane, ireductibile la simpla problemă a stilului.

Nu văd, apoi, altă posibilitate mai convingătoare – pentru elevi sau studenți – de actualizare a unei opere decât prin problematizarea acestor relații, considerate prea mult timp drept simplu „fundal”, „pretext” pentru irupția genialității scriitoricești. Dacă cea din urmă există, într-adevăr, e datorită capacității acelei scriitoare sau aceluia scriitor de a-și construi opera drept o platformă de dezbateri îndeajuns de complexe încât să poată fi chestionate prin prisma valorilor de azi. „Abuz de interpretare” și reduționism, din punctul meu de vedere, e să izolezi drept relevante doar valențele stilistice ale unor astfel de texte în care cele mai mărunte gesturi și atitudini reflectă, ca în viața de dincoace de ficțiune, tensiuni ideologice imposibil de redus la explicații univoce. Poate că dacă am învăța să reevaluăm scriitorii români și din aceste unghiuri nu numai că am reuși să-i repunem în circuit, dar am și evita plictisirea unor generații întregi de elevi și studenți care au nevoie să privească literatura drept un câmp de dezbateri al unor probleme individuale/sociale care sunt și ale lor, în loc să-i obligăm s-o admire pentru valoarea ei „intrinsecă”, de pur artefact.

Andrei DOBOȘ

Despre saprofagie literară

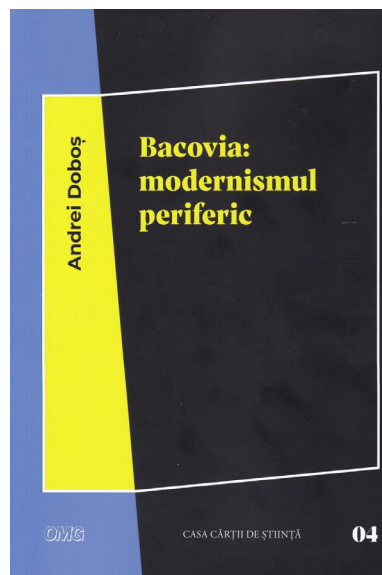
Instituția autorului canonic – și, probabil, întregul sistem literar – semănă cu ruina lui Georg Simmel: „o ruină fuzionează cu peisajul înconjurător și, la fel ca piatra sau copacul, crește și este integrată în acel peisaj”. Clădirile funcționale, precum birourile sau bisericile, se impun în peisaj, intrând într-o relație de tensiune sau dominație cu acesta. Spre deosebire de acestea, în ruine schimburile birocratice, financiare și simbolice încetează. Edificiul se predă timpului și biosferei. Canonul literar, ca vestigiu al capitalului cultural burghez, este o astfel de ruină. Desprinsă de istoria activă, ruina devine timp pur, o cronică a trecutului, o diagramă cauzală a prezentului sau un avertisment pentru viitor. De acum, este treaba arheologului să proceseze semnificațiile ruinei.

Această situație deschide însă și alte posibilități de raportare la viitor. Timpul ruinat unește timpul oamenilor cu cel al lichenilor sau al păsărilor. Deosebit de activ, în interiorul unui vestigiu, este procesul de descompunere, putrezirea, formarea de humus. Scriind despre Bacovia, realizez acum, m-am angajat nu atât într-o formă de arheologie, cât într-una de *saprofagie* literară. Clarificarea acestei poziții a fost un proces îndelungat, dar mi-a oferit o modalitate satisfăcătoare de a unifica practica poetică și pe cea critică.

Distincția între cele două tipuri de raportare este una relativ simplă. Arheologul, prin metode instituționale, realizează o traducere liniară, cu o relație directă între punctul de plecare și cel de sosire. Demersul său este teleologic, guvernat de o logică cibernetică și cuantificat instituțional. Pentru saprofit, pe de altă parte, ruina este o ocazie. Ocazia de a căuta, printre resturi, ceva hrănitor. Saprofagia are la bază o reacție enzimatică prin care sunt eliberate substanțe nutritive dintr-o materie descompusă sau aflată în curs de descompunere. Relația dintre saprofit și mediul ruinat este deci una *haotică*, sau, în termeni de teoria complexității, *turbulentă*.

Așadar, în timp ce arheologul se străduiește să reconstruiască o imagine coerentă și inteligibilă a trecutului, supunându-se rigorilor metodologice și instituționale, saprofitul literar adoptă o abordare mai degrabă organică și oportunistă. El nu caută să sistematizeze sau să explice exhaustiv, ci să extragă substanța nutritivă, fermentul creator din materia descompusă. Această relație nu este una de traducere liniară, ci de transformare vitală, de metabolizare a resturilor într-o nouă formă de existență. Demersul se opune nu doar arheologiei literare, ci și unui alt destin posibil al ruinelor, în era digitală.

Exact așa cum o ruină, odată scanată și înregistrată, poate fi transformată fără remușcări într-un mall, la fel se poate întâmpla și cu literatura. Potențialul ei va fi astfel complet anihilat. Metafora saprofagiei literare, în acest sens, poate fi folosită în sprijinul unei viitoare rezistențe la acest traseu.



II. INTERVIU

Anca PÂRVULESCU, Manuela BOATCĂ

*Argumente pentru o creolizare a teoriei (interviu)**

Alex Goldiș: *Dragă Anca Pârvulescu, dragă Manuela Boatcă, vă mulțumesc din nou pentru că ați acceptat invitația revistei „Vatra” de a răspunde acestor întrebări și de a participa la numărul nostru special. E un număr special care își propune să interogheze modul în care au fost reinterpretați scriitorii clasici sau canonici români în ultimele decenii. Evident că volumul vostru, Creolizarea modernului. Transilvania la răscrucea imperiilor, apărut în Statele Unite în 2022 și recent tradus și la noi**, reprezintă un reper în această direcție, fiind semnalat ca atare deopotrivă în receptarea internațională și din România. De aceea vreau să vă întreb de unde a pornit ideea acestei cărți și, mai mult, cărei nevoi a corespuns ea în proiectul vostru inițial?*

Manuela Boatcă: Mulțumim și noi pentru invitație. Ideea s-a conturat treptat, pornind din dorința de a scrie împreună întâi un articol, apoi mai multe, în care să îmbinăm perspectivele noastre, aparent provenite din domenii diferite, dar care, cu cât discutăm mai mult, cu atât ne păreau mai compatibile, ba chiar se suprapuneau. Ne preocupau aceleași întrebări: locul Estului Europei în abordări despre Uniunea Europeană (dar și despre proiecte europene trecute), chestiuni legate de rasializare, postcolonialism și cum se pliau toate acestea pe concepțiile de modernitate și modernism la care se raportează obsesiv sociologia, respectiv studiile literare, disciplinele în care activăm oficial. Anca citise un articol de-al meu despre colonialitate în România secolului al XIX-lea și îmi trimisese prin poștă cartea ei *The Traffic in Women's Work. East European Migration and the Making of Europe* pe mesajul că ar fi vrut să-mi fi citit articolul mai devreme, pentru a-l putea include, și că speră să colaborăm pe viitor. Am citit pe nerăsuflă cartea, al cărei titlu deja mă cucerise, și am inclus imediat unul din capitole – despre cetățenie și pașapoarte cu „valoare” inegală în Europa și nu numai – în lectura obligatorie pentru un curs despre dinamici ale inegalităților globale pe care l-am ținut mai mulți ani după aceea la Freiburg și la care Anca a fost ulterior și invitată. De aici și până la a decide pe ce obiect, eventual din literatura română, putem disecca mai multe din aceste teme comune din perspectiva critică pe care o împărtășeam, nu mai erau mulți pași, dar mai bine să spună Anca de ce și cum l-am ales pe *Ion* al lui Rebreanu.



Anca Pârvulescu: Mulțumim mult de invitație! Un număr special care interoghează modul în care au fost reinterpretați scriitorii canonici români este binevenit. Am scris această carte, printre altele, pentru a iniția o astfel de conversație. Ne-am dorit să creăm un dialog între dezbaterile critice de care vorbește Manuela, în care participăm în disciplinele noastre, și unul din textele cele mai canonice din cultura română, *Ion* a lui Liviu Rebreanu. Datorită canonicității lui, *Ion* este un text formativ. L-am citit cu toții în liceu – sau am pretins că l-am citit. Puțini critici literari români nu au oferit o lectură a acestui roman. Este peste tot în cultura română. Fie că ne place sau nu, fie că suntem conștienți sau nu de valoarea lui, *Ion* ne-a format. Este, prin urmare, imperativ să ne re-întoarcem la acest text, cu ochi/metodologii noi. Miza e foarte mare. O reinterpretare rezonantă – care să ajungă în clasele de liceu, de exemplu – are potențialul de a schimba unele premise esențiale, cum ar fi problema pământului dintr-o perspectivă inter-imperială, sau violența împotriva femeilor, sau istoria romilor.

A.G.: *De ce a fost necesar ca această carte să fie scrisă la două mâini și cum ați scris-o, propriu-zis? Ați fost întotdeauna în acord sau au fost și momente când ați negociat anumite cadre teoretice, concepte, interpretarea unor scene etc.?*

M.B.: De cele mai multe ori am fost de – și în – acord, de fapt am învățat multe una de la alta pe parcursul scrierii cărții. Nu prea a fost nevoie să negociem, mai mult ne completam și constatam că există adesea concepte foarte asemănătoare în literatură și istorie (sau sociologie istorică), și deseori am optat să le folosim pe ambele, așa cum facem cu noțiunea de ignoranță sancționată (cum o numește Gayatri Spivak) sau asimetrică (în termenii lui Dipesh Chakrabarty) a literaturilor „minore”. De altfel, Anca gândește foarte sociologic și nici eu nu sunt străină de studiile literare, deși a trecut mult timp de când am absolvit filologie engleză și germană la București. Deseori mi-am dorit, ascultând-o pe Anca, să avem și la macrosociologie cum da seamă de faptul că naratorul are acces la anumite limbi, dar nu la altele, la fel cum Rebreanu nu poate reda ce vorbesc muzicienii romi din scena de deschidere a

romanului dincolo de a menționa ce limbă vorbesc – ce dovadă mai clară pentru inegalitățile structurale pe care le reprezintă o astfel de scenă?

A.P.: Capitolele cărții au trecut prin mai multe variante (unele au fost publicate ca articole), proces prin care ideile s-au dezvoltat, iar conversația dintre noi s-a aprofundat. Ne-am dat seama că disciplinele noastre (studiile literare și sociologia) au conversații paralele despre modernitate, imperii, rasializare, religie, gen. Aceste conversații, de cele mai multe ori, rămân separate. De la *draft* la *draft*, în procesul scrierii acestei cărți, am combinat aceste perspective. Uneori, una dintre autoare a adăugat la ce a scris cealaltă. Alteori, am scris „una peste alta”, rescriind efectiv propoziții. Această carte nu ar exista, în această formă, fără acest proces de scriere și rescriere, pe parcursul a câțiva ani.

A.G.: *Volumul vostru e interdisciplinar în sensul cel mai concret al termenului, în condițiile în care interdisciplinaritatea e unul dintre acei termeni care sună bine în proiect, dar pe care prea puțină lume îl pune în practică. Mai mult, cartea se pare că se bucură de recunoaștere din partea ambelor zone de specialitate, din moment ce a obținut premii deopotrivă din partea cercetătorilor literari (premiul René Wellek pentru cea mai bună monografie din partea Asociației Americane de Literatură Comparată) și a sociologilor (premiul Barrington Moore la secțiunea sociologie istorică și comparată, respectiv mențiune specială a premiului Immanuel Wallerstein al Asociației Americane de Sociologie). Nu v-a fost teamă că demersul vostru ar putea să fie privit ca o ciudățenie din ambele direcții sau să fie considerat neapropriabil de niciuna dintre disciplinele așa-zis clasice?*

M.B.: Ba da. Eu eram chiar convinsă că așa va fi privit. Am pornit de la premisa că scriem această carte mai întâi pentru noi și așa cum ne-o dorim, pentru că la sociologie oricum nu va conta. Dat fiind că romanul *Ion* este axa în jurul căreia este structurată analiza noastră, nu aveam nici un dubiu că demersul nostru va fi considerat, în cel mai bun caz, ca ținând de sociologia literaturii, de care eu nu mă ocup de fapt, și care nici nu este ceea ce am dorit să facem în carte, deci chiar speram să nu conteze deloc la sociologie, decât să fie încadrat greșit. Într-un fel asta ne-a eliberat de presiunea de a scrie cu exigențele unui anumit public în minte. Eu, cel puțin, am avut mai pe toată durata scrierii cărții senzația că mă dedic unui hobby care nu va juca nici un rol în cercetarea sociologică din Germania și pe care nu-l voi putea valorifica nici la cursurile de macrosociologie pe care le predau, dar pe care voiam să îl ducem la bun sfârșit în primul rând pentru dialogul dintre noi două și apoi pentru cel cu alte perspective care nu se autodefinesc disciplinar.

Analiza sistemului mondial inițiată de Immanuel Wallerstein, perspectiva decolonială pornind de la Anibal Quijano, dar și conceptul de interimperialitate propus de Laura Doyle – toate foarte importante în cartea noastră – sunt critici explicite la adresa geopoliticii cunoașterii, care stă la baza separării științelor naturale de cele umane și a creării

disciplinelor care oglindesc structura inegală a sistemului mondial modern în decursul secolului al XIX-lea. Prin raport cu aceste perspective, am vrut să analizăm ponderea unei semiperiferii ca Transilvania – pe care o definim ca regiune nu prin relația ei cu unul sau mai multe state naționale, ci cu imperiile care s-au întrecut să o controleze de-a lungul secolelor – în producția de cunoaștere la nivel mondial, în dezbaterile despre modernitate și modernism, ruralitate și exploatare a muncii agricole, dar și despre inegalități de rasă și gen, despre educație, secularizare și, nu în ultimul rând, multilingvism. Spre surpriza mea, exact aceste aspecte au fost apreciate de adepții ai sociologiei istorice, care încă are o bază importantă în Statele Unite, de unde au venit și cele două premii de la sociologie. Dar chiar și la prezentarea premiului Barrington Moore s-a spus că analiza noastră se încadrează în tradiția inițiată de Lewis Coser în volumul *Sociology through Literature* din 1963, tradiție care „încă are prea puțini adepți”. Cum stau lucrurile în Germania, unde sociologia istorică e aproape inexistentă, rămâne de văzut – traducerea în limba germană, semnată de Miruna Bacali, este în curs de apariție luna aceasta.

A.P.: Cred că termenul *interdisciplinaritate* este folosit atât de mult, încât își pierde coerența analitică. A înlocuit un alt termen abuzat în mediile academice, *excelența*, criticat de Bill Readings în *The University in Ruins*. Pe acest fundal, în care interdisciplinaritatea este peste tot și nicăieri, nu ne-am făcut iluzii că proiectul nostru va avea rezonanțe în cele două discipline ale noastre – jurnale academice, conferințe, premii. A fost o surpriză mare să vedem că o parte a lumii sociologice e dispusă să dialogheze cu critici literari și că o parte a lumii literare consideră o lectură sociologică a unui roman relevantă.

A.G.: *Citind Creolizarea modernului, nu-ți dai seama niciodată unde cade accentul: pe partea teoretică sau pe partea de aplicație, pe conținutul literar sau pe detaliile istoric-politice ale problemei? M-am amuzat, într-o recenzie („Vatra”, nr. 7-8/2024), să-l numesc OAN („obiect academic neidentificat”), în măsura în care cred că poate fi citit în același timp ca studiu al lui Ion adnotat politic/ economic/ lingvistic, ca istorie globală a Transilvaniei documentată prin Ion, respectiv ca pledoarie pentru metoda interimperialității ancorată în situația Transilvaniei. Ce primează aici ca fir roșu în proiectul vostru, există o ierarhie a mizelor cărții?*

M.B.: Exact asta ne-am dorit, să facem o ofertă pe mai multe planuri (teoretic, empiric, metodologic) și din perspectivă interdisciplinară. Ne-am simțit foarte bine înțelese când ai numit volumul „obiect academic neidentificat”, ba chiar „interstițial” și ne-ai comparat „optica palimpsestică” a izolării câte unui detaliu din realitatea transilvană sau din roman, urmată de analiza sedimentele lor lui istorice, politice și economice, cu perspectiva unui entomolog care deduce evoluția întregii specii uitându-se la o insectă! Deci nu, nu există o ierarhie a mizelor, este într-adevăr un palimpsest care poate fi citit în scopuri diferite – dar poate, sperăm noi, să ofere

și scopuri sau măcar întrebări noi tocmai prin diversitatea dimensiunilor abordate. Dat fiind că volumul este critic la adresa ierarhiilor, pledează, alături de alte lucrări transdisciplinare, pentru o creolizare a teoriei, deci o regândire a mizelor teoretice și a pozițiilor structurale de pe care multă vreme nu se putea produce nici teorie, nici literatură de largă circulație, pentru că nici semi-periferiile sau periferiile sistemului mondial modern, nici literaturile lor nu erau privite ca subiecte care produc cunoaștere, ci doar ca obiecte de studiu.

A.P.: De acord! Miza este teoretică, dar ne-am dorit să regândim statutul teoriei în disciplinele noastre. Într-un cadru tradițional, o lectură a romanului *Ion* ar fi considerată o „aplicație” a perspectivei postcoloniale sau inter-imperiale. Ne-am dorit să destabilizăm această distincție, să scriem o carte în care „*Ion* adnotat politic/ economic/ lingvistic,” cum spui, să funcționeze ca un mod de teorie.

A.G.: *De ce v-ați aplecat asupra lui Ion și nu asupra altor opere și ce alte exemple – din literatură română sau din literatura lumii – s-ar preta la o practică de lectură asemănătoare? Este conceptul de interimperialitate translatabil la alte spații sau fiecare context ar trebui să-și genereze propria metodă?*

A.P.: Pentru mine, *Ion* e unic în canonul literaturii române, așa că nu a avut competiție în cadrul acestui proiect. Primul capitol pe care l-am scris a fost cel despre ecurile robiei romilor în roman. Odată ce am recitat romanul în contextul acestui capitol, nu a mai fost cale de întoarcere. A trebuit să scriem și despre pasajul în care *Ion* comite un act sexual cu pământul, despre violul Anei, despre lăcomia preotului Belciug. Dar metoda pe care o dezvoltăm în acest proiect e mobilă. Ea poate fi adaptată pentru a reciti textele lui Ioan Slavici, de exemplu, sau dintr-o altă regiune a literaturii române, cele ale lui Panait Istrati. Într-un cadru global, predau un curs la Washington University sub titlul „The first modern novel”, în care studenții citesc romane din jurul lumii care sunt considerate, ca și *Ion*, „primul roman modern”. Multe din aceste romane sunt inter-imperiale, cum ar fi *Zainab*, de Muhammad Husayn Haykal, în Egipt.

M.B.: Conceptul este categoric translatabil. Ne-a interesat exemplul Transilvaniei ca spațiu interimperial și ca o modalitate de a aplica critica naționalismului metodologic, deci de a nu porni automat de la un stat național ca unitate de analiză a oricărui studiu, ci de la câmpul de forțe care a structurat relațiile de putere, conflictele, negocierile și ierarhiile rezultate din ele. Or, acest câmp de forțe a fost dat în cazul Transilvaniei – care nu a fost niciodată stat național, ci doar revendicată de alte state, și independentă timp de doar o lună în toată istoria ei, în 1918 – de imperiile cu care se învecina. Asta însă nu înseamnă că vrem să înlocuim naționalismul metodologic cu un relativism metodologic, unde fiecare regiune în parte să genereze o metodă proprie. Dimpotrivă, exemplul Transilvaniei, cum discutăm și în carte, este al uneia dintre regiunile interimperiale, ca Galiția sau Bucovina în Europa, ca Taiwan, Caraibe sau Sudanul pe alte continente, pentru care noțiunea de interimperialitate este rodnică din

punct de vedere metodologic. De la apariția cărții, ni s-au dat multe alte exemple – de la Silesia și Dobrogea până la Coreea.

A.G.: *Ce proiecte de viitor aveți, individuale și/sau în aceeași formulă?*

A.P.: Un proiect cu care avem o afinitate deosebită este un proiect colaborativ desfășurat la Universitatea Babeș-Bolyai, în Cluj: „O istorie globală a comparatismului românesc.” E un proiect colectiv, finanțat de PNRR, în care revizităm momente importante din comparatismul românesc—canonul comparatismului regiunii care este astăzi România, dar și figuri marginalizate. Edităm, de exemplu, un număr tematic în revista *Transilvania*, dedicat primei reviste comparatiste din lume, editată de Hugo Meltzl și Samuel Brassai și publicată în Cluj, *Acta Comparationis Litterarum Universarum*.

M.B.: Avem de toate, dar și alte proiecte tot colective sunt, în cazul meu – un proiect cu Ananya Jahanara Kabir, în care Anca este expert invitat, despre creolizare pornind de la migrația romă din India în Europa și de la migrația muncitorilor din India în alte colonii britanice după abolirea comerțului transatlantic de persoane sclavizate. Un proiect interdisciplinar despre imperii și dinamica transformării lor cu colegi de la istorie, științe politice și literatură în Freiburg. În aceeași formulă, pe lângă pregătirea traducerii în germană, tocmai terminată, și un simpozion de recenzii la ediția în engleză, în curs de apariție la International Sociology, la care avem de scris o replică, am putea spune că lucrăm la volumul II, provizoriu intitulat *Racialization and Enslavement in Interimperial Moldavias*. Asta, pentru că unul dintre capitolele din carte la care am avut cele mai multe reacții a fost cel despre sclavia romă, care în Transilvania reprezintă mai mult un ecou al instituției sclaviei în Regat, mai ales în Moldova. Dat fiind istoria interimperială a Moldovei și a scindării ei, un studiu despre sclavia de peste 500 de ani în Europa, migrație și rasializare în Moldova a părut să se impună, cu atât mai mult cât perioada imediat anterioară emancipării romilor a fost și una prolifică în opere literare, de la traducerea *Colibei Moșului Toma* din ediția franceză la romanul neterminat al lui V.I. Urechia despre o sclavă romă, *Coliba Măriucăi*, până la piese de teatru.

*Această contribuție a fost finanțată de programul Uniunii Europene NextGenerationEU prin Planul Național de Redresare și Reziliență al României – Pilonul III-C9-I8, gestionat de Ministerul Cercetării, Inovării și Digitalizării, în cadrul proiectului „A Global History of Romanian Comparatism: A Case Study in Inter-Imperial Comparative Literature (1877-1944)”, PNRR-III-C9-2023-I8-CF 22/27.07.2023, nr. contract 760276/26.03.2024.

**Anca Parvulescu, Manuela Boatcă, *Creolizing the Modern: Transylvania Across Empires*, Cornell University Press, New York, 2022. Versiunea în limba română: *Creolizarea modernului. Transilvania la răscrucea imperiilor*, tr. de Ciprian Șiulea, Editura Universității Lucian Blaga, Sibiu, 2024.

III. EXEGEZE

Anastasia FUIOAGĂ

Integrare asimetrică și tranzacții matrimoniale în *Mara* de Ioan Slavici

În cunoscuta organizare tripartită a romanului românesc din *Arca lui Noe*, Nicolae Manolescu încadrează *Mara* lui Slavici în secțiunea romanului doric. Particulară acestei categorii romanești ar fi omologia dintre conflictul individ – comunitate și raportul dintre narator și personaje. Astfel, în cazul romanului lui Slavici, după cum Persida și Națl sunt reintegrați în instanța colectivă, tot astfel o voce narativă supraindividuală absoarbe vocile personajelor, care își făceau simțită prezența prin stilul indirect liber¹. Manolescu notează faptul că *Mara* e „mai curând un roman burghez decât unul țărănesc”². Faptul că *Mara* ar fi prima *businesswoman* a literaturii române a devenit deja un loc comun în critica literară. Mai interesantă ar fi afirmația lui Manolescu conform căreia în *Mara* se găsește o „lume pestriță și totuși omogenă de târg transilvănean”³, „o lume solidă și în progres”⁴, în care ambițiile personajelor se materializează, iar munca e răsplătită. Cu toate că, într-adevăr, Slavici reface la finalul romanului, chiar artificial, unitatea comunității, în care sunt incluși acum și Persida cu Națl, drept cuplu legitim, omogenitatea acestei lumi e mai degrabă o iluzie a colaborării pe care Slavici o trasează între personaje. În fapt, romanul cartografiază un spațiu semi-periferic marcat de conflicte interetnice, profesionale și de gen, acela al Transilvaniei inter-imperiale din perioada dominației habsburgice de după 1848, așa cum se modifică el odată cu integrarea în sistemul-lume modern în mod asimetric. *Mara* ca *businesswoman* marchează, mai curând, procesul de „integrare-ca-periferalizare”⁵ în urma extinderii capitalismului mondial, care înghite și adâncește inegalitățile și, implicit, tensiunile generate de diferențele de statut ale diferitelor populații într-un cadru inter-imperial. Warwick Research Collective avansează teza deja cunoscută a înțelegerii modernității ca fiind una singulară, care implică dezvoltarea combinată și inegală în dialectica dintre centru și periferie din cadrul sistemului-lume mondial. În discutarea relației dintre realismul periferic și schimbările aduse de expansiunea capitalistă, cercetătorii observă faptul că „the form of the novel gestures to the uneven results of forced integration into the modern world-system”⁶. Astfel, spațiile (semi)periferice, în care dezvoltarea capitalistă se produce în mod combinat și inegal, aglutinând forme noi cu structuri mai vechi, manifestă o anumită predilecție de a genera simptome culturale mai pronunțate ale presiunii acestui tip de dezvoltare. În acest sens, Daiana Gârdan observă că „[s]pațiile de tranziție, *in-between*, au metabolizat, însă, cel mai bine efectele nocive pe care dislocarea comunităților din logica arhaică și impunerea unui model economic de

tip capitalist le-a avut mai ales în țările din lumea a doua sau a treia.”⁷ Pentru a încadra romanele care surprind acest fenomen, Gârdan propune subgenul romanului interstițial, care are în vedere romanele plasate în zone de tranziție, la granița dintre urban și rural, „care mixează forme arhaice de viață cu [...] un habitus economic dirijat de acumularea de capital și de logica de piață liberă.”⁸ În cazul specific al romanului lui Slavici, Gârdan îl plasează în subcategoria romanului industrial-istoric, ce are ca fundal burgul sau târgul și care reunește încărcătura imperială cu forme de comerț regionale⁹. Dacă pentru Manolescu omogenizarea era dată de legea integratoare a colectivității, exprimată prin vocea narativă supraindividuală, pentru Gârdan aceasta e activată de „practicile capitaliste”¹⁰. De altfel, cercetătorii Warwick Research Collective atrag atenția asupra faptului că amestecul de elemente moderniste și arhaice din romanele spațiilor (semi)periferice nu reprezintă o formă consensuală de hibridizare, ci mai degrabă supunerea la o monocultură, un amestec care încorporează violența capitalismului și extinderea inegală a modernității¹¹.

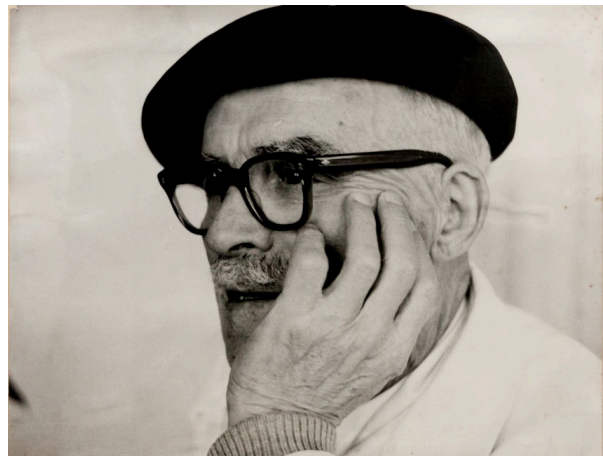
Plasându-și demersul teoretic în siajul analizei sistemelor-lume propusă de Immanuel Wallerstein și al înțelegerii modernității ca dezvoltare combinată și inegală la nivel mondial, Anca Pârvulescu și Manuela Boatcă abordează spațiul Transilvaniei, așa cum se reflectă el în romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu, din perspectiva inter-imperialității sale (între Imperiul Habsburgic/ Austro-Ungar, Imperiul Otoman și Imperiul Rus), respectiv din aceea a triplei sale periferizări (în cadrul Ungariei, în cadrul Imperiului Austro-Ungar și în relație cu sistemul-lume mondial). Într-un astfel de context multistratificat, autoarele arată că „înapoierea” Transilvaniei se datorează integrării ei în sistemul-lume modern ca periferie agricolă „la intersecția dintre expansiunea capitalistă și diverse proiecte imperiale.”¹² Pârvulescu și Boatcă identifică trei modalități de integrare-ca-periferalizare: comerțul pe piața mondială, financiarizarea, respectiv birocratizarea imperială. Una din funcțiile acestei birocrății imperiale era aceea de a crea „populația [...] ca unitate administrativă”¹³, fapt realizat prin metoda colonială a recensământului, prin care „naționalitatea și religia se sedimentează în diferențe ireconciliabile.”¹⁴ În Transilvania, populațiile erau delimitate de aparatul birocratic imperial în funcție de limba maternă, ceea ce a „consolidat etnicizarea și rasializarea identității”¹⁵. Birocrația imperială creează, așadar, identități stabile și singulare, care etnicizează adesea religia, contribuind la integrarea asimetrică a populațiilor din regiune în sistemul-lume capitalist.

Aceste observații sunt relevante în egală măsură pentru contextul politic și socio-economic surprins în romanul lui Slavici. Acțiunea din *Mara* este plasată în perioada dominației habsburgice, undeva între 1850 și 1860, în regiunea Banatului, între Radna și Lipova, mici burguri de târgoveți și meșteșugari, respectiv Arad, orașul de referință al regiunii. Alte spații pe care personajele le traversează sunt Timișoara, respectiv Viena, care împlinesc funcția de centru cultural și economic. Populația

regiunii e definită în roman mai ales din punct de vedere etnic și confesional, numărând șvabi, maghiari, români, sârbi și, probabil, romi, care rămân însă invizibili. Deși există o multitudine de confesiuni surprinse în roman mai ales în funcție de tipurile de biserici pe care fiecare oraș le are, principale rămân în economia acțiunii cea romano-catolică, a familiei Hubăr, respectiv cea ortodoxă, a Marei și a copiilor săi. Conflictul principal al romanului, al cuplului format din Persida și Națl, e în cea mai mare măsură unul interetnic și confesional.

Immanuel Wallerstein identifică o serie de instituții fundamentale ale economiei-lume capitaliste, dintre care gospodăriile și grupurile de statut social sau identitar au o relevanță aparte pentru conflictul matrimonial din romanul lui Slavici. În timp ce grupurile de statut social se referă la naționalitate, rasă, etnie, religie, gen sau orientare sexuală, gospodăriile sunt membrii ale acestor grupuri. De altfel, Wallerstein observă că „[a] fi membru al unui grup de statut social e o trăsătură esențială a modernității.”¹⁶ Dată fiind această organizare, Wallerstein susține că există o presiune considerabilă în cadrul unei gospodării ca aceasta să conserve o identitate comună și unitară, care să o alocă unui singur grup de statut social¹⁷. O atare presiune planează mai ales asupra căsătoriei, care de regulă trebuie să se producă în interiorul aceluiași grup identitar. Importanța gospodăriilor stă mai ales în faptul că ele reprezintă „principalele instituții de integrare socială ale sistemului-lume.”¹⁸ Având în vedere acest rol crucial în reproducerea sistemului-lume capitalist, Wallerstein notează faptul că „[p]entru o gospodărie care ar permite în mod explicit o scindare a identității în interiorul ei, funcția socializării e aproape imposibilă, iar supraviețuirea ca grup va fi dificilă.”¹⁹

Conflictul matrimonial dintre Persida și Națl e adesea pus în roman fie pe seama unui discurs vag despre destin, în care „soarta” e mereu invocată drept cauză totală, fie integrat într-un discurs religios despre păcat și ispășire. În genere, Slavici plasează adesea conflictul interetnic din roman pe seama unui discurs despre destin, format din forțe exterioare indivizilor, aflate deasupra lor, care nu permit accesul sau controlul. În fapt, ideea unui destin implacabil care împinge personajele către suferință înaintea restabilirii echilibrului comunitar reprezintă mai degrabă o fațadă pentru o serie de forțe contradictorii ce țin de contextul inter-imperial al romanului și care creează o schemă de relații ce depășește adesea agentivitatea personajelor individuale. Problema statutului social și a identificării în context inter-imperial amplasează adesea indivizii în noduri de interese divergente care necesită o navigare complexă. Nevoia populației românești de a obține drepturi în cadrul imperiului și de a avea acces la structurile acestuia poate implica mai degrabă o colaborare interetnică, care se traduce prin convertire sau asimilare în alte comunități etnice. Este cazul copilului născut de Persida la finalul romanului, al cărui botez chiar ea îl alege în confesiunea catolică și asupra al cărui statut Hubăr se pronunță ca fiind „al nostru, numai al nostru”²⁰, adică al comunității germane.



Problema tranzacției e unul din motoarele principale ale acestei navigări între diferențele identitare și de statut social. În ce o privește pe Mara, în efortul său continuu de acumulare de capital, ea nu poate tranzacționa în minus; Persida, prin problema zestrei, dar și a educației, e obiectul unei tranzacții care ar aduce o pierdere în calea acumulării neîntrerupte întreprinse de Mara. Cu toată aversiunea sa față de populația germană și de „papistași”, Mara asigură educația Persidei la mănăstirea catolică de maici de la Lipova, sub protecția Maicii Aegidia, tocmai pentru că astfel reușește să evite cheltuielile aferente creșterii ei, mecanism care funcționează în egală măsură și pentru Trică. Faptul că Mara găsește modalități de a externaliza cheltuielile aferente întreținerii copiilor, modalități ce transgresează bariera etnică și confesională, indică forța de uniformizare pe care pătrunderea structurilor capitaliste o are asupra regiunii. Mara se află într-o competiție în care tranzacționează mereu câte ceva: podul, pădurea, propriii copii și mai ales pe fiica sa. Mai mult decât acumularea brută de capital, Mara urmărește creșterea constantă a valorii sale, indiferent dacă e vorba de negoț, investiții sau camătă. În privința lui Trică, Mara efectuează tot o tranzacție, din care iese, în fond, dublu câștigată: obține atât răscumpărarea fiului său, cât și zestrea Sultanei, fiica lui Bocioacă, chiar dacă aceasta rămâne la nivelul de capital virtual. Sistemul birocratic al imperiului e identificat în roman ca o structură individuală personificată – „împărăția” – un agent economic cu care Mara tranzacționează de asemenea. Bucuria subită a Marei din momentul în care Trică se duce totuși la Verbonc se datorează câștigului sumei de răscumpărare, pe care oricum nu o plătiase ea. Dat fiind că cei doi copii sunt, pentru Mara, proprietatea sa și extindere a propriei persoane, ceea ce ei câștigă e calculat de Mara drept capital propriu. Atunci când cei doi nu îi aduc Marei un câștig, aceasta îi abandonează temporar, până când relația tranzacțională profitabilă poate fi reluată – e cazul Persidei la întoarcerea de la Viena, pe care Mara o lasă singură la cârciumă, deși știe că aceasta e victimă a violenței domestice.

Puterea de tranzacție a Marei modelează considerabil problema conflictului marital dintre Persida și Națl, întrucât el presupune negocierea unor tranzacții

interetnice și interconfesionale, pe care Mara le amână până când profitul obținut de pe urma lor e cât mai mare. Gayle Rubin vorbește despre un sistem de sex/gen (*sex/gender system*) care creează identitățile de gen ale subiecților și în interiorul căruia sunt tranzacționate femeile între bărbați în crearea sistemelor de rudenie. Pe urmele lui Lévi-Strauss, Rubin aduce în discuție faptul că mariajul este una din formele elementare de schimb de daruri, ceea ce înseamnă că femeile sunt darul cel mai însemnat²¹. De altfel, Bourdieu atrage atenția asupra ambiguității tranzacției matrimoniale a schimbului de femei: „orientată fiind spre acumularea de capital simbolic (onoarea), această economie transformă diferite materiale brute, femeia în primul rând, dar și orice fel de obiecte susceptibile de a fi schimbate cu forme în regulă, în *daruri* (și nu în produse), adică în semne de comunicare care sunt, în același timp, și instrumente de dominație.”²² Rubin constată că darurile stabilesc relații sociale puternice între partenerii acestui tip de schimb, în care, dacă femeile sunt darurile, bărbații sunt partenerii care iau parte la tranzacție²³. Dată fiind această organizare a sistemului de sex/gen, „it is the partners, not the presents, upon whom reciprocal exchange confers its quasi-mystical power of social linkage.”²⁴

E interesant că Slavici alege să reprezinte capitalizarea și îmburghezirea prin intermediul unui personaj feminin al cărui statut inițial e unul vulnerabil, acela de văduvă cu doi copii (în ciuda averii rămase de la soțul decedat). Mara devine, într-adevăr, un partener egal în tranzacția matrimonială a fiicei sale, tocmai în virtutea capitalului acumulat, care îi oferă și din ce în ce mai mult capital simbolic în comunitate. Persida, pe de altă parte, rămâne la nivelul unui bun tranzacționat, la nivelul de *dar*, motiv pentru care e printre singurele personaje din roman care nu tranzacționează propriu-zis ceva: ea își oferă statutul, zestrea (despre care nu știe cât valorează) și munca în *dar*. Conflictul resimțit de Persida provine în bună măsură (printre alte motive) din interesele contradictorii de care e conștientă că se intersectează în statutul ei: pe de o parte, știe că trebuie să își împlinescă „datoria”, adică rolul de bun de schimb, în timp ce, pe de altă parte, aspiră la un statut emancipat, acela al alegerii partenerului din iubire. Părvulescu și Boatcă observă că textul lui Rebreanu „consemnează o mutație a discursului rural asupra iubirii”, prin iubirea Anei față de Ion, care dovedește „aspirații moderne la căsătoria din dragoste”²⁵. Valoarea Persidei ca dar vine, pe lângă zestrea ei în continuă acumulare, și din atributele sale, pe care naratorul lui Slavici le subliniază recurent, ele referindu-se mai ales la forța de muncă a Persidei, dublată de frumusețe și înțelepciune. Prin munca domestică și inclusiv financiară pe care Persida o prestează, ea devine un soi de mijloc de producție care revine ca dar în tranzacția matrimonială.

Revenind la organizarea gospodăriilor, Wallerstein observă că acestea „își socializează membrii și în direcția rebeliunii, a retragerii și a devierii.”²⁶ Într-un context inter-imperial, asta se traduce prin dezvoltarea unor forme

de rezistență față de structurile imperiale care încearcă să normeze comportamentele și practicile indivizilor. În cazul Persidei, această rezistență devine vizibilă mai ales în episodul fugii cu Națl la Viena, nu întâmplător în centrul Imperiului Habsburgic. Deși nu transgresează obligația ultimă, aceea religioasă, a cununiei, Persida consimte totuși la efectuarea acesteia în secret și la fuga cu Națl la Viena într-un efort de a evada din schema de forțe inter-imperiale, forțe economice, sociale și politice care modelează și impun viața și ordinea comunităților. Textul lui Slavici surprinde migrarea din mediul micului burg încă relativ rural în cel al centrului urban și legăturile care se mențin între aceste spații co-existente în procesul de modernizare a statului-lume capitalist. În centrul urban care e Viena, Persida prestează un tip de muncă domestică ușor diferit decât cel de la Lipova, ce presupune întreținerea gospodăriei și gestionarea cheltuielilor. Integrarea Persidei în mediul vienez e una asimetrică – pe de o parte, textul consemnează adaptarea ei la formele de muncă specifice aceluia spațiu, subliniind că vorbirea limbii germane îi oferă acces măcar parțial la aparatul birocratic imperial (Persida merge singură la un avocat vienez pentru a verifica în ce condiții ar putea fi cununia sa recunoscută oficial); pe de altă parte, ea e percepută în continuare ca fiind străină de către slugile austriece care o ajută și, în genere, e mai degrabă singură.

În ceea ce-l privește pe Națl, acesta are intuiția integrării lor asimetrice în sistemul-lume datorată felului în care inter-imperialitatea le modelează statutul și agentivitatea, intuiție care se accentuează odată cu sosirea lor la Viena, un spațiu central căruia cei doi îi rămân totuși periferici. Națl, spre deosebire de Persida, are o cunoștință în Viena, pe Burdea, care provine dintr-un mediu burghez, intelectual, universitar. Națl are acces mai facil la structurile imperiale centrale și, cu toate acestea, se simte înstrăinat de ele; deși se întâlnește cu Burdea, nu vorbește de fapt cu el despre situația sa. Discursul lui Burdea, atât față de Persida, cât și față de Națl, ilustrează o formă de modernitate referitoare la viziunea asupra căsătoriei și a iubirii; e vorba de căsătoria din iubire, care nu ține cont de responsabilitățile și seturile de relații ce determină poziția fiecăruia într-o rețea socială inter-imperială. Dată fiind asimetria integrării lor în spațiul vienez, Națl e speriat că Persida se va întoarce la acele datorii pe care statutul său inter-imperial i le impune, anume la rolul de *dar* într-o tranzacție matrimonială care trebuie efectuată oficial, cu implicarea familiilor și a birocrăției imperiale. Anticipând întoarcerea Persidei, Națl încearcă să acopere diferența de statut dintre ei prin folosirea limbii române în conversație, deși Persida vorbește cu el de regulă în germană. Slavici subliniază faptul că în momentele de tensiune în cuplu, Națl folosește limba română, în timp ce Persida persistă în folosirea limbii germane, pentru a-și demonstra capacitatea de a-i face față lui și întregului set de presiuni care vine cu diferența interetnică dintre cei doi. Un moment-cheie dintre cei doi, de pildă, e acela în care, după cearta dintre Națl și tatăl său, Persida i se adresează pe numele latinizat, Ignatiu – gest care marchează felul

în care își negociază aceasta statutul într-un context interetnic și multiconfesional, anume printr-o asimilare gratuită, care ignoră, fie și temporar, responsabilitățile tranzacției matrimoniale în care Persida e un obiect de schimb.

Națl pune intuiția acestei integrări asimetrice pe seama unei potențiale aventuri sau fugi a Persidei cu un alt bărbat. Slavici redirecționează în mod curent problemele inter-imperialității înspre alte tipuri de discursuri, desprinse de imediat: Dumnezeu, păcatul, datoria, soarta sunt responsabile de dificultățile pe care cuplul le traversează. În fapt, frica lui Națl față de o potențială fugă a Persidei traduce frica în fața perturbării unui sistem social care îi formase pe amândoi și le direcționase clar agentivitatea. Integrarea inegală și combinată în modernitate într-un context inter-imperial ridică o serie de probleme și diferențe pe care cei doi nu știu încă să le gestioneze, de unde și frica, dublată de agitație și răzgândirea perpetuă de la fiecare plan alcătuit. În orice spațiu ar merge și oricare ar fi tipul de muncă prestat, implicațiile diferenței interetnice dintre cei doi își fac simțită prezența și destabilizează cuplul atâta timp cât el nu este legitimat în mod oficial și unificat din punct de vedere al statutului social sub semnul unei singure gospodării.

Preotul Codreanu, fostul pețitor al Persidei, fiind român ortodox, efectuează cununia religioasă a celor doi în secret, pentru a preveni eventuala convertire a Persidei și transformarea ei în „călugăriță nemțească”²⁷, expresie care marchează etnicizarea religiei într-un context inter-imperial. Pârvolescu și Boatcă atrag atenția asupra faptului că practicile de convertire „au constituit o strategie (*agency*) care le-a permis actorilor inter-imperiali să se poziționeze și să-și negocieze opțiunile pe un teren schimbător.”²⁸ Căsătoria Persidei cu Națl reprezintă un teren de negociere a statului său și implică un gest simbolic referitor la populația de români din acel spațiu, în care integrarea și tranzacționarea capitalului economic și social al zestrei ei implică o asumarea unei poziții într-o ierarhie confesională care oferă tipuri diferite de acces la structurile imperiale²⁹. Dacă Persida își păstrează identitatea de româncă ortodoxă, asta oferă mai multă putere simbolică populației de români; asimilarea ei în rândul populației germane de confesiune catolică schimbă dinamica de forțe a comunității. În final, asimilarea Persidei prin botezarea copilului catolic se produce, pe de o parte, relativ artificial, reflectând viziunea lui Slavici asupra dezideratului unei conviețuiri armonice a diferitelor comunități în cadrul imperiului³⁰; pe de altă parte, ea devine posibilă în virtutea zestrei considerabile care, chiar dacă rămâne în proprietatea Marei, sugerează puterea capitalului de a reorganiza câmpul de forțe sociale care determină pozițiile fiecăruia.

Strategia lui Codreanu e una dublă, sugestivă pentru mecanismele de negociere a statului social. Pe de o parte, integrează problema interetnică și confesională a cuplului Persida-Națl într-un discurs religios care trage un vâl peste problema reală și o ambiguizează,

punând-o în seama unor forțe exterioare impalpabile, ce nu pot fi controlate sau schimbate, și care traduc, de fapt, rețeaua inter-imperială care condiționează acțiunile tuturor cetățenilor imperiului. Pe de altă parte, Codreanu se întoarce la dimensiunea factuală a problemei: există o pedeapsă oficială pentru efectuarea unor căsătorii interetnice fără acordul părinților celor doi miri: „Trebuie să știi că e pusă o pedeapsă grea, până la 20 de ani de temniță, pe capul preotului care cunună când sunt pedeci la mijloc.”³¹ „Piedica” acordului părinților există pentru a preveni scăparea de sub control a dimensiunii tranzacționale; căsătoriile reprezintă tranzacții de capital și de statut într-un context inter-imperial. Mai mult, încheierea unei căsătorii care scapă aparatului birocratic imperial de monitorizare și identificare a populației din punct de vedere social și identitar (consemnată, adesea, printr-o singură caracteristică) este interzisă, prevenită, pedepsită sau împiedicată.

Conflictul interior al Persidei este legat de nesiguranța statutului social al lui Națl și al cuplului pe care cei doi îl pot forma. Înainte de plecarea la Viena, Persida nu poate alege să-l iubească pe Națl până când acesta nu își îndeplinește toate datoriile pentru a deveni maestru în măcelărie – cu alte cuvinte, până când poziția lui în economia socială a comunității nu e stabilă. Adiacent criteriului etnic, căsătoria lor nu e posibilă dacă pozițiile de statut social ale celor doi nu sunt egale. În aceeași ordine de idei, dezechilibrul familial dintre Națl și Hubăr destabilizează o ordine pe care comunitatea o cere a fi respectată pentru a accepta integrarea gospodăriei pe care Persida și Națl ar urma să o întemeieze. Drept dovadă, la momentul întoarcerii de la Viena, deși destui oameni frecventează cârciuma pe care Persida o administrează singură, cuplul nu e cu adevărat integrat în comunitate, atâta timp cât nici Persida și nici Națl nu refac legăturile cu familiile lor. Dezechilibrul matrimonial se traduce prin violența domestică la care Națl o supune pe Persida și la care Mara consimte într-un soi de strategie tranzacțională, în care urmărește anularea eventualei cheltuieli a zestrei. Apariția copilului precipită acest proces de integrare, întrucât se constituie ca un fapt împlinit pe care cele două familii trebuie să îl gestioneze.

Asumarea excesivă a unei presupuse vinovății în fața destinului din partea Persidei e mai degrabă o transfigurare a întoarcerii ei la ordinea socială inter-imperială pe care o cunoaște și în interiorul căreia a crescut. Persida își acceptă și încorporează funcția de *dar*, chemând-o astfel și pe Mara să își împlinescă funcția de agent care tranzacționează, în ciuda rezistenței pe care Mara o opune față de căsătoria interetnică. Apariția copilului demonstrează capacitatea de adaptare a Marei ca agent capitalist, care, odată ce vede câmpul de forțe schimbat (anume că familia Hubăr o acceptă pe Persida ca noră și oferă daruri în bani copilului), își modifică atitudinea pentru a-și păstra capitalul simbolic acumulat (Mara decide să dea și ea un dar în bani copilului, chiar și zestrea Persidei, chiar dacă în final tranzacția rămâne la nivelul unei promisiuni, deci virtuală). Tranzacția

matrimonială se transferă asupra tranzacției presupuse de botezul copilului, care e negociată până la urmă în favoarea asimilării în populația germană, catolică. Dacă Mara pierde nepotul ca un bun tranzacționabil, în schimb păstrează zestrea Persidei, astfel încât tranzacția sa finală e una profitabilă.

Botezul copilului Persidei cu Națl încorporează, astfel, negocierea unor poziții de statut social într-un cadru inter-imperial complex și adesea contradictoriu. Conflictul matrimonial care animă toată intriga romanului lui Slavici își are rădăcinile în tensiunile interetnice și problemele pe care multiconfesionalismul regiunii Banatului le ridică în contextul unei căsătorii mixte plasate într-un cadru inter-imperial. Cu toate că Slavici redirecționează constant discursul către o dimensiune religioasă împletită cu forțele implacabile ale destinului și ale interiorității subiecților umani, romanul surprinde, de fapt, tocmai confruntarea dintre formarea acestei subiectivități și imperativul de a naviga într-o rețea complexă de relații, obligații, datorii și roluri pe care statutul periferic îl implică asupra cetățenilor de la marginea Imperiului Habsburgic. În acest sens, *Mara* consemnează integrarea-ca-periferalizare a diferitelor populații din regiune în sistemul-lume modern, marcat de extinderea capitalismului global. Tot astfel, traseul geografic și economic pe care Mara îl parcurge neostenit în roman ilustrează mecanismele de transformare a unei ordini sociale moștenite sub presiunea capitalismului. Revenind la punctul de plecare, *Mara* lui Slavici se constituie ca un roman care surprinde o zonă de tranziție, în care dezvoltarea combinată și inegală efectuată sub acțiunea modernității se traduce printr-o integrare asimetrică și anevoioasă a indivizilor în sistemul-lume, în care capitalul virtual și violența își lasă deopotrivă amprenta asupra acestora.

Note

¹ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, București, Gramar, 2004, p. 24.

² *Ibidem*, p. 126.

³ *Ibidem*, p. 125.

⁴ *Ibidem*, p. 130.

⁵ Anca Pârvulescu, Manuela Boatcă, *Creolizarea modernului: Transilvania la răscrucea imperiilor*, traducere de Ciprian Șiulea, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2024, p. 31.

⁶ Warwick Research Collective, *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015, p. 54.

⁷ Daiana Gârdan, *Între lumi: romanul românesc în sistemul literar modern*, Cluj-Napoca, Casa cărții de știință, 2023, p. 200.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 201.

¹⁰ *Ibidem*, p. 217.

¹¹ WReC, *Op. cit.*, p. 54.

¹² Pârvulescu, Boatcă, *Op. cit.*, p. 29.

¹³ *Ibidem*, p. 33.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Immanuel Wallerstein, *Pentru a înțelege lumea. O introducere în analiza sistemelor-lume*, traducere de Ovidiu Țichindeleanu, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2013, p. 50.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 51.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ioan Slavici, *Opere. III*, București, Editura Academiei Române, 2003, p. 288.

²¹ Gayle Rubin, „The Traffic in Women: Notes on the «Political Economy» of Sex”, în *Toward and Anthropology of Women*, editat de Rayna R. Riter, New York and London, Monthly Review Press, 1975, p. 173.

²² Pierre Bourdieu, *Dominația masculină*, traducere de Bogdan Ghiu, București, Editura Meridiane, 2003, p. 44.

²³ Rubin, *Op. cit.*, p. 174.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Pârvulescu, Boatcă, *Op. cit.*, p. 110.

²⁶ Wallerstein, *Op. cit.*, 52.

²⁷ Slavici, *Op. cit.*, p. 189.

²⁸ Pârvulescu, Boatcă, *Op. cit.*, pp. 150-151.

²⁹ Pârvulescu și Boatcă observă acest fenomen: „[...] catolicismul nu era doar o opțiune confesională, ci forma «civilizată» de religie în ordinea interimperială. [...] Departe de a fi neutru, statul secular gestiona o ierarhie religioasă și participa la producerea ei [...]” *Ibidem*, p. 157.

³⁰ Cornel Ungureanu consemnează evoluția de viziune politică a lui Slavici asupra statutului românilor, care rămâne fidelă integrării în formațiunea imperială austriacă. Vezi Cornel Ungureanu, *Mitteleuropa periferiilor*, Iași, Polirom, 2002.

³¹ Slavici, *Op. cit.*, p. 190.

Bibliografie

Bourdieu, Pierre. *Dominația masculină*, traducere de Bogdan Ghiu, București, Editura Meridiane, 2003.

Gârdan, Daiana. *Între lumi: romanul românesc în sistemul literar modern*, Cluj-Napoca, Casa cărții de știință, 2023.

Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe*, București, Gramar, 2004.

Pârvulescu, Anca, Boatcă, Manuela. *Creolizarea modernului: Transilvania la răscrucea imperiilor*, traducere de Ciprian Șiulea, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2024.

Rubin, Gayle. „The Traffic in Women: Notes on the «Political Economy» of Sex”, în *Toward and Anthropology of Women*, editat de Rayna R. Riter, New York and London, Monthly Review Press, 1975, pp. 157-210.

Slavici, Ioan. *Opere. III*, București, Editura Academiei Române, 2003.

Ungureanu, Cornel. *Mitteleuropa periferiilor*, Iași, Polirom, 2002.

Wallerstein, Immanuel. *Pentru a înțelege lumea. O introducere în analiza sistemelor-lume*, traducere de Ovidiu Țichindeleanu, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2013.

Warwick Research Collective. *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015.

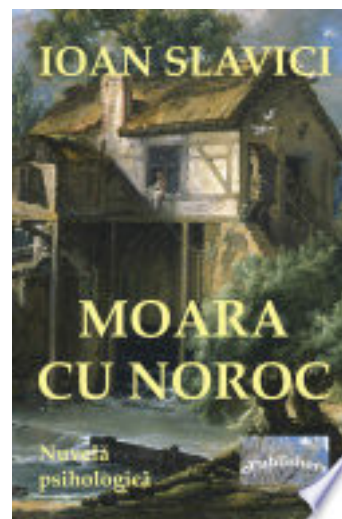
Laura POPAN

***Moara cu noroc* prin grila sistemului mondial capitalist**

În ultimele decenii, discursurile privind capitalismul sau anti-capitalismul au căpătat o amploare semnificativă în spațiul cultural românesc, reflectând dinamica transformărilor economice și sociale postcomuniste, precum și nevoia unei reevaluări epistemologice a valorilor tradiționale în raport cu logica pieței globale. Această tendință subliniază importanța unor grile hermeneutice inovatoare, care să depășească paradigma estetico-morală tradițională¹ și să permită reconceptualizarea literaturii în termeni de interacțiuni economice, structură a relațiilor de producție și mecanisme de acumulare a capitalului.

În acest context, nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici reprezintă un obiect de studiu extrem de relevant pentru o analiză din perspectiva sistemului capitalist mondial, având în vedere că romanul ilustrează tranziția de la un sistem economic arhaic, bazat pe autosuficiență și reciprocitate comunitară, la unul proto-capitalist, în care inițiativa privată, maximizarea profitului și concurența devin factori determinanți. Tradițional, critica literară s-a concentrat asupra dimensiunii etice a nuvelei, accentuând conflictul dintre ethosul comunitar și impulsul de acumulare economică al protagonistului. O lectură prin grila anunțată permite însă o reevaluare a acestei problematici prin prisma economiei de piață, subliniind aspecte precum ascensiunea antreprenorială, mecanismele de piață și efectele psihosociale ale competiției economice.

Obiectivul acestei cercetări este de a identifica în *Moara cu noroc* structuri narrative și configurații discursive care reflectă logica emergentă a acumulării de capital. În acest sens, studiul se va concentra asupra a trei direcții principale: în primul rând, analiza protagonistului Ghiță ca agent economic și antreprenor incipient, preocupat de optimizarea resurselor și de maximizarea beneficiului; în al doilea rând, evaluarea funcției banului în structura narativă și a modului în care acesta redefinește relațiile interpersonale, generând noi dinamici de putere; și, în al treilea rând, investigarea opoziției dintre mentalitatea colectivităților tradiționale și ethosul capitalist individualist, bazat pe pragmatism și competiție. Această perspectivă oferă o recontextualizare necesară a textului lui Slavici. Totodată, studiul subliniază necesitatea revizitării canonului literar național prin prisma unor metodologii inter- și transdisciplinare, care să permită o integrare mai organică a literaturii române în circuitul global al teoriilor economice și culturale contemporane.



De la teorie la practică

Immanuel Wallerstein, unul dintre cei mai influenți sociologi ai secolului XX, a dezvoltat teoria sistemului mondial pentru a explica funcționarea capitalismului la scară globală. În lucrarea sa *The Capitalist World-Economy* (1979)², el susține că economia capitalistă nu poate fi înțeleasă doar prin analiza economiilor naționale, ci trebuie privită ca un sistem global interconectat. Această teorie evidențiază existența unui sistem economic ierarhizat, format din trei categorii distincte de state – centru, semiperiferie și periferie – în cadrul căruia resursele și bogăția sunt distribuite inegal. În contextul teoriei lui Immanuel Wallerstein despre sistemul mondial capitalist, care subliniază ierarhiile economice globale, este important să analizăm și fenomenul de creolizare a modernului, concept propus de Anca Pârvulescu și Manuela Boatcă.³ Creolizarea, în această viziune, reprezintă un proces de hibridizare și adaptare a culturilor periferice la modelele economice și sociale ale centrelor de putere globală, fără a renunța complet la propriile tradiții și structuri. Astfel, în cazul *Moara cu noroc*, acțiunile personajului Ghiță pot fi interpretate și din această perspectivă, ca un exemplu de creolizare a modernului în Transilvania, o regiune periferică ce nu doar caută să imite metodele celor din centrele economice, dar le și adaptează propriilor condiții, în încercarea de a înfrunta noile norme economice globale.

Pârvulescu și Boatcă consideră că modernitatea nu se impune într-o formă uniformă și globalizată, ci este un proces dinamic, în care regiunile periferice interacționează cu centrele economice printr-o formă de „creolizare”, în care se combină elemente din economiile centrale cu tradițiile și realitățile locale.⁴ În această lumină, acțiunile lui Ghiță – care, în căutarea unei bunăstări materiale rapide, recurge la metode care reflectă un ideal economic central, precum speculațiile și afacerea cu alcoolul – pot fi văzute ca o formă de adaptare a periferiei la un model capitalist global, dar cu specificitățile și limitările proprii. Ghiță nu adoptă pasiv rolul de victimă a unui sistem capitalist, ci încearcă activ să participe la acesta, folosind metode care sunt tipice și economiilor din centrul sistemului mondial. Aderare la acest

sistem activ reiese în nuvela lui Slavici încă din momentul în care Ghiță chestionează statutul său social și implicit caută alternative pentru a-și monetiza sub o formă mai profitabilă munca. În acest fel, Ghiță, fostul cizmar devenit factor activ și implicat în comerț și afaceri reflectă procesul de creolizare al modernității: nu doar preia din modelele economice ale lumii dezvoltate, dar le îmbogățește și le transformă într-un context propriu.

În viziunea Ancăi Pârvulescu și a Manuelei Boată, faptul că Transilvania nu era regiune independentă și ce afla sub conducerea altei puteri, are repercursiuni în modul în care sistemele economice și sociale funcționează în micro-regiune. Ideea că prin interimperialism s-au impus de la centru spre semi-periferie anumite metode de guvernare și gestionare a capitalului nu implică o simplă copiere, ci o adaptare activă și un schimb continuu între diferitele zone ale lumii, ce generează noi forme de economii și culturi hibride. Astfel, în *Moara cu noroc*, Transilvania nu apare ca o regiune subdezvoltată, ci ca un loc în care se caută forme de integrare în sistemul mondial capitalist, o încercare de a ajunge la aceleași scopuri economice ca și regiunile mai dezvoltate, dar printr-o adaptare locală a metodologiei. Ghiță nu este doar un om al periferiei, ci și un exemplu al capacității acestui „centru periferic” de a naviga în complexitatea unui sistem economic global dominat de centrele de putere, integrându-se în acest sistem printr-o creolizare activă a modernității economice.

Prin prisma teoriilor lui Wallerstein și a conceptului de creolizare propus de Pârvulescu și Boată, *Moara cu noroc* poate fi înțeleasă ca o poveste despre adaptarea și integrarea unei periferii într-un sistem capitalist global, despre căutarea capitalului și dorința de a se conforma normelor economice ale lumii moderne. Ghiță, ca personaj central, devine astfel un simbol al unui proces dinamic de tranziție și integrare, în care modernitatea economică nu este impusă din exterior, ci adaptată și reinterpretată în funcție de condițiile specifice ale Transilvaniei, ca parte a unui sistem mondial aflat în continuă schimbare. În sialul ideilor lui Wallerstein, *Moara cu noroc* redă (într-un cadru local) modul în care anumite dinamici economice și sociale reflectă și contribuie la structuri globale. În această nuvelă, procesul de integrare a unei economii locale într-un sistem mai larg, aflat sub influența unor puteri externe, este evident, iar relațiile dintre personajele din sat pot fi interpretate în contextul ierarhiilor economice și sociale propuse de Wallerstein. În completarea acestor teorii, putem adăuga și ideile Ancăi Pârvulescu care vede în Transilvania de la finalul secolului al XIX și începutul celui de-al XX-lea o integrare capitalistă prin și împotriva imperiului dominant.⁵ *Moara cu noroc* poate fi considerată în acest sens un preambul pentru viitoarele romane care pun în evidență lupta socială și explorarea îmbogățirii.

Potrivit lui Wallerstein⁶, economia capitalistă mondială este caracterizată de o diviziune internațională a muncii, care creează și menține inegalități între state. Acestea sunt împărțite în trei mari categorii: țările din centru, țările din semiperiferie și țările din periferie. Țările din centru sunt cele mai dezvoltate economic și tehnologic, având capacitatea de a impune reguli și politici economice

favorabile propriilor interese. Acestea produc bunuri cu valoare adăugată ridicată și controlează fluxurile financiare globale. De-a lungul istoriei, țări precum Marea Britanie, Franța, Germania și, mai recent, Statele Unite s-au aflat în această poziție de dominanță. Țările din semiperiferie ocupă o poziție intermediară, combinând elemente ale economiilor avansate cu caracteristici ale economiilor dependente. Aceste state au un nivel moderat de dezvoltare industrială și tehnologică, având un grad mai mare de autonomie față de statele din centru, dar fără a se putea sustrage complet influenței acestora. Exemple relevante de semiperiferii includ Brazilia, China, Mexic și Turcia, state care joacă un rol de intermediere între centru și periferie. În contrast, țările din periferie sunt cele mai afectate de mecanismele exploataive ale capitalismului global. Acestea sunt dependente de exportul de materii prime și de forță de muncă ieftină către economiile centrale, având un nivel redus de industrializare și tehnologizare. De multe ori, economiile periferice sunt vulnerabile în fața fluctuațiilor pieței mondiale și a intervențiilor externe, menținându-se într-un ciclu de subdezvoltare și dependență economică. Regiunile din Africa subsahariană, America Latină și Asia de Sud-Est sunt exemple clasice de zone periferice în economia mondială capitalistă.

Sistemul mondial capitalist, așa cum este descris de Wallerstein, funcționează pe baza unor mecanisme economice și politice menite să mențină inegalitățile între state și să asigure acumularea continuă de capital în țările din centru. Unul dintre principiile fundamentale ale acestui sistem este acumularea constantă de capital, care reprezintă scopul principal al economiei capitaliste. Pentru a maximiza profiturile, statele și corporațiile caută să își extindă piețele, să reducă costurile de producție și să obțină acces la resurse ieftine. Acest proces este facilitat de globalizare și de dezvoltarea unor instituții financiare internaționale care sprijină interesele economiilor centrale. Un alt mecanism esențial este diviziunea internațională a muncii, prin care țările din centru se specializează în producerea de bunuri cu valoare adăugată mare, în timp ce țările din periferie sunt forțate să rămână dependente de exportul de materii prime și de forță de muncă ieftină. Această diviziune asigură menținerea controlului economic de către statele din centru și limitează posibilitățile de dezvoltare ale țărilor periferice. În plus, Wallerstein subliniază rolul hegemoniei politice și militare în menținerea ordinii economice globale. Puterile centrale folosesc mijloace diplomatice, economice și, uneori, intervenții militare pentru a se impune.

Cum ar arăta lumea văzută din perspectiva unui sat mic din Transilvania? Privind din unghiul ruralității, percepția asupra lumii contrazice adesea concepția tradițională despre capitalism, care este adesea înțeleasă ca un proces continuu și inevitabil de urbanizare și industrializare, în care sate tradiționale sunt lăsate în urmă în favoarea dezvoltării orașelor. În această viziune, orașele sunt văzute ca motoare ale modernității, fiind asociate cu comerțul, inovațiile tehnologice și schimbările rapide de informație. Orașul devine astfel simbolul progresului, al civilizației și al dezvoltării economice.

În contrast, viața în mediul rural, într-un sat din Transilvania, se bazează pe ritmuri mai lente, pe tradiții străvechi și pe o legătură profundă cu natura și pământul. Satul respinge adesea transformările rapide și agresive aduse de urbanizare, fiind un spațiu unde valorile comunității, solidaritatea și tradițiile rămân fundamentale. Astfel, satul devine un loc în care modernitatea este privită cu scepticism și chiar cu teamă, iar procesul de „de-țărănire” – adică transformarea țărânului în urban – nu este privit ca o evoluție naturală, ci mai degrabă ca o pierdere a identității și a legăturii cu tradiția. În această viziune, progresul asociat cu orașele poate părea artificial sau incomplet, deoarece nu include aspecte fundamentale ale vieții rurale, precum legătura cu pământul, ritmurile naturii și coeziunea comunității mici.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, Transilvania se afla sub stăpânirea Imperiului Austro-Ungar, fiind parte integrantă a Regatului Ungariei, în urma compromisului austro-ungar din 1867. Această perioadă a fost una de mari transformări pentru regiune, marcând o intensificare a politicii de maghiarizare, un proces de modernizare economică, dar și adâncirea diviziunilor sociale și etnice. Transilvania, cu un peisaj rural predominant, a trecut printr-o schimbare considerabilă, în care conflictele politice și economice au avut un impact profund asupra structurilor sociale și identitare ale regiunii. După Ausgleich din 1867, Transilvania a fost integrată în Regatul Ungariei, pierzându-și autonomia pe care o avusese în perioada anterioară. Această schimbare politică a însemnat pentru românii transilvăneni o perioadă de marginalizare politică și culturală. Sub regimul dualist austro-ungar, autoritățile ungare au promovat o politică de maghiarizare agresivă, care viza impunerea limbii maghiare în instituțiile de stat, în educație și în viața cotidiană. În *Creolizarea modernului* Transilvania este văzută „drept o regiune multietnică, multilingvistică și multiconfesională, condiție datorată poziției ei interimperiale.”⁷

În lucrarea *Creolizarea modernului*, Anca Pârvolescu și Manuela Boatcă identifică patru modalități de integrare capitalistă: prima constă în comerțul pe o piață mondială, a doua constă în financiarizarea prin bancă care face legătura între țărâna locală și sistemul internațional financiar, a treia metoda constă în burocrăția de integrare, iar al patrulea mod constă în mobilitatea oamenilor.⁸ În acest sens, considerăm oportună aplicarea acestei grile cantitative pentru a chestiona concret modul în care nuvela lui Slavici aderă într-un fel sau altul la integrarea capitalistă aferentă perioadei pe care o reprezintă. În continuare vom prezenta progresiv modalitățile de integrare în funcție de aplicabilitatea lor pe corpusul ales, primele modalități fiind și cele care au o justificare mai evidentă în cadrul nuvelei. Mobilitatea oamenilor se referă la mișcarea indivizilor atât din punct de vedere fizic, cât și din perspectiva schimbărilor sociale și economice. În *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, această mobilitate este prezentată prin destinul lui Ghiță și al familiei sale, care trec de la un stil de viață tradițional, bazat pe muncă agricolă, la unul centrat pe activități comerciale și financiare riscante.

Din perspectiva teoriei sistemului-lume formulată de Immanuel Wallerstein, societatea descrisă în roman poate fi privită prin prisma relațiilor dintre centru, semiperiferie și periferie. Ghiță pornește dintr-un mediu rural, specific periferiei, unde economia este bazată pe auto-susținere și pe un set de valori morale tradiționale.⁹ Decizia de a lua în arendă hanul Moara cu noroc reprezintă un pas spre semiperiferie, unde are posibilitatea de a intra într-un circuit economic mai complex, de tip capitalist. Această tranziție este marcată de dorința de ascensiune economică, dar și de compromisul moral pe care trebuie să-l facă prin asocierea cu Lică Sămădăul, un exponent al economiei paralele și al controlului violent al comerțului. O secvență precum „Se gândea la câștigul pe care l-ar putea face în tovărășie cu Lică, vedea banii grămadă înainte să și se împăienjneau parcă ochii: de dragul acestui câștig ar fi fost gata să-și pună un an, doi capul în primejdie.”¹⁰ ilustrează, printr-o construcție narativă concentrată pe mecanismele psihologice ale protagonistului, procesul de interiorizare a ethosului capitalist, în detrimentul valorilor etico-morale tradiționale. Observăm o reconfigurare identitară a lui Ghiță, determinată de logica acumulării de capital, care devine un factor catalizator al acțiunilor sale. Din perspectivă economică, fragmentul relevă o mutație axiologică specifică tranziției către un sistem capitalist incipient. Sintagma „se gândea la câștigul pe care l-ar putea face” sugerează o raționalitate instrumentală, tipică agentului economic preocupat de maximizarea profitului și optimizarea resurselor. Viziunea sa asupra capitalului devine aproape obsesivă, fapt accentuat de imaginea hiperbolizantă – „vedea banii grămadă înainte să” –, care indică o proiecție anticipativă a succesului financiar. Această orientare spre acumulare pecuniară contravine principiilor economiei tradiționale, fundamentată pe reciprocitate și solidaritate comunitară. Totodată, expresia „i se împăienjneau parcă ochii” semnalează un proces de alienare, în sens marxist, în care individul devine captiv al propriilor aspirații materiale, pierzând claritatea rațiunii morale. Determinismul economic pe care îl interiorizează Ghiță este atât de puternic, încât îl conduce la asumarea unui risc existențial major („ar fi fost gata să-și pună un an, doi capul în primejdie”), ceea ce evidențiază o logică de tip capitalist, în care rentabilitatea financiară justifică chiar și compromisul moral.

Mobilitatea fizică este vizibilă în faptul că Ghiță și familia sa părăsesc satul și se stabilesc la han, situat într-un loc izolat, dar strategic din punct de vedere comercial. Pe lângă acest aspect, deplasările frecvente ale lui Ghiță la oraș, unde încearcă să își legalizeze afacerile sau să stabilească relații cu autoritățile, reflectă încercarea de a se integra într-un sistem economic mai avansat, specific centrului. Însă, din perspectiva teoriei lui Wallerstein, semi-periferia este un spațiu instabil, în care cei care nu dețin suficientă putere economică sau politică riscă să fie absorbiți de corupție sau distruși de forțele dominante. Acest lucru se aplică și lui Ghiță, care nu poate controla influența lui Lică și sfârșește prin a fi distrus atât moral, cât și fizic. Mobilitatea socială și economică a lui Ghiță este, așadar, una iluzorie. Deși el încearcă să depășească statutul său inițial și să intre într-o

zonă economică mai profitabilă, ajunge să fie prins într-un cerc vicios al corupției și violenței. Slavici, având o viziune moralistă, sancționează această încercare de îmbogățire rapidă, sugerând că încălcarea valorilor tradiționale duce inevitabil la decădere. Moartea lui Ghiță și distrugerea familiei sale arată eșecul unui individ de la periferie de a pătrunde într-un sistem economic avansat, fără a plăti un preț extrem de ridicat. *Moara cu noroc* reflectă ideea că mobilitatea, deși aparent posibilă, este limitată de structurile economice și sociale care determină cine poate reuși și cine este condamnat la eșec. Ghiță, în încercarea sa de ascensiune, devine victima unui sistem în care puterea este deja concentrată în mâinile unor actori mai influenți, precum Lică Sămădăul, ceea ce îl împiedică să își realizeze pe deplin aspirațiile. Mobilitatea nu este una pozitivă, deoarece moralistul Slavici o adâncește în moralitatea compromisă și în corupție, sancționând tentativele și reușitele de îmbogățire, valorile tradiționale fiind antitetice cu aspirațiile capitaliste ale lui Ghiță.

Financiarizarea presupune crearea unei legături între economiile locale și sistemul financiar internațional prin intermediul instituțiilor financiare. În *Moara cu noroc*, deși nu sunt menționate în mod direct bănci sau instituții financiare, există o legătură indirectă între micii comercianți din sat și sistemul financiar mai larg, din moment ce relațiile economice sunt influențate de nevoia de capital și de gestionarea resurselor financiare. Aceste resurse nu se obțin prin economii proprii, ci prin credite, datorii și relații economice care pot duce la integrarea în economii mai mari. De exemplu, pentru a-și dezvolta afacerea, Ghiță ar putea fi nevoit să apeleze la împrumuturi sau la alte forme de capitalizare, ceea ce îl leagă de sistemul financiar local sau chiar mai larg. În această manieră, personajele din sat se află în interacțiune cu fluxuri financiare care depășesc granițele propriei comunități, iar traiectoriile lor economice sunt influențate de instituțiile financiare care reglează echilibrul între economiile locale și sistemul financiar global.

Comerțul pe o piață mondială implică racordul economiilor locale la rețele economice globale. În contextul novej *Moara cu noroc*, comerțul pe o piață mondială se reflectă în activitățile economice ale personajelor implicate în tranzacții care au legături indirecte cu piețele externe. Deși acțiunea se petrece într-un sat din Transilvania, influențele pieței mondiale sunt prezente prin modul în care personajele, în special Ghiță, încearcă să profite de pe urma schimbărilor economice și comerciale. În mod direct, Ghiță, prin administrarea hanului, se află într-o relație indirectă cu comerțul și schimburile care sunt de ordin național sau chiar internațional. Hanul reprezenta un loc de tranzacții, de tranzacționare a produselor și bunurilor între diverse părți, chiar și într-un cadru mai restrâns. Așa cum vede Wallerstein sistemul capitalist, scopul principal al oricărui stat este obținerea de profit maxim cu costuri minime. În acest context, Ghiță este un exemplu relevant prin faptul că printre activitățile sale există și colectarea de resurse ieftine pe care să le pună la dispoziția clienților, iar profitul și numărul oamenilor care vin la cârciumă să crească exponențial. Fragmentul „Nu trecuse nici jumătate de an de

zile de când se afla la Moara cu noroc, și trebile îi mergeau din ce în ce mai bine: avea porci la îngrășare, două vaci cu lapte, căruță pe răzoare, doi cai buni, avea bani în ladă, nu prea mulți, dară destui pentru ca să poată trăi un an, doi dintr-înșii.”¹¹ evidențiază procesul de capitalizare progresivă, specific unui sistem economic de tip capitalist, în care agentul economic urmărește maximizarea profitului prin optimizarea resurselor și reinvestirea capitalului în active generatoare de venit. Evoluția economică a lui Ghiță demonstrează capacitatea sa de a gestiona eficient fluxurile financiare și de a integra principiile economiei de piață. Hanul, dintr-un simplu punct de tranzit, devine un nod comercial strategic, unde oferta de bunuri și servicii este ajustată în funcție de cererea existentă. Referirea la „porcii la îngrășare” sugerează o strategie economică bazată pe achiziția de resurse la un cost minim și valorificarea acestora la un preț superior, după un proces de creștere a valorii adăugate. Prezența „vitelor cu lapte” și a „cailor buni” indică o diversificare a portofoliului economic, ceea ce contribuie la stabilitatea financiară și la sporirea capitalului circulant. Totodată, implicarea în afaceri ilegale, cum ar fi traficul de bunuri sau fapte de corupție, poate fi considerată o formă de integrare pe piețele negre care sunt legate de economiile externe. Astfel, deși nu vedem direct schimburi comerciale cu alte țări, prin intermediul activităților de la han și al relațiilor cu Lică, Ghiță devine indirect parte a unui sistem economic mai larg, în care tranzacțiile economice depășesc granițele locale.

Birocrația de integrare se referă la instituțiile și reglementările care ajută la coordonarea și integrarea diferitelor economii și societăți în structuri mai mari, fie ele naționale sau internaționale. Aceste structuri sunt formate din autorități, legi și reglementări care guvernează activitățile economice și sociale. În *Moara cu noroc*, birocrăția apare într-un mod indirect prin intermediul personajelor care reprezintă autoritatea în sat și care impun reguli care reglementează viața socială și economică. De exemplu, Lică Sămădăul, prin influența sa asupra satului și prin relațiile cu autoritățile locale, poate fi văzut ca un agent al birocrăției neoficiale care controlează fluxurile economice și sociale ale satului. Acesta nu doar că impune un tip de ordine în afaceri, dar manipulează și reglementările locale pentru a-și asigura propriile interese. Asemenea unui birocrat dintr-un sistem centralizat, Lică este capabil să dirijeze destinele unor oameni precum Ghiță, iar modul în care autoritatea se manifestă în sat reflectă acea integrare în structuri mai mari, chiar și într-un context mai puțin formal.

În acest cadru teoretic, Ghiță nu este doar un personaj prins într-un conflict moral și social, ci un simbol al încercării de integrare a unei regiuni periferice în economia capitalistă globală. Nuvela ilustrează modul în care modernitatea economică nu este adoptată pasiv, ci reinterpretată și adaptată la realitățile locale, reflectând o formă de creolizare a capitalismului în Transilvania secolului XIX. Ghiță, prin ambiția sa economică și dorința de a depăși statutul tradițional, exemplifică tensiunile dintre structurile sociale existente și noile dinamici

economice impuse de globalizare. Integrarea regiunilor periferice în capitalism nu este un proces liniar, ci unul marcat de contradicții, adaptări și compromisuri, așa cum se vede și în acțiunile personajului principal. În această lumină, *Moara cu noroc* devine nu doar o poveste despre destin individual, ci și despre transformările sociale și economice ale unei regiuni aflate la intersecția unor influențe globale. Deși aspirațiile sale economice sunt similare cu cele ale indivizilor din economiile centrale, poziția sa în semi-periferie îl împiedică să atingă succesul dorit, demonstrând astfel limitările impuse de ordinea economică globală. În acest sens, *Moara cu noroc* nu este doar o nuvelă realistă despre ambiție și moralitate, ci și o ilustrare literară a mecanismelor capitalismului global descrise de Wallerstein.

Note

¹ Interpretarea de tip moralist poate continua să reprezinte o grilă hermeneutică relevantă pentru evidențierea particularităților mentalitare ale epocii, însă nu ar trebui să constituie un cadru analitic exclusiv.

² Immanuel Wallerstein, *The Capitalist World-Economy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

³ Anca Pârvolescu, Manuela Boatcă, *Creolizarea modernului: Transilvania la răscrucea imperiilor*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2024.

⁴ Ibidem, pp. X-XV.

⁵ Ibidem, pp. 30-34.

⁶ Aici fac referire la toate ideile expuse de Wallerstein în cartea *The Capitalist World-Economy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

⁷ Ibidem, p. II.

⁸ Ibidem, pp. 30-34.

⁹ Cîmpian, Bianca, Slavici - moralistul literaturii române, Editura Emma Books, Sebeș, 2021

Ipostază surprinsă și în această lucrare ceva mai contemporană.

¹⁰ Ioan Slavici, *Moara cu noroc*, Editura „Litera Internațional”, București, 2001, p. 154.

¹¹ Ibidem, pp. 170 - 171.

Bibliografie

Casanova, Pascale, *Republica Mondială a Literelor*. Traducere de Cristina Bîzu, Editura ART, București, 2016.

Cîmpian, Bianca, *Slavici - moralistul literaturii române*, Editura Emma Books, Sebeș, 2021

Damrosch, David, *What Is World Literature*, Princeton University Press, Princeton, 2018.

Danciu, I. Maxim, *Ioan Slavici în perspectiva criticii actuale*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2006.

Pamfil, Alina; Tămăian, Ioana, *Studiul limbii și literaturii române în secolul XX. Paradigme didactice*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005.

Pârvolescu, Anca, Boatcă Manuela, *Creolizarea modernului: Transilvania la răscrucea imperiilor*, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, Sibiu, 2024.

Slavici, Ioan, *Moara cu noroc*, Editura Litera Internațional, București, 2001.

Wallerstein, Immanuel, *The Capitalist World-Economy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

Wallerstein, Immanuel, *World-systems analysis*. Yale University, 2004.

Oana CICUR

Canon și posteritate. Înșir-te mărgărite față cu istoria

Că deja în 1928 Victor Eftimiu devenise un nume de referință în câmpul literar românesc o dovedește *Manifestul* lui Sașa Pană din „unu”, satirizarea sa împreună cu a unui contemporan, sub forma unui cuvânt-valiză – „eftimihalachisme” – ilustrând, implicit, valoarea consacrată, instituționalizată, a scriitorilor ridiculizați de avangardistul iconoclast¹. Este interesant însă modul în care s-a produs ascensiunea spre centrul canonic al Literelor românești a acestui scriitor de origine albaneză. Dacă în timpul vieții, Eftimiu, născut pe 24 ianuarie 1889, la Boboștița, în Peninsula Balcanică, a căutat să se afirme ca cetățean român, așa cum se va vedea, în posteritate, minoritatea albaneză îi va sublinia originea etnică într-o monografie² care se apropie mai mult de un panegiric decât de un text științific, în care, vom numi un truism, perspectiva critică este indispensabilă. În sine, gestul Uniunii culturale a albanezilor din România, sub egida căreia se publică studiul semnat de Constantin Mohanu, trădează o nevoie de compensare, de readucere în prim-plan, într-o manieră apologetică, a unui autor uitat. Căci, „scriitor cu priză la public, dar repede perimat postum”³, Victor Eftimiu s-ar putea integra în ceea ce David Damrosch a denumit „shadow canon”⁴. Înscris astăzi în versantul minor al literaturii, alunecat într-un con de umbră, scriitorul român de origine albaneză nu mai este cunoscut de generațiile tinere, care, spre deosebire de cei mai înaintați în vârstă, nu au mai studiat în școală opere aparținându-i lui Eftimiu.

Pornind de la aceste premise, în scurta reflecție de față ne propunem să trasăm parcursul către centrul canonic românesc al lui Victor Eftimiu, o ascensiune care, anticipând, putem spune, conține mize care depășesc sfera literarului. Ne interesează debutul dramatic al autorului, realizat în 1911, pe scena Teatrului Național, cu poemul feeric în versuri *Înșir-te, mărgărite*, piesă care va fi rejucată în mai multe stagiuni din perioadă interbelică, atât de des, încât, retrospectiv, a fost considerat „cel mai jucat titlu”⁵ din istoria instituției de cultură bucureștene. Aceasta era, cel puțin, legitimarea directorului Ion Caramitru când a redeschis Sala Mare a Naționalului, în 2015, cu piesa feerică, în regia lui Dan Puric. Această „irumpere” din prezentul apropiat a „canonului din umbră” în lumea teatrului poate relativiza desuetudinea poemului feeric, stabilită de critica literară. Ce filologii însă nu au comentat sunt metamorfozele pe care le suferă piesa de teatru, de la prima publicare în 1911, ca „poem feeric în două părți” și până la ediția „definitivă”, fiindcă este ultima antumă, din 1969, cu *Înșir-te, mărgărite* în cinci acte. Dincolo de amplificarea materiei dramatice, piesa de teatru poate fi privită ca o hârtie de turnesol pentru schimbările



politico-ideologice din societatea și lumea culturală românească. În acest sens, vom aduce în prim-plan felul cum „supraviețuiește” opera „sub vremi”, rațiunile din spatele modificărilor operate de Victor Eftimiu ținând, cel mai probabil, tot de menținerea unei poziții privilegiate în lumea literelor. Pornind de la această observație, care scoate în evidență, implicit, un posibil oportunism al scriitorului, ne putem întreba dacă aceasta nu este una dintre cauzele obnubilării memoriei lui Victor Eftimiu în conștiința colectivă. Astfel, ar fi posibilă următoarea interogație: și-a sabotat autorul dramatic perpetuarea canonică din posteritate prin nevoia de a-și asigura succesul imediat, conjunctural?

Una dintre strategiile de legitimare a scriitorului într-un câmp cultural străin, altul decât cel în care s-a născut, a fost pastişarea „poetilor naționali” români. Căci, așa cum remarcam într-un alt loc⁶, numele feeriei cu care debutează scriitorul pe scena teatrului, în condițiile în care publicase până atunci poezie în reviste literare precum „Lucașfăru”, amintește mai întâi de poemul omonim al lui Vasile Alecsandri, așa cum și specia dramatică a fost introdusă în literatura română, pentru prima dată, de același „rege-al poeziei, vecinic tânăr și fericit”. De altfel, adăugăm acum, Victor Eftimiu își mărturisește într-o scriere memorialistică această primă înrăurire literară. Rememorând cum, copil fiind, și-a convins tatăl să-l ducă la teatru, unde se juca Alecsandri, autorul aflat la maturitate se întreabă: „Oare nu această reprezentație cu *Sânziana și Pepelea* a fost sămânța din care a răsărit, mai târziu, *Înșir-te Mărgărite (...)*”⁷. Dacă autorul pașoptist era referința canonică, „instituția” consfințită a literelor românești, în anii când își redacta Eftimiu poemul dramatic, poziția noului (și actualului) poet național era în curs de consacrare. Căci ceea ce critica literară a numit „eminescianism”⁸ a fost un curent influent la începutul secolului al XX-lea (și ulterior) atât în rândul scriitorilor tradiționaliști, cât și al simbolistilor⁹. De altminteri, feeria se construiește pe dramatizarea liricului, unul dintre autorii emblematici care s-au impus prin scenariile mizând pe miraculos fiind belgianul Maurice Maeterlinck, numărat printre cei mai de seamă reprezentanți al simbolismului

în dramaturgie. Revenind la „cazul” Victor Eftimiu, în contextul în care, din anul 1902, Academia Română intrase în posesia manuscriselor lui Mihai Eminescu, scriitorul albanez este la curent cu publicarea „ineditelor” din laboratorul de creație eminescian. Drept dovadă, două dintre hipotextele, în sens genettian, care stau la baza pastişei sale reprezentate în 1911 au fost editate pentru prima dată în 1902 (*Fata în grădina de aur*¹⁰, publicată în ediția Chendi, *Opere complete I. Literatura populară*), respectiv în 1906 (*Bogdan-Dragoș*¹¹, ediție deschisă de cuvântul-înainte al lui Iuliu Dragomirescu). Cu alte cuvinte, ceea ce am încercat să evidențiem anterior este că Victor Eftimiu caută să se legitimeze în canonul literar prin pastişarea „hipercanonului” într-un gen prin definiție social, așa cum este cel dramatic. Succesul său de public se fundamentează (și) pe intuiția sa de a ieși la rampă scriind în maniera unor „părinți fondatori” ai canonului național românesc. Marginalitatea sa etnică nu se afirmă ca subsistem în o „literatură (națională) din Lumea a Doua”¹², ci scriitorul avansează către semi-periferia țărilor române, adică spre centru, raportat la originea sa minoritară. În acest sens, cu prilejul unei vizite din 1971 în țara de baștină, Eftimiu, ovaționat ca scriitor albanez, ar fi replicat: „Nu mă consider un scriitor albanez, ci unul român”¹³. Începând cu vârsta de cinci ani, România devine nu doar spațiul formării sale, ci și spațiul consacrării ca scriitor.

În canonul școlar, seriile de manuale din 1929 și 1933 îl menționează pe Victor Eftimiu printre numele de referință pentru mișcarea dramatică românească din interbelic¹⁴, observație care va fi reiterată, ulterior, și de istoricii români de teatru. Parte din operă – foarte extinsă ca proporții, privită în ansamblu – îi supraviețuiește și într-o altă paradigmă didactică, delimitată de Alina Pamfil și Ioana Tămăian între 1947-1996. De pildă, Eftimiu este reprezentat cu actul II din poemul *Înșir-te mărgărite* în volumul I al *Culegerii de texte literare. Manual pentru clasa a X-a*, din 1957¹⁵. Astfel, se pune întrebarea cum supraviețuiește în (și după) anii dogmatici ai realismului socialist o mostră din canonul interbelic? Iar răspunsul este destul de previzibil: autorul dramatic rescrie piesa spre a o pune în acord cu imperatiile ideologice ale vremii. Chiar dacă au fost operate modificări în text în toate edițiile succesive (antume, desigur) ale poemului feeric (1919, 1922, [1936], [1937], [1948], 1956, 1962, 1966, 1968, 1969, 1974), după publicarea primă, în foileton, în patru numere succesive din 1911 ale „Lucașfăruului”, ediția din 1956 schimbă concepția de ansamblu a piesei, transformând, cel puțin pe alocuri, textul într-un instrument de propagandă. Se remarcă, mai întâi, o cenzurare a valorilor neconforme (replica „Vom purta-o cu credință și cu dragoste de lege”¹⁶ devine „Vom purta-o cu mândrie după datină și lege”¹⁷) și, mai apoi, orientarea marxistă a textului, cu potențialitatea sa revoluționară specifică – sugestive, în acest sens, fiind versurile „Zmeul Zmeilor trăiește. Îl port eu în piept, colea./ Oropșiții toți ai lumii pentru cari se zvârcolea./ Se vor ridica mulțime care crește, se răzbună./ Și-i îndeplinește visul” sau „Cu

încredere în viață să pășiți și prin iubire/ S-alinați dureri, s-duceți oamenii dezrobire”¹⁸.

Mai mult decât atât, dramaturgul retrasează portretul eroului care, în primele ediții, acționa anti-eroic. Din acest motiv, în finalul piesei, Ileana, trăind cu amintirea Zmeului Zmeilor, de care s-a îndrăgostit, acum însă omorât de adversarul său, urma să-l refuze pe Făt-Frumos, de unde și tentativa feciorului de crai de a-și ucide aleasa care l-a înjosit. Se observă, iată, originalitatea scenariului dramatic în raport cu tiparul folcloric al basmului, reprezentanții tipici ai binelui și ai răului fiind inversați. În ediția din 1956 însă, Făt-Frumos își redobândește statutul eroic, calitatea de personaj pozitiv, iar blestemul proferat inițial către iubită („Piei, năpărcă blestemată! Piei din calea mea, să piei!”¹⁹) i se adresează, în varianta nouă, vrăjitoarei, mamei zmeului. Schimbarea radicală de atitudine a personajului masculin este prefigurată în acest exemplu, în care protagonistul infatuat, nepoliticos

„Da’ ce-mi pasă dacă plânge Doamna voastră, da ce-mi pasă

Dacă inimile voastre despărțirea le apasă

Să s’arate Împăratul. Vreau să’l văd, să’l agrăesc!

Făt-Frumos îmi zice lumea... și-s de neam împărătesc!”²⁰

devine o persoană empatică, dar convențională la nivelul tipologiei caracterologice:

„Oameni buni, de jalea voastră mărturie pun că-mi pasă,

Dar și eu am o durere care sufletu-mi apasă.

Aș dori măriei sale supărarea să-mi vestesc.

Rogu-te mergi și vestește un drumeț împărătesc.”²¹

În acest fel este remodelat poemul feeric când autorul său se confruntă cu provocările istoriei. Ne-am referit la *Înșir-te, mărgărite*, debutul dramatic care l-a consacrat pe Victor Eftimiu în lumea teatrului și a literaturii, spre a ilustra felul cum, cel puțin în parte, canonul estetic se reconstruiește în funcție de context, „acționând ca instituție a autorității”²², de unde și riscul perisabilității sale. Autorul a experimentat însă toate genurile, fiind de o prolificitate neobișnuită (ar fi semnat în jur de 140 volume²³ în cei 83 de ani de viață). „Mania” scrisului ar putea ascunde, printre altele, un complex de inferioritate al celui ce se simțea încă, deși septuagenar, un „copil adoptat”²⁴ în sânul culturii române. Dosarul său de Securitate reține „o obsesie a recordurilor cantitative”, scriitorul aproximându-și activitatea literară în raport cu același reprezentant al hipercanonului: „Prin martie 1960, se compara cu Eminescu, zicând că autorul *Scrisorii a III-a* folosise în tot ce a scris circa 3000 de cuvinte, în timp ce el utilizase 13000.”²⁵

Să fie gestul acesta comparativ și fecunditatea scriitoricească, adesea prolixă, ale lui Victor Eftimiu expresia conștiinței marginalității, a unei (ipotetic) inevitabile poziții periferice în canonul literar românesc? Să-și fi ratat scriitorul perpetuarea numelui în posteritate pentru că s-a așezat singur, strategic, spre obținerea succesului în epocă, în umbra numelor mari din literatura pe

care o privea ca „centru” cultural dorit? Seria interogațiilor ar putea continua, însă, până la o radiografiere completă a întregii creații a lui Victor Eftimiu răspunsurile rămân provizorii. Cert este că prestigiul autorului român de origine albaneză s-a estompat constant în ultimele decenii, până la a deveni un reprezentant al „canonului din umbră”. Rămâne de văzut dacă reprezentarea scenică (destul de recentă poate revitaliza, în memoria cititorilor români, figura acestui scriitor care s-ar fi autodefiniț ca „rob al succesului”.

Note

¹ Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, volumul III, București, Editura Minerva, 1986, pp. 29-30.

² Constantin Mohanu, *Victor Eftimiu. Monografie*, cuvânt înainte de Gelcu Maksutovici, București, Editura Ararat, 1999.

³ Cornel Robu, *Eftimiu Victor*, în Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, *Dicționarul scriitorilor români*, D-L, București, Editura Fundației culturale române, 1998, p. 202.

⁴ David Damrosch, *World Literature in Postcanonical, Hypercanonical Age*, în Haun Saussy (ed.), *Comparative Literature in the Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 45.

⁵ Digi24, „Înșir-te Mărgărite!”, *spectacolul care redeschide Sala Mare a Teatrului Național din București*, 2015, <https://www.digi24.ro/magazin/timp-liber/cultura/insirte-margarite-spectacolul-care-redeschide-sala-mare-a-teatrului-national-din-bucuresti-380782> [consultat pe 13.04.2024].

⁶ Oana Cicur, „Mai cântă Eminescu-n noi”. *Un epigon eminescian în dramaturgia românească a începutului de secol XX: Victor Eftimiu*, în „Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria Științe Filologice”, nr. 62/2024, pp 45-57, DOI: 10.35923/AUTFil.62.04.

⁷ Victor Eftimiu, *Spovedanii*, București, Editura „Publicom”, s.a., p. 27.

⁸ Mircea Angheliescu, *Eminescu și eminescianismul în „România literară”*, nr. 40/2020, <https://romanaliterara.com/2020/10/eminescu-si-eminescianismul/> [consultat pe 02.02.2025].

⁹ cf. N. Davidescu, *Estetica poeziei simboliste*, în „Viața românească”, nr. XVIII, 1926, pp. 44, 57.

¹⁰ v. Oana Cicur, *Art. cit.*

¹¹ Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și isvoarele lui*, București, Casa Școalelor, 1943, p. 208.

¹² Andrei Terian, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2013, p. 89.

¹³ Chiril Economu, *Vechiul Teatrul Național și slujitorii săi în amintirile unui actor de origine albaneză*, text îngrijit de Antoaneta Tihi Christescu, prefață de Cristia Maksutovici, București, Ararat S.L.R., 1999, pp. 108-109 *apud* Cristian Preda, *Robul succesului. Viața politică a lui Victor Eftimiu sub șase constituții*, București, Humanitas, 2022, p. 45.

¹⁴ Alina-Maria Pamfil, Ioana Tămăian, *Studiul limbii și literaturii române în secolul XX. Paradigme didactice*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005, pp. 164-168.

¹⁵ Dan Hăulică, I.D. Bălan, *Culegere de texte literare. Manual pentru clasa a X-a*, volumul I, București, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, 1957, pp. 319-336.

¹⁶ Victor Eftimiu, *Legende românești. Înșir-te mărgărite. Cocoșul negru. Meșterul Manole*, București, Editura „Remus Cioflec”, [1948], p. 16.

¹⁷ Idem, *Teatrul*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 23.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 116, 127.

¹⁹ Idem, *Legende românești. Înșir 'te mărgărite. Cocoșul negru. Meșterul Manole*, ed. cit., p. 127.

²⁰ *Ibidem*, p. 32.

²¹ Idem, *Teatru*, ed. cit., p. 36.

²² Ioana Pavel, *Canonul (im)perfecțiunilor. Excurs comparatist*, cuvânt-înainte de Ruxandra Cesereanu, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2024, p. 102.

²³ Cornel Robu, *Op. cit.*

²⁴ Victor Eftimiu, *Răspunsul acad. Victor Eftimiu*, în „Analele Academiei Republicii Populare Române”, vol. XIV, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964, p. 473.

²⁵ Cristian Preda, *Op. cit.*, p. 78.

Bibliografie

Angelescu, Mircea, *Eminescu și eminescianismul în „România literară”*, nr. 40/2020, <https://romanaliterara.com/2020/10/eminescu-si-eminescianismul/> [consultat pe 02.02.2025].

Cicur, Oana, „*Mai cântă Eminescu-n noi*”. Un epigon eminescian în dramaturgia românească a începutului de secol XX: Victor Eftimiu, în „Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria Științe Filologice”, nr. 62/2024, pp. 45-57, DOI: 10.35923/AUTFil.62.04.

Ciorănescu, Al., *Teatrul românesc în versuri și isvoarele lui*, București, Casa Școalelor, 1943.

Damrosch, David, *World Literature in Postcanonical, Hypercanonical Age*, în Haun Saussy (ed.), *Comparative Literature in the Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, pp. 43-53.

Davidescu, N., *Estetica poeziei simboliste*, în „Viața românească”, nr. XVIII, 1926, pp. 38-58.

Digi24, „*Înșir-te Mărgărite!*”, *spectacolul care redeschide Sala Mare a Teatrului Național din București*, 2015, <https://www.digi24.ro/magazin/timp-liber/cultura/insirte-margarite-spectacolul-care-redeschide-sala-mare-a-teatrului-national-din-bucuresti-380782> [consultat pe 13.04.2024].

Eftimiu, Victor, *Legende românești. Înșir 'te mărgărite. Cocoșul negru. Meșterul Manole*, București, Editura „Remus Cioflec”, [1948].

Eftimiu, Victor, *Teatru*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.

Eftimiu, Victor, *Răspunsul acad. Victor Eftimiu*, în „Analele Academiei Republicii Populare Române”, vol. XIV, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964, p. 469-474.

Eftimiu, Victor, *Spovedanii*, București, Editura „Publicom”, s.a.

Hăulică, Dan, Bălan, I.D., *Culegere de texte literare. Manual pentru clasa a X-a*, volumul I, București, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, 1957.

Mohanu, Constantin, *Victor Eftimiu. Monografie*, cuvânt înainte de Gelcu Maksutovici, București, Editura Ararat, 1999.

Pamfil, Alina-Maria, Tămăian, Ioana, *Studiul limbii și literaturii române în secolul XX. Paradigme didactice*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2005.

Pavel, Ioana, *Canonul (im)perfecțiunilor. Excurs comparatist*, cuvânt-înainte de Ruxandra Cesereanu, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2024.

Preda, Cristian, *Robul succesului. Viața politică a lui Victor Eftimiu sub șase constituții*, București, Humanitas, 2022.

Robu, Cornel, *Eftimiu Victor*, în Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, *Dicționarul scriitorilor români*, D-L, București, Editura Fundației culturale române, 1998, pp. 202-206.

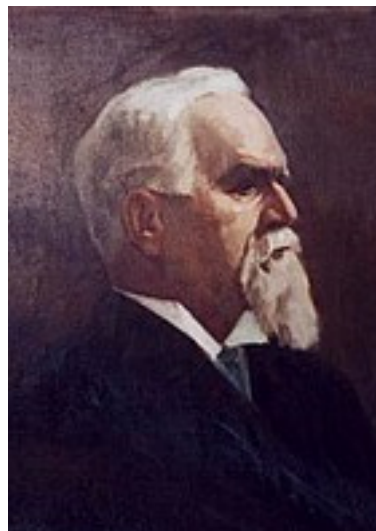
Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești*, volumul III, București, Editura Minerva, 1986.

Terian, Andrei, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2013.

Miruna CARP

Cum îl mai citim astăzi pe T. Maiorescu

În 1940, an ce a marcat cel mai mare dezastru din istoria României moderne, E. Lovinescu îi dedică mentorului junimist un studiu monografic de mare amploare, de aproape 700 de pagini, intitulat simplu:



T. Maiorescu. Exponentul direcției moderne în critica literară românească se afla pe atunci în focul bătăliei pentru impunerea unor valori indiscutabile, de la T. Arghezi și Ion Barbu, până la cei mai tineri scriitori pe care îi aprecia, și chiar până la Liviu Rebreanu¹, întrucât o serie de curente subterane întrețineau o atmosferă de contestație și răzbateau cu violență la suprafața vieții publice. Asta a dus la o stare de confuzie și agitație pe care numai sectorul politic o mai cunoscuse în momente intense de criză. În această perioadă tulbure, în care problemele și tensiunile literare ajunseseră să fie „politizate” în modul cel mai acut și mai nefast, E. Lovinescu face un pas în spate, efectuând un soi de întoarcere spre trecut, căutând în istorie un *aliat* în toată această luptă pentru reglementarea valorilor literare și în încercarea de a sprijini o literatură pe baze estetice. Acest *aliat* și l-a găsit, firește, în Titu Maiorescu, fostul său maestru², și în toate acțiunile de promovare a adevărului în știință și a esteticului în artă ale *Junimii*. Revenirea în atenția publică a lui Maiorescu este surprinzătoare din două motive: anume că fusese inițiată de către un critic ce se consacrase ca „modernist”, dar și că accentul fusese pus nu pe revoluția estetică și culturală pe care el și discipolii săi o declanșaseră, ci pe necesitatea de a contracara confuzia și dezinteresul ce-i animaseră pe partizanii săi în înverșunata înfruntare a ideologiilor.

Iată deci la confluența căror interese apare această monografie dedicată lui Maiorescu, un subiect tratat prin excelență politic de către discipolul său. Modernismul lui Lovinescu își află o cu totul altă

direcție în raportarea la Maiorescu. Coordonatorul „Sburătorului” nu face numai expozeuri asupra trecutului și elaborează istorii, ci totodată întreprinde analize amănunțite asupra capitalului cultural românesc, la care Maiorescu a avut o contribuție majoră. Biografia politică a lui Maiorescu – una dintre dimensiunile personalității sale plurivalente –, și implicit această monografie, ne furnizează instrumente eficiente în tot acest proces de formulare a unui răspuns la întrebarea „Cum îi mai citim astăzi pe scriitorii români clasici?” și eventual care ar fi utilitatea acestui răspuns.

În cadrul uneia dintre ședințele *Junimii*, când gruparea abia ce se înfiripase ca societate și fusese botezată, Vasile Pogor – pentru a împlini ritualul – rostește de trei ori: „— S-a lepădat copilul de Satana pedantismului?”, răspunzându-i-se în cor: „— S-a lepădat!”³. Acest detaliu trădează strategia concepută de către mentorul junimist prin care a provocat detenta colosalului proces al edificării culturale și al modernizării statului român pe baze naționale. El a știut cât de valoroasă este stabilirea și răspândirea unui model, a unei soluții care să fie diseminate în societate prin diverse mijloace – de pildă, societatea *Junimea* a avut trei forme principale de manifestare publică, anume „prelecțiunile populare”, „tipografia”/ editura și revista „Convorbiri literare”. Însă nu numai prin eforturi în plan cultural a acționat Maiorescu, ci a militat pentru toate aceste schimbări și dintr-o poziție de autoritate politică. Vizează permanent în lunga sa carieră parlamentară de 45 de ani reformarea învățământului. În aprilie 1870, a conceput proiectul „Reforma învățământului și gânduri despre administrație”, în 23 de puncte, dintre care 11 prevedeau desființarea unor instituții sau structuri școlare⁴. Încă din acest proiect se conturează doctrina sa politică, întemeiată pe teza despre justa măsură între scopuri și mijloace într-o țară aflată în etapa de modernizare, a cărei evoluții nu este posibilă fără stabilirea priorităților. Primul său discurs parlamentar în calitate de deputat din partea conservatorilor, la 27 iunie 1871⁵ a trezit un mare ecou prin vehemența cu care a susținut ca bugetul să includă fonduri mai mari pentru învățământul din sate și să diminueze fondurile pentru învățământul universitar. Astăzi, această echitate poate fi receptată în sensul negativ al comiterii unei nedreptăți. În acest discurs al său se reunesc mai multe direcții programatice care explică modul în care gândea *politicul*. Maiorescu și-a exprimat nu o dată liberalismul, permanent argumentat în opoziție cu democratismul radical, adică partidul liberal. Filosoful reflecta și printr-o asemenea precizare asupra tranziției în care se afla la acel moment statul român, perioadă în care delimitările din punct de vedere doctrinar erau fluide. Toate aceste manifestări publice au fost moduri în care a fost popularizată și revitalizată ideea de cultură autentică, proces pe

care Maiorescu îl privea ca fiind unul cu o evoluție asemenea unui organism viu – gradată, firească, într-un ritm propriu. Gândirea lui Maiorescu despre societate se materializează de fapt în trei mari direcții: teoria societății organice, teoria construcției culturale și teoria acțiunii sociale în procesul de modernizare. A conștientizat necesitatea consolidării unei politici a progresului național, combătându-și adversarii pornind de la organicismul gândirii sale, se considera burghez liberal, iar modernizarea țării însemna triumful burgheziei, industrializarea, raționalizarea relațiilor sociale – la Titu Maiorescu întâlnim un amestec de modernism și modernitate, așa cum nota Lovinescu: rafinament estetic, interes pentru valori, elitism, atitudine pragmatică, raționalitate, luciditate, grija permanentă față de modul cum trebuie chivernisit banul public. Conturează un model de gândire și acțiune al omului modern, al burghezului român, iar din acest motiv considerăm discursurile sale și ca un „îndreptar” pentru politicienii români – ceea ce ne aduce cu un pas mai aproape în demersul înfiripării unui răspuns la întrebarea inițială: „Cum îl mai citim astăzi pe T. Maiorescu?”. Este, oare, nevoie să-l recitim din scoarță în scoarță pentru a înțelege mai bine și semnala excesele comise în realitățile în care trăim, sau este eficientă, *suficientă* simpla consultare a modelului său critic și cultural? Iar această dilemă considerăm că este a fiecăruia dintre noi, ajungând la concluzia preliminară că nu poate fi instaurată o linie categorică în alegerea unui răspuns.

Multiplicarea actelor de modernizare integrală a tuturor sectoarelor vieții sociale implica modificarea profundă a mentalității și conduitei sociale a tuturor categoriilor sociale. Observăm la Maiorescu și Eminescu o activitate jurnalistică neistovită – faptele de diseminare a ideilor prin intermediul presei erau instrumentul prin care își asigurau formarea cu prioritate a unor cadre pentru aceste instituții care lipseau statului român. Avem de a face cu o situație atipică: statul național este promotorul evoluției moderne și nu un efect al transformărilor din societate. Agenții sociali ai dezvoltării sunt exteriori proceselor sociale și economice înrudite a fi temelia oricărui progres. Societatea românească de după Unirea din 1859 cerea oameni care să gândească și să acționeze în spiritul noii paradigme de dezvoltare, așadar, o nouă elită care să impună și să controleze puterea în noul stat românesc, să dea coerență și sens ansamblului societății românești. Și nici unul dintre oamenii timpului nu a realizat această postură de „om universal” așa cum a făcut-o Maiorescu.

Studiul din 1868, „În contra direcției de astăzi în cultura română”, care este resursa primară de la care se revendică analiza noastră, rezumă temele esențiale ale criticii culturale maioresciene, temele acțiunii junimiste întreprinse la finalul secolului al XIX-lea și

de mai târziu nu numai în domeniul limbii, literaturii, culturii, ci și al politicii românești⁶. Maiorescu nu îi impută tânărului stat român metehnele de care suferea și nu critică eforturile pionierilor de a fi contribuit la sincronizarea culturii românești cu cea a Occidentului prin simpla imitație a *formelor* moderne⁷. El propunea ca remediu pentru această direcție nu tocmai propice dezvoltării unei culturi autentice lipsa de indulgență față de mediocritate – încurajarea „blîndă” a mediocrităților, după cum notează cu subtilitate caustică – și echiparea formelor moderne cu un fond de intelectuali abili, respingând cu vehemență ideea de a trăi într-o cultură falsă – căci fără cultură, spune Maiorescu, mai poate supraviețui un popor, întrucât încă nu și-a pierdut nădejdea că în momentul firesc al dezvoltării sale aceasta se va produce, însă cu o cultură falsă nu mai poate supraviețui, deoarece în lupta între civilizarea adevărată și între o națiune rezistentă se nimicește națiunea, dar niciodată adevărul⁸. Adică propune instaurarea acestui echilibru între instituție, om și valoare, echilibru care s-ar traduce ca un „reglaj fin” – concept teoretizat de către Horia-Roman Patapievicu într-o conferință în cadrul celei de-a doua ediții a Festivalului „Despre lumea în care trăim”, pe tema „Sinuciderea Europei?”, explicitându-i utilitatea astfel: reglajul fin este un „instrument de clarificare”, care ne ajută să obținem o claritate intelectuală, morală asupra momentului în care ne găsim⁹. Aceste reglaje înseamnă propriu-zis mai multe mecanisme/contradicții între individ și colectivitate. Ele sunt opuse, în sensul că se poate opta fie pentru individ, fie pentru stat. Iar ceea ce face modernitatea este să le păstreze pe amândouă într-un raport pe care îl suspendă, face un soi de reglaj fin și ceea ce obține nu mai este nici individ, nici stat, ci un aranjament între individ și stat numit fie *rule of law*/ domnia legii/ separarea puterilor în stat, fie *Recht Stadt*/ stat de drept/ drepturile omului, în scopul menținerii unei armonii, unei echidistanțe între anarhie și totalitarism. Și aceste idei moderne se regăsesc și în gândirea maioresciană, idei la care trebuie să facem apel noi ca indivizi și ca societate atât în momente de reflecție, cât și în momente de criză. Mentorul junimist a oferit prin teoria formelor fără fond un model explicativ al evoluției proceselor de civilizație într-un context național, în condițiile ofensivei civilizatoare a altor state. El face deosebirea dintre civilizația *ofensivă*, adică cea occidentală, și civilizația *organică*, acea civilizație crescută din condițiile și tradițiile proprii. Este esențială această deosebire atunci când abordăm teoriile maioresciene. Ele subliniau principiul calității civilizației edificate în România. Nu orice civilizație se putea construi de către români, ci una care să fie compatibilă cu spiritul european¹⁰. Însă ca modalitate de construcție cerea efort propriu de gândire și acțiune, pregătire și cultură. Dimensiunea fundamentală a demersului maiorescian cu privire la

construcția civilizației moderne în România este cea axiologică. Ca și Eminescu, Maiorescu milita pentru întronarea în viața publică și în acțiunea de formare a spiritului public a criteriilor clare de impunere a valorii, adică efectele proceselor de civilizație să fie judecate prin prisma valorii¹¹. Iar aceasta considerăm că este esența gândirii maioresciene pe care trebuie să o reținem. Așa cum am încercat indirect să argumentăm, actualitatea gândirii și ideilor lui Maiorescu sunt incontestabile, întrucât oferă în special oamenilor politici o lecție extrem de importantă: pe aceea a respingerii vehemente a progresului în salturi, evoluția unei societăți trebuind să fie acumularea treptată de progres. Concepția maioresciană se înscria într-o tradiție autohtonă ce pune accent pe o evoluție fără convulsii sociale și naționale, datorită poziției României plasată între mari puteri ce ar putea profita de situațiile revoluționare, pentru a interveni sub pretextul neputinței forțelor interne de organizare și conducere a vieții sociale. Pentru a concluziona, notăm încă o dată faptul că discursurile – atât cele despre cultură, cât și cele politice – ale lui Titu Maiorescu sunt un adevărat „îndreptar” pentru politicienii români. Ba chiar este recomandată furnizarea unui link al acestor idei și strategii de gândire politică ce să poată fi accesat din nou și din nou atât în momente de reflecție, cât și în momente de criză. Aceasta ar putea fi o modalitate în care poate fi recitită opera mentorului junimist.

Note

¹ Lovinescu, E., *T. Maiorescu*, vol. I: 1840–1876, ediție îngrijită și notă asupra ediției de Viola Vancea, prefață de Alexandru George, ediția a III-a, revăzută, Editura Institutului Cultural Român, București, 2009, p. 16.

² *Ibidem*, p. 7. Lovinescu însuși aparținea acestei epoci în care influența lui Maiorescu și a *Junimii* a dominat scena culturală, declanșând revoluția estetică și culturală. El fusese colaborator al „Convorbirilor literare” și al urmașei acestei reviste, „Convorbiri”, avusese unele raporturi cu Maiorescu, dar și cu alți junimiști (Iacob Negruzzi, A. D. Xenopol), mai susținute cu cei din generația ulterioară (M. Dragomirescu, D. Evolceanu, S. Mehedinți) și scrisese despre Eminescu, Caragiale, I. Creangă, dar mai ales despre Titu Maiorescu, pagini de judecăți foarte diverse în care meritele erau puse în valoare pentru importanța lor istorică.

³ *Ibidem*, p. 103.

⁴ Schifirneț, Constantin, „Doctrina socială și politică a lui Titu Maiorescu”, în *Discursuri parlamentare. Priviri asupra dezvoltării politice a României sub domnia lui Carol I*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și comentarii de Constantin Schifirneț, Editura Albatros, București, 2001, p. XXI.

⁵ Lovinescu, E., *op. cit.*, p. 28.

⁶ Schifirneț, Constantin, „Doctrina socială și politică a lui Titu Maiorescu”, în *op. cit.*, p. XXVII.

⁷ Maiorescu, Titu, *Opere I. Critice*, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, studiu introductiv de Eugen Simion, Editura Fundației Naționale

pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, București, 2005, pp. 163-164: „În aparență, după statistica formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituțiune. Dar în realitate toate aceste sînt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare, și abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adînc. Singura clasă reală la noi este țăranul român, și realitatea lui este suferința, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare. Căci din sudoarea lui zilnică se scot mijloacele materiale pentru susținerea edificiului fictiv, ce-l numim cultură română, și cu obolul cel din urmă îl silim să ne plătească pictorii și muzicanții noștri, academicienii și atenianii din București, premiile literare și științifice de pretutindenea, și din recunoștință cel puțin nu-i producem nici o singură lucrare care să-i înalțe inima și să-l facă să uite pentru un moment mizeria de toate zilele”.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Conferință disponibilă accesând link-ul <https://www.youtube.com/watch?v=552D8M6gYSE&t=1206s>.

¹⁰ Schifirneț, Constantin, *Civilizație modernă și națiune. Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Mihai Eminescu*, Editura Didactică și Pedagogică, 1996, p. 40.

¹¹ Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982, pp. 421–423.

Bibliografie

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982, pp. 397–442.

Lovinescu, E., *T. Maiorescu*, vol. I: 1840–1876, vol II: 1876–1917, ediție îngrijită și notă asupra ediției de Viola Vancea, prefață de Alexandru George, ediția a III-a, revăzută, Editura Institutului Cultural Român, București, 2009.

Maiorescu, Titu, *Opere I. Critice*, ediție îngrijită, cronologie, note și comentarii de D. Vatamaniuc, studiu introductiv de Eugen Simion, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, București, 2005.

Maiorescu, Titu, *Opere II. Traduceri; Încercări literare*, ediție îngrijită, prefață, note și bibliografie de D. Vatamaniuc, studiu introductiv de Eugen Simion, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, București, 2005.

Maiorescu, Titu, *Opere III–IV: Discursuri parlamentare 1866–1809 și 1900–1913*, ediție îngrijită, prefață, note și bibliografie de D. Vatamaniuc, introducere de Eugen Simion, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, București, 2006.

Schifirneț, Constantin, *Civilizație modernă și națiune. Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Mihai Eminescu*, Editura Didactică și Pedagogică, 1996, pp. 22–64.

Schifirneț, Constantin, „Doctrina socială și politică a lui Titu Maiorescu”, în *Discursuri parlamentare. Priviri asupra dezvoltării politice a României sub domnia lui Carol I*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și comentarii de Constantin Schifirneț, Editura Albatros, București, 2001, pp. V–XXXVIII.

IV. RECENZII

Elisabeta MĂRZA

Modernismul periferic. Bacovia, de la decadentism la flâneurism

În ciuda riscului pe care îl implică revizitarea unui scriitor cu o receptare atât de vastă, volumul *Bacovia. Modernismul periferic** reușește să se înscrie într-o lungă tradiție a studiilor literare românești de critică a textului bacovian, fără însă a aluneca în vreuna dintre extremele atât de tentante când subiectul este deja hiper-analizat. Astfel, Andrei Doboș operează pe două direcții principale, tratându-l pe Bacovia nu doar cu o lentilă formată în cadrul culturii naționale, modelată inevitabil de vârstele critice din trecut, ci legându-l pe autorul *Plumbului* și de contextul mai larg, internațional, în care poate fi poziționat. Pe de o parte, secvențele de metacritică oferă o expunere clară a receptării pe alocuri polemice de poezie bacoviană, dar, simultan, ele deschid calea și către o nuanțare atentă a treptelor dezvoltării modernității poetice românești și a modului în care acest context cultural (și nu numai) își lasă amprenta asupra opiniilor vehiculate. Pe de altă parte, inserarea elementului „străin” se realizează pe filiera lui Walter Benjamin – Andrei Doboș se folosește de conceptul de *flâneur* pentru a pune în lumină o dimensiune aparte a mișcării perpetue la Bacovia, o dinamică a locuitorului orașului marginal, care „așteaptă să fie surprins” precum parizianul secolului al XIX-lea. Acest contrast este simptomatic pentru dezvoltarea diferită a modernismului românesc în raport cu acela occidental.

Cartea este construită pe cinci capitole: cel dintâi, mai degrabă sintetic, reprezintă o recapitulare promptă a reperelor fundamentale specifice criticii concentrate pe Bacovia, așezate de-a lungul a trei perioade – interbelică, estetist-socialistă și postmodernistă. Ulterior, se urmărește o structură cronologică: fiecărei vârste de receptare îi este atribuit câte un capitol, în care se prezintă pe larg, în stil comparativ, abordările privilegiate și personajele de pe scena literară care le susțineau. Ultima secțiune, un moment de vârf al cărții, îi este dedicată paralelismului dintre figura *flâneurului*, așa cum este ea înțeleasă de Walter Benjamin, și ipostaziile din opera bacoviană.

Intenția lui Andrei Doboș nu este atât să deconstruiască opiniile deja încetățenite ale predecesorilor săi, cât să construiască *în plus*, să contribuie la o viziune de ansamblu: pornește de la fundația criticilor trecutului, o chestionează, iar apoi se folosește de ceea ce îi servește și nuanțează, corectează sau adaugă detalii-cheie acolo unde constată lipsuri. Astfel, de apreciat este că autorul nu calcă sfios pe lângă marile nume ale domeniului, de teamă să nu bulverseze un canon bine integrat în cultura națională, și nici nu se teme să evidențieze meritele unui

critic mai puțin cunoscut poate în defavoarea altuia („Tensiunea dintre cele două modele ale subiectivității capătă, față de intervențiile manolesciene, un contur mai limpede în monografia lui Mihail Petroveanu”). Mai mult, monograful scoate în evidență, fără însă a formula vreun verdict, felul în care Bacovia a fost instrumentat pentru a ilustra o teorie particulară a cutărui critic.

Cu alte cuvinte, în cazul unor critici, textul bacovian se mulează pe o serie de convingeri pre-existente. De pildă, una dintre motivațiile călinesciene în deturnarea interpretărilor lui Lovinescu se leagă de faptul că „proiectul cărții [al *Istoriei...*] urmărește postularea caracterului « organic » al culturii naționale”, deci, în mod evident, trăsăturile bacoviene identificate de Călinescu vor fi orientate înspre această direcție. Astfel, Andrei Doboș surprinde o triplă dinamică: raportul dintre critici și Bacovia, cel dintre un critic și colegii de breaslă, cu ideile lor contrastante sau complementare, dar și cel dintre critici și contextul socio-politic și istoric aferent – acesta din urmă jucând un rol semnificativ în identificarea „bacovianismului”. În plus, autorul nu se rezumă la a compara viziunile critice între ele, ci se aventurează și pe teritoriul analizei de text, îmbinând părerile consacrate despre anumite simboluri sau teme cu propriile crezuri, adesea contrastante cu cele anterioare.

Dacă, precum am menționat anterior, prima secțiune („Vârstele receptării critice”) se ocupă de stabilirea coordonatelor criticii bacoviene și a principalilor săi reprezentanți, cel de-al doilea capitol, „De la *physis* la *techné*”, are în centru receptarea critică din perioada interbelică și se construiește în jurul celor două nume „grele” care îi trasează liniile directive – E. Lovinescu și G. Călinescu –, fiecare pornind de la anumite reproșuri față de acel *modus operandi* bacovian. Cel dintâi își fundamentează comentariul pe „iritarea față de existența unui « cult bacovian »” și setează, pe această direcție, tonul pentru o „lungă posteritate” critică, înțelegând „« arta elementară » bacoviană prin racordare la principiile simbolismului”: deoarece simbolismul era curentul dominant, critica a interpretat textul bacovian în așa fel, încât poetul să-i poată fi declarat un reprezentant puternic. Autorul arată cum, drept urmare a codificării acestui „proces «subintelectualizat»”, cei care se aliniază perspectivei lovinesciene înțeleg poezia lui Bacovia ca fiind „la limita umanului”, etichetată drept anti-literară și anti-intelectualistă și se folosesc de metafore „zoomorfizante, geologizante sau mineralizante” pentru a susține ideea de „manifestare spontană și inconștientă a existenței”. În schimb, intervenția lui Călinescu, responsabilă de răsturnarea grilei interpretative, pune în lumină reticența față de „pregnanța artizanală și hipertrofierea naivă a codului cultural” și îl contracarează pe Lovinescu, susținând că „poetul nu-și livrează nemediat lumea, pilotat de pulsuni inconștient motivate, ci o face prin intermediul unei subiectivități culturale construite”, alături de „o personalizare a simbolismului francez”. În acest context identifică Andrei Doboș începutul „conflictului «originar» al receptării lui Bacovia”: critica

primei vârste este polarizată între aceste două opinii contradictorii (originea „după cultură” vs. „după natură”). Întrucât fiecare provenea din partea unei metaforice „mari puteri” în domeniu, niciuna dintre perspective nu putea fi ignorată, o „postură dificilă” pentru epoca respectivă. După „momentul Călinescu”, unii scriitori își ajustează sau își regândesc interpretările.

Capitolul al treilea, „Estetismul socialist: dislocare și singularizare”, mută accentul dinspre interbelic înspre a doua jumătate a secolului al XX-lea, iar autorul surprinde felul cum Bacovia este revalorizat în deceniile al șaptelea și al optulea de către critici precum Nicolae Manolescu, Ion Caraion, Mihail Petroveanu, pentru a servi imaginii modernismului înalt ce prindea amploare. Două mecanisme dominante sunt puse în lumină și comentate („reciclarea analizelor criticii interbelice”, în special a celei călinesciene, și „absolutizarea « latențelor » operei în spiritul criticii tematice a profunzimilor”), în contextul în care, reinventat din unghi modernist, poetul este „învestit cu o «conștiință estetică»”. Spre deosebire de perioada dintre războaiele mondiale, receptarea estetistă mizează pe „reîncadrarea lui Bacovia ca poet autoreflexiv”, iar autorul înțelege acest proces printr-o scoatere din context a materialului bacovian și o resemantizare care mută accentul pe singularitatea universului imaginar. Însă în postbelic Bacovia devine mai util nu ca reprezentant al simbolismului canonic, cum era anterior, ci ca un simbolist eretic, care subminează curentul și devine un simptom (sau un adjuvant) al traseului evolutiv parcurs de lirica modernă în ansamblu. Înspre finalul capitolului se discută etapa târzie a criticii estetiste (supranumită o „întoarcere a refulatului” lovinescian): prin viziunea lui Daniel Dimitriu, interpretarea operei bacoviene începe să se bazeze pe biografia autorului – o mutare a reflectorului de pe „subiectul fictiv” pe un „subiect real” –, iar noua asociere a creației lui Bacovia, de către Mircea Scarlat, cu un „șir de degradări, abdicări și retrageri” presupune „noi concepte taxologice și tipologice”, printre care cele mai relevante sunt „bacovianismul” și „cronicarul imaginarii”.

Perioada postmodernă face subiectul principal al celui de-al patrulea capitol, „Ultimul Bacovia: de la poezia tranzitivă la minimalism”, centrat pe corelația dintre modul în care Bacovia este receptat de către o nouă generație de scriitori în anii '80 (Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun) și „contextul sumbru al ceaușismului târziu”, virusat de intensificarea influenței „culturii pop și a industriei de marketing a consumismului american” în tranziția spre un „modernism demotic, cetățenesc”. Mecanismele dominante ale receptării critice postmoderne pe care autorul le consideră esențiale sunt cosmopolitismul, utilizat de scriitori ca să se distanțeze de naționalismul autarhic impus de contextul politic al epocii și globalismul cultural american, o alternativă la „importurile culturale franceze”. Din nou atent la articularele dintre teoriile critice și contextul în care acestea sunt enunțate, Andrei Doboș remarcă anumite tendințe („analitică și exterioară”) ca fiind strâns legate de momentul evoluției domeniului:

pentru că acești critici lucrau „cu aparatul exegetic al celor două decenii post-staliniste”, conștiința lor metacritică era mai dezvoltată, ceea ce făcea ca atenția să fie îndreptată în zone precum diacronia corpusului de texte. Interpretarea operei în funcție de desfășurarea ei istorică duce la descrierea unui „ultim Bacovia”. După ce, în deceniile anterioare, poeziile târzii i-au fost trecute cu vederea, îndepărtarea criticilor postmoderni de interpretarea totalizatoare favorizată de estetiști permite o reintegrare a lor în ceea ce exegeza consideră text bacovian valoros.

Ultimul capitol surprinde dorința de a deschide cultura română înspre zona occidentală, textul bacovian fiind interpretat, de data aceasta, prin referire la *flâneurul* teoretizat de Walter Benjamin, paralelă însoțită de asocierile frecvente cu Baudelaire. Astfel, activitatea *flâneurului* de plimbare fără noimă, în așteptarea unui *je-ne-sais-quoi* care să trezească emoție nu prin natura sa grandioasă, ci prin experiența propriu-zisă de scrutare a detaliului neprevăzut, își găsește locul perfect în contextul evoluției secolului al XX-lea înspre o poetică a „comunului și a irelevantului”. După ce clădește o imagine clară a conceptului, Andrei Doboș subliniază că „pentru Bacovia mersul este o practică artistică”, ipostaziile bacoviene trăind, prin „*delirul*” său „*ambulatoriu*”, o „rătăcire urbană, punctată de obstacole și de opriri”. Însă, așa cum instanța lirică baudelairiană, surprinsă și ea în extazul dinamicii fără scop, „cunoaște o serie de adaptări la noul regim al percepției” (odată cu dispariția pasajelor metropolitane), și Bacovia devine un *flâneur* al orașului umil, marginal (nu al Parisului), un „căutător-colector în resturi – a ceea ce societatea a hotărât că este fără folos”. Autorul demonstrează cum predilecția vocii lirice bacoviene pentru starea de *perpetuum mobile*, îmbinată cu realitatea provincială pe care aceasta o observa în „rătăcirile” sale („metabolizarea artistică a materialelor locale”), explică mai potrivit anumite caracteristici ale modernismul bacovian, nearticulate atât de coerent în trecut, trădând simultan discrepanța enormă dintre aceeași mișcare culturală manifestată în spațiul românesc („semi-periferic”) și în acela occidental (pe fundalul industrializării).

Așadar, prin reluarea și prin chestionarea marilor linii directe ale receptării bacoviene, volumul de față contribuie la revizuirea „bacovianismului”. Pe de o parte, autorul construiește, pe de o parte, o viziune de ansamblu asupra exegezei deja existente prin tratarea detaliată și comparativă a celor trei vârste de receptare critică, fiecare cu particularitățile și cu reprezentanții ei dominanți. Pe de altă parte, lucrarea permite ieșirea din perspectiva orientată strict în funcție de opiniile deja instituite drept canonice – o înțelegere *alfel* a lui Bacovia. Autorul nu doar că semnaleză și punctele vulnerabile ale teoriilor despre poet, ci le leagă de momentul în care au fost elaborate, subliniind influența puternică a contextului socio-politic în interpretarea textului bacovian.

* Andrei Doboș, *Bacovia. Modernismul periferic*, Editura OMG, Cluj Napoca, 2024.

Ruxandra BARNA

Romanul interstițial: un al treilea spațiu al romanului românesc modern

Volumul *Între lumi: romanul românesc în sistemul literar modern** este o lucrare situată în sfera studiilor culturale, în măsura în care practică o lectură sociologică și sociocritică a literaturii. Ea se revendică, totodată, de la abordarea formalist-cantitativă a practicilor digitale de cercetare. Lucrarea se înscrie într-un demers mai vast de completare a câștigurilor hermeneuticii cu rezultatele analizelor statistice, în vederea (re)configurării unui proiect istoriografic coerent prin racordare la standardele cercetării internaționale.

Sarcina pe care cercetarea sus-numită o asumă în interiorul acestei „misiuni” vizează reconstruirea unei taxonomii funcționale a subgenurilor romanului românesc, aplecându-se asupra publicațiilor din intervalul 1845-1939. Cercetătoarea scoate în evidență incompatibilitatea dintre materialul critic local al secolului trecut, cu conceptualizările sale adesea laxe sau nefondate științifice, și cerințele noilor metode cantitative de analiză literară, care pretind delimitări noționale trasate cu precizie „numerică”. Prin urmare, este indispensabilă adaptarea suportului de metadate la rigorile criteriilor de eligibilitate ale unei analize digital-cantitative funcționale.

Înainte de toate, este necesară o reproducere a schemei de distribuție a romanului modern din spațiul românesc, așa cum este desenată ea de Daiana Gârdan. Un prim criteriu taxonomic este funcția principală a romanului („supragenul tematic”), în conformitate cu care romanele sunt fie sociale, fie populare. Această disociere primară are la bază un proces de adaptare la contextul românesc a terminologiei care separă ceea ce se numește *literary fiction*, înțeleasă mai ales ca literatură „înalță”, valoroasă estetic și cu mize maximaliste, de *genre/formula fiction* sau *mainstream fiction*, destinată publicului. Motivația acestei substituiri terminologice se bazează pe aducerea în prim plan a proiectului ideologic din spatele producției de roman într-o fază incipientă a culturii românești. Nomenclatura sociologizantă relevă „misia” României la tranziția dintre secole de a educa gustul populațiilor consumatoare de traduceri și imitații străine, mai întâi pentru o literatură națională pur și simplu – formarea apetenței pentru anumite tipuri de proză fiind o preocupare ulterioară. Autohtonizarea literaturii este, în fapt, o preocupare comună tuturor țărilor semi-periferice în climatul specific al securizării unui prestigiu național. Un al doilea nivel de clasificare se preocupă de formulele literare de organizare a conținutului textual active în contextul istoric („supragenul formal”). Acesta este tributary unor *device*-uri formale sau *pattern*-uri de articulare a discursului narativ. Categoriile acestui gen sunt descrise ca „bazine sau învelișuri pentru manifestarea subgenurilor organizate după criterii de sociologie a

spațiului, a comunităților” (p. 94) și inventariate: romanul realist, romanul naturalist, romanul psihologic (ca descendenți ai romanului social) și romanul confesiv, romanul de suspans, romanul de senzație, romanul documentar sau cronică (ca manifestări ale romanului popular, care nu face mai departe obiectul analizei acestui studiu). Ultimul considerent al clasificării are în vedere formulele cele mai relevante ca funcție socială pentru fiecare dintre supragenuri („subgenul”). În cazul romanului social, justificarea criteriului spațial (în roman urban, roman rural și roman interstițial) se leagă de convingerea lefebvriană că spațiul este activ în producerea anumitor forme de narațiuni și a anumitor forme de sociabilitate. Această distribuție tripartită redă dihotomiei roman rural/urban a lui Lovinescu proprietatea termenilor, readucând discuția în grila literală a tipologiei spațiale și renunțând la proiectele de consolidare a unei identități naționale, în ecuația cărora aceste etichete erau instrumentalizate ideologic. Astfel, are loc o mutație evidentă a înțelegerii subgenului, fiind propusă o analiză a romanului social din punctul de vedere al tipului de sociabilitate produsă de spațialitatea specifică.

Problematizarea fiecărui subgen poate fi urmărită în funcție de revendicările teoretice principale ale studiului, readuse în discuție constant. Aici se înscriu afirmațiile lui Fredric Jameson din articolul său *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* (1986), mai ales în felul în care sunt instrumentate de către cercetătorii din cadrul Warwick Research Collective în volumul lor seminal pentru aripa neomarxistă a noii paradigme din studiile literare, *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature* (2015). Teza lor lărgeste accepțiunea noțiunii de modernitate literară, definind-o în funcție de calitatea sa „de a metaboliza efectele instalării modernității capitaliste și a rescrierii formelor de conduită socio-economică peste un substrat național, arhaic” (p. 195).

Propunând o problematizare a modernismului românesc în aspectele sale oculte de receptarea critică interbelică prin intervenții care vizau exclusiv considerente de valoare estetică și de sorginte pur livrescă, secțiunea dedicată studiului romanului urban optează pentru o viziune a modernității orientată de un alt principiu director: instaurarea sa ca „fenomen singular și inegal, care produce dezvoltări diferite, metabolizate diferit de către literaturile create sub auspiciile curenților și ideologiilor active în epocă” (p. 111). Dintre acestea din urmă, mizele sămănătoriștilor și ale poporaniștilor sunt inventariate în trecut, studiul poziționându-se în mod manifest sub imperativul ideologic al „modernilor” de școală lovinesciană, promotori ai unei aderențe sincronice la civilizația vestică. Cu premisele la vedere, demersul teoretic se apleacă asupra relației dintre modernitatea românească și *modernitatea* românească, revendicându-se de la cercetările lui Andrei Terian și ale Ligiei Tudurachi pentru a legitima experiența citadină ca descoperire a unui nou mod de viață. Acest *modus vivendi* este redat mai ales prin observarea atentă și înregistrarea schimbărilor

socio-economice care servesc drept puncte de control ale procesului instaurării treptate a capitalismului.

În această etapă a cercetării, direcția principală se coagulează în jurul unei analize cantitativ-geocritice, care face uz de precizia statistică a instrumentelor digitale pentru a fixa atât la nivel macro, cât și micro, coordonatele spațiale în care se înscrie acțiunea romanului urban. Ca spațialitate generică, Bucureștiul domină de departe scena romanelor modernității cu teză modern(ist)ă. Însă, o tendință la nivelul geografiei textului mai greu de radiografiat fără ajutorul instrumentelor cantitative relevă concentrarea acțiunii întocmai pe străzile acestui oraș, dintre care cea mai relevantă arteră este Calea Victoriei. Aparatul teoretic este recalibrat prin invocarea „proiectului arcadelor” lui Walter Benjamin (*Das Passagen-Werk*, 1892-1940), iar Calea Victoriei este privită în funcția sa de simbol al sociabilității cosmopolite, bulevard ale cărui vitrine etalează producția de import într-o perpetuă adaptare la standardele noului. Comportându-se ca zonă de coagulare a circulației internaționale de bunuri, „decorul autohton a fost tradus în romanul românesc modern(ist) ca scenă, ca vitrină a spațiului global, plasându-și personajele într-o poziție pasivă, de urmăritori, de spectatori, fascinați de prestația capitalismului” (p. 121). Verdictul preliminar al demersului critic în etapa de lucru curentă stipulează această postură inertă, lipsită de inițiativă, drept „voce narativă locală”, consolidată pe experiența citadinului (semi-)periferic, ai căror locuitori nu întâlnesc condițiile de eligibilitate pentru a dobândi un rol de agent în economia interschimbului mondial. Articulate prin multiple studii de caz, variațiunile în condiția *flâneurului* transpun, pe de-o parte, exotizarea capitalismului, prin personaje care aderă să fie resorbite de spectacolul circulației în termeni nedisimulați ideologic, etic sau moral a capitalului global (Camil Petrescu, ca exponent al taberei modernilor). Pe de altă parte, ele expun seducerea, iar, ulterior, abandonarea de către viața modernă a unor destine alienate, retractile, cu tendințe de izolare, al căror diagnostic (simptomatic-sămănătorist) enunță discrepanța dintre predispozițiile participării la viața publică a momentului și ritmurile naturale ale unui tip de sociabilitate arhaică (Cezar Petrescu).

Problematizarea romanului rural are ca prim moment reformatarea triangulației propuse de Franco Moretti în articolul său manifest „Conjectures on World Literature” (2000), care reproduce modul particular de asimilare a importului de formulă literară de la centru în periferii – prin compromisurile la care specificul local obligă fișa de sinteză a unui anumit tipar românesc. Analiza ia ca obiect producții literare care se revendică de la naturalismul francez, zolist: seria de romane *Ion* – Răscoala, de Liviu Rebreanu, raportată la un roman al Sudului Global care îndeplinește o funcție de control, de verificare a validității ipotezei propuse, anume cel al lui Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1902). Triangulația în favoarea căreia se argumentează este formatată astfel: „formă străină (naturalism francez), material local (subiect național, românesc, respectiv brazilian) și *formă regională*

(naturalism periferic)” (p. 168). Demonstrația vizează mai multe glisări ale romanelor de la proiectul ideatic al naturalismului canonic, care se manifestă mai ales în termeni de clasă: dacă în cazul naturalismului de program toți actanții sociali erau puși în lumină de un reflector neutru din punctul de vedere al situației de clasă, în cazul naturalismului periferic privirea se află sub directiva unui subiect perceput ca forță civilizatoare, dar aflat la rândul său într-o poziție defavorizată în raport cu autoritatea politică. Astfel, țăranului nu i se oferă drept la voce decât prin mediere, iar violența sa își găsește corespondentul în discriminarea sistemică operată prin intermediar de către statul-națiune, care îl instrumentalizează propagandistic ca simbol al consolidării identitare etnocentriste, excluzându-l, în același timp, din ecuația națiunii. Prin urmare, naturalismul periferic presupune atât „o filtrare a privirii țăranului prin ochii unei alte clase sociale” (p. 180), cât și transformarea unei narațiuni a brutalității rurale fondate pe precepte de ereditate și influența mediului într-una „alegorică, simbolică” (p. 181).

Reluând cazul *Ion* ca mostră de laborator, observațiile din a doua parte a discuției despre romanul rural au în prim-plan spațialitatea predilect domestică a desfășurării acțiunii, privirea omului rural de o cale de acces la legile nescrise ale sferei publice îndatorându-se „lipsei de teren de negociere verbală a statutului social” (p. 189). În vocabularul critic contemporan, expulzarea țăranului din sfera publică în cea domestică în romanul românesc modern de expresie realist-naturalistă se poate traduce prin „nașterea unei voci narative periferice” (p. 189). Specificul acesteia este pus în pagină de abaterile romanului de la programul curentelor literare de la care se revendică. În ceea ce privește realismul, opera renunță la dezideratul creării tipologiilor umane, pretenția universalizantă de veridicitate fiind abandonată în favoarea unui climat regional specific. Cât despre naturalism, formatul focalizării unor precondiționări ereditare este transgresat în portretizarea lui *Ion*, astfel că barbaria țăranului survine nu în linia unui determinism biologic, ci a unui determinism social.

Punctul culminant în economia mizei globale a cercetării de față, și anume ajustarea regimului dihotomic al discuțiilor despre romanul modern românesc ca roman rural sau urban, constă în negocierea unui subgen spațial nou: *romanul interstițial*. În prealabil, cele două subgenuri spațiale consacrate în tradiția autohtonă au fost aservite unei funcții ideologice, menită să consolideze în mentalitarul colectiv perspectiva utopică a realizării unor proiecte statale, optând fie pentru un ruralism idilic antimodern, fie pentru un cosmopolitism elitist. În schimb, romanul interstițial e descris în termeni de imparțialitate în cadrul acestei paradigme, mizându-se, în continuare, pe potențialul său de a scana mișcările socialului printr-o lentilă lipsită de *bias*. Spațialitatea interstițială este desemnată, o dată, de mahala sau ghetou (redând, în termenii Daianei Gârdan, subcategoria romanelor „suburbane”). Notabilă este, de asemenea, calitatea sa de zonă de tranziție/tranzacție, în cazul burgului sau

târgului, a căror funcție comercială este indexată istoric – spații ficționale care oferă nomenclatura subcategoriei „industrial-istorice” a romanului interstițial. Climatul local specific produs de acest al treilea spațiu poate fi tradus, de pildă, și în termeni de ocupație profesională, după cum este cazul orașelor miniere sau portuare, a căror geografie conotată economic produce subcategoria românească „industrial-regională”. Totodată, periferalitatea ficțională a romanului interstițial este dublată, în Europa Centrală și de Est, de geografia factuală a producției românești, într-un proces coerent, în esență, cu întreg Sudul global – ex-centricitate care îi impută acestui subgen românesc o atribuție sociometrică.

Ca localizare a *in-between*-ului, a zonei-limită între oraș și provincie, romanul interstițial românesc devine un instrument de înregistrare a tensiunilor identitare între trecut și prezent produse de inserarea unor economii de tip capitalist în comunități care au încă nostalgia unor forme elementare de trai: „narațiunile interstițialului măsoară pulsul unor culturi într-un moment foarte important de tranziție, redând... răspunsurile logistice și emoționale ale clasei muncitoare și ale fostei țărâni (în primul rând, dar nu exclusiv) în raport cu valul modernității, formele acestora de adaptare și de (supra)viațuire în noua lume industrializată, efectele sociale directe ale unei dezvoltări inegale” (p. 203). Studiile de caz iau ca obiect romane a căror explorare în termeni de formulă lansează o teoretizare a realismului deceniilor de tranziție între secole în două configurații distincte: un realism numit „empatic”, edificând narațiuni a căror tramă este una a mediului, iar personajele anti-eroi sunt privite cu simpatie, și unul referențiat ca „regional”, în care „relația dintre om, resursă și capital este prezentată de voci narative revoltat-pesimiste” (p. 234). Decanonizarea lozincii naționaliste după care s-a orientat critica literară a realismului perioadei mai face un pas, prin afiliații trasate cu producția de roman a unei alte periferii, anume Brazilia, în statuarea acestor opțiuni naratoriale ca „voci narative specifice” periferiilor.

Pentru a conchide, reiau numai două dintre meritele acestei cercetări, care își îndeplinește pe deplin miza de a revizui câteva dintre dosarele în aparență clasate ale modernității literare românești. Primul este de a propune o configurație a caracterului generic românesc care conciliază o dispută încă activă în studiile culturale și literare românești – între opțiuni care își reproșează reciproc valorificarea exclusivistă a numai unuia dintre principiile „etic” și „estetic”. În clasificarea propusă, structurată pe trei niveluri (*supragenul tematic*, *supragenul formal* și *subgenul*), variațiile în termeni de spațialitate (și, implicit, sociabilitate) produse de subgen sunt inventariate în paralel cu cele de formulă textuală. Astfel, socialul nu își propune să substituie formula estetică, ci constituie un considerent cu rol de particularizare a acesteia. Schema de distribuție a romanului românesc delinată aici deschide calea spre o critică integrată, în care axarea pe fiecare dimensiune în parte devine o opțiune firească, nu polemică. Acest studiu culminează

cu un al doilea punct de rezistență: originala propunere a unui nou subgen spațial al romanului social – *romanul interstițial*. Având o abordare excelent calibrată, Daiana Gârdan lărgeste niște noduri interpretative ale tradiției doar atât cât să-i permită trecerea mai departe, servind ca etalon al tipului de critică pentru care militează: una echilibrată, căreia îi este permisă chestionarea dincolo de toposurile tari ale tradiției critice autohtone, în virtutea unei cercetări fondate științific, internaționalizabile.

*Daiana Gârdan, *Între lumi: romanul românesc în sistemul literar modern*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2023.

Dan BANDICI

Jaloane printre fronturi

Poezia de război a fost trecută într-un con de umbră atât de istoria critică a perioadei interbelice, cât și de cea din perioada comunistă sau de cea contemporană. Problema necesității unei lucrări recuperatoare a fost formulată de figuri relevante ale criticii românești, precum Nicolae Iorga sau Eugen Lovinescu, însă nimeni nu și-a asumat inițiativa. Deși problematizează condiția literaturii de război în *Pagini de război*, Lovinescu o omite din *Istoria literaturii române contemporane*, pe motiv că nu este suficient de semnificativă din punct de vedere estetic. Inițiativa este preluată, totuși, de Emil Manu, prin lucrarea *Eseu despre generația războiului*, care, deși incompletă, constituie o încercare de reintegrare în circuitul literar a unui tip de poezie neglijat sau prea puțin studiat până la acest punct, și continuată în perioada contemporană de Loredana Cuzmici sau de Claudiu Komartin (al căror punct de interes îl reprezintă doar „generația războiului” sau „generația Albatros”). Pe acest fond al absenței unei antologii complete a poeziei de război, volumul Corinei Croitoru, *Fronturi interioare: poezia românească a celor două războaie mondiale*, propune o nouă deschidere prin reintegrarea și prin readucerea în atenția cititorilor a poezicii de front repudiate din cauze politice, sociale sau estetice.

Spre deosebire de Eugen Lovinescu, care nu păstrează, în istoriile sale, aproape nimic din poezia numită de autoare poezie „belică”, fiind „dezamăgit de evoluția literaturii de război în interbelic” (p. 145), sau de criticii contemporani (interesați cu precădere de literatura celui de-Al Doilea Război Mondial), volumul Corinei Croitoru recuperează, într-o formă sistematică și cuprinzătoare, proiectele artistice ale tuturor poezilor, combatanți sau civili români, care au luat parte fie la Primul Război Mondial, fie la cel de-al Doilea sau chiar la Războiul Civil Spaniol (cum este cazul lui Geo Bogza). Problematizând și explicitând contextual lipsa interesului critic pentru o antologare, dar și pentru o valorificare interpretativă, estetică sau etică, a poeziei scrise din și

despre război, scopul volumului este acela de a readuce în discuție operele mai mult sau mai puțin valoroase, dar care au devenit mărturii ale evenimentelor istorice. Mizele acestuia nu sunt limitate doar la scoaterea la suprafață, într-un sens antologic, a scriiturii din perioada conflictelor militare care au marcat într-o formă traumatică secolul XX. Corina Croitoru caută să observe și modurile în care s-a configurat, la nivel stilistic și estetic, poetica de război, sub influența transformărilor ontologice și axiologice, dar și a implicării și a angajării etice impuse de conflictele militare. Poezia nu mai este, în acest sens, un simplu act artistic, ci devine „loc de memorie” (p.21) și un *front interior* mai puternic și mai rezistent decât frontul exterior, care distruge tot ce însemna până în acel punct umanul, eroicul și chiar realitatea perceptibilă.

Din punctul de vedere al compoziției, lucrarea Corinei Croitoru este atent sistematizată. Se poate observa o structură clară, tipică, demersul fiind unul orientat dinspre general înspre particular. În acest sens sunt prezentate, la începutul fiecărui capitol, contextul general al izbucnirii războiului și al modului în care este perceput de către societate. Se surprinde, apoi, modul în care este configurată literatura de război în cadrul literar european, pentru ca, în final, atenția să fie îndreptată asupra modalității de construcție a literaturii în spațiul românesc. Volumul e organizat în trei macro-capitole, primele două abordând poetica specifică celor două războaie mondiale și tipul de poezie practicat de avangardiștii evrei care au luat parte la Rezistența franceză din perioada celui de-Al Doilea Război Mondial sau cel al lui Geo Bogza (care a avut experiența Războiului Civil Spaniol). Cel din urmă capitol este axat pe problematica esențială a literaturii scrise de femei în perioada Războiului de Independență și a celor două conflagrații.

Volumul e riguros și din punct de vedere metodologic. Corina Croitoru recuperează întreaga rețea poetică aferentă, în vederea stabilirii unor conexiuni între micronarațiunea umană („frontul interior” psihologic) și efectele pe care le are macronarațiunea distructivă a războiului asupra acesteia. Demersul vizează și de această dată de o încadrare contextuală a autorilor, dublată de observarea efectului particular pe care îl are conjunctura socială, istorică și politică asupra scriiturii. Miza acestei formule este cea a rediscutării, pe fondul efectelor militarizării asupra psihicului uman, a raportului etic-estetic, a modului în care stilul artistului și construcția sa textuală sunt influențate de raportarea la social, la ideologic și la necesitatea unei angajări (propagandistice sau, din contră, demistificatoare). Deși analiza efectivă a poemelor merge într-o direcție stilistică, insistându-se mai ales pe modul în care este construit imaginarul poetic, pe recurențele tematice, pe rolul motivelor, al simbolurilor și al mijloacelor de expresivitate artistică, nu trebuie neglijată nici importanța pe care autoarea o acordă analizei operelor dintr-o perspectivă socială și etică (marcată prin analiza operei în raport cu fundalul în care se dezvoltă, dar și prin pasajelor ironice, antifracționiste, derogative, încărcate de semnificații ale revoltei etice). Ținând cont de perioada

istorică încărcată, stilistica poemelor este justificată prin raportare la dialogul permanent în care scriitorul intră cu fundalul istoric, esteticul fiind acum inseparabil de etic și de necesitatea unui angajament social poetic. Abordarea Corinei Croitoru este deopotrivă comparativă și transgenerațională, punând în tensiune poetica de război specific europeană (la începutul Primului Război Mondial predominând „literatura de goarnă” și poezia propagandistică) cu cea minoră, românească (pe același fond prezintă un ton sceptic, apocaliptic), dar și cele două perioade ale poeziei „belice” din spațiul românesc, aferentă celor două războaie.

Acest tip de investigație poate fi observat în toate cele trei capitole. În primul capitol se contextualizează și de analizează efortul artistic din cadrul Primului Război Mondial, pornindu-se de la modul cum acesta este perceput în conștiința europeană, în raport cu maniera în care este perceput în spațiul românesc. Acest „War to end all wars”, așa cum îl privea Europa Occidentală, devine în primă fază o modalitate a glorificării evoluției tehnologice și a forței militare a marilor puteri, motiv pentru care e privit cu optimism de către scriitorii europeni. Corina Croitoru observă, însă, răsturnarea ironică de situație care transformă acest eveniment perceput, într-un mod pueril, ca un paroxism al tehnicii într-o deziluzie a carnagiului și a disperării: „Primul Război Mondial nu putea fi decât revelația tragică a unei infinite naivități, o ironie a sorții” (p. 28). În urma oferirii unei priviri de ansamblu a modului în care războiul a fost perceput în conștiința opiniei publice europene, dar și a modului glorificator în care acesta a fost portretizat tematic în poezia „belică” din acest spațiu, accentul cade pe contextul receptării sale în viața publică românească și pe recurențele particulare ale poeziei românești (care, spre deosebire de cea occidentală, este una mai degrabă pesimistă). Prin recuperarea poezilor a căror contribuție s-a produs de pe front, a combatanților poeți, „țărani alfabetizați” (p. 22), pe care războiul îi transformă în artiști, cât și a celor care au scris din perspectiva civilului, este ilustrat contactul fizic și mentalitar al societății românești cu frontul. Astfel, prin analiza comparativă, stilistică, este observată diferența de receptare și de interiorizare, de către scriitorul român, a experienței beligerante. „Combatanții pe care frontul îi transformă în scriitori” (p. 47) amatorii preferă o formulă mai apropiată de cea pașoptistă, cu elemente folclorice, religioase, fapt care sugerează o formă naturală, mitică de confruntare artistică a războiului. Spre deosebire de cei menționați anterior, poeții propriu-ziși care devin combatanți (Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Camil Petrescu) percep realitatea beligerantă într-o formă pesimistă, ironică și antifrastică. Aceștia transformă eroizările specifice creației patriotice, angajate, în poezii ce prezintă realitatea tragică a unui război în care predomină moartea și frica, deconstruind literatura propagandistică. În ultimă fază, scrierilor de pe front le sunt contrapuse cele ale scriitorilor consacrați civili (Nicolae Iorga, George Coșbuc), a căror perspectivă este foarte diferită, aceștia perpetuând literatura de tip angajat, condamnată de scriitorii militari

(cazul lui Iorga) sau refuzând să se angajeze poetic (cazul lui Coșbuc). Astfel, Corina Croitoru nu permite, prin acest capitol, doar recuperarea antologică a scriitorilor români ai Primului Război Mondial, ci și o înțelegere deopotrivă stilistică, socială și etică a modului în care e interiorizată realitatea beligerantă. Capitolul este unul inovativ, însă, mai ales prin subcapitolul care problematizează lipsa de interes critic în ceea ce privește literatura războiului, precum și absența din antologiile marilor poeți a poeziei lor „belice”. Croitoru taxează acest fenomen, ținând cont de interesul care i se acordă poeziei de război în cadrul criticii europene și încearcă să-l explice în sens istoric și politic, punându-l pe de o parte pe seama excesului estetic interbelic, a formulei „ce amestecă istoria și literatura” (p. 142), iar mai apoi pe seama transformărilor produse de regimul comunist. Cel de-al doilea capitol tratează, într-o manieră similară, poetica aferentă celui de-Al Doilea Război Mondial. Acest tip de poezie este analizat comparativ, făcându-se, în permanență, trimitere la poezia războiului anterior, observarea diferențelor politice, sociale și contextuale fiind dublată de observarea diferențelor care survin în ceea ce privește stilul. E consemnată o evoluție importantă de la formula reflexivă care a marcat prima mare conflagrație la o formulă tranzitivă, realistă, dură. O altă schimbare importantă este marcată de „demobilizarea poetică” (p. 171), de ascensiunea ideologiilor extremiste și de dezamăgirea poezilor care nu se mai avântă spre front și nu mai idealizează războiul. Pot fi diferențiate și în acest caz două direcții ale poeziei românești, una a scriitorilor obligați din considerente ideologice să lupte într-un război la care sunt *condamnați* (Radu Gyr, Sergiu Filerot), dublată de cea a *concentraților* pe front (a detașajilor pe front care au o pregătire militară), respectiv una inedită, de o valoare deosebită atât din punct de vedere etic, cât și estetic, cea a civililor cu elan combatant, a generației coagulate în jurul revistei „Albatros” (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Constant Tonegaru). Deși abordarea metodologică e asemănătoare primului capitol, este importantă recuperarea poezilor care au experimentat războiul în diaspora. Astfel, este analizat efortul artistic al avangardiștilor evrei (Tristan Tzara, Barbu Fundoianu) care s-au angajat în lupta anti-nazistă din spațiul francez sau cel al lui Geo Bogza, care scrie din proximitatea Războiului Civil Spaniol și care-și impută mereu faptul că nu-și poate asuma un rol combativ. Capitolul e relevant și în ceea ce privește problematizarea oportunismului prin care scriitorii precum Mihai Beniuc, Nina Cassian sau Eugen Jebeleanu transformă războiul într-un discurs propagandistic.

Ultimul capitol marchează efortul aducerii în prim-plan a literaturii scrise de femei și a condiției acesteia în timpul războiului. El marchează o nouă direcție, specifică studiilor de gen. Nu e pusă în discuție doar poezia scrisă de femei din această perioadă, ci și poezia de front scrisă despre femei și mutațiile care se produc, în acest sens, de la un război la celălalt. Dacă, în cazul Primului Război Mondial, femeia apare în creația artistică a combatantului drept un obiect al dorinței care trebuie protejat („imaginea

pozitivă, candidă, a feminității delicate ce trebuia protejată cu prețul vieții, în anii mobilizării în Primul Război Mondial”), în cazul celui de-al Doilea Război Mondial ea devine obiectul geloziei și al unor acuze misogine. Funcționând în baza aceluiași demers, de la general la particular, și urmărind translația dinspre modul în care femeia este construită ca obiect poetic la modul cum construiește ea însăși poezie, capitolul este relevant și pentru demontarea unor stereotipii de gen perpetuate de voci critice „vădit misogine” (p. 270), precum cea a lui G. Călinescu. În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, acesta afirmă, sexist, că tematizarea patriei aproape că lipsește din scrierea feminină, care nu poate fi altfel decât excesiv sentimentală și romanțioasă. Prin exemple precum Carmen Sylva (pseudonimul reginei Elisabeta), Matilda Cugler-Poni sau Maria Cunțan, autoarea arată că „patria ca idealitate funcționează destul de des în versurile poetelor românce încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea” (p. 271) și surprinde, de asemenea, o direcție matură în poezia pacifistă, anti-război a Mariei Cunțan. Așadar, capitolul nu este relevant doar pentru rolul său integrator, ci și pentru caracterul său demistificator și declișeizant.

În fond, scopul volumului este acela de a recupera literatura „belică” trecută cu vederea atât din cauza lipsei de interes a criticii interbelice pentru tot ceea ce a fost considerat „impur estetic”, cât și din cauza epocii comuniste, care nu a permis recuperarea poeziei războiului sau a făcut-o doar printr-o serie întregă de filtre falsificatoare. Miza reîntregitoare este dublată și de cea a analizei impactului pe care războiul îl are deopotrivă asupra societății și asupra conștiinței scriitorului, deschizând noi posibilități de cercetare în aceste zone.

*Corina Croitoru, *Fronturi interioare: poezia românească a celor două războaie mondiale*, Editura Presa universitară clujeană, Cluj Napoca, 2024.



Irina GORGAN

Serialul *sci-crit-lit* vs. geniile vizionare

Teodora Dumitru a publicat în 2024 probabil cel mai amplu studiu cultural românesc care vizează în același timp și în egală măsură concepte și procese din științele tari și din umanoare. Cartea a apărut la Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu cu titlul *Thermosofia și alte muze. 6 studii despre Maiorescu, Eminescu, Lovinescu și modelele lor din științe și filosofie**, dintre care patru au fost publicate în ultimii ani sub formă de articole în revista *Transilvania*. Cu mult control în ambele tipuri de discurs, literar și științific, cercetătoarea din cadrul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” realizează un studiu pe care nu l-aș poziționa neapărat la „intersecția” dintre domenii (literatură, critică literară, filosofie, fizică, fiziologie), considerându-l mai degrabă o perspectivă de ansamblu a unor episteme, un tablou de ecrane transparente din domenii diferite. Analizate împreună, acestea generează cercetări extrem de productive, care solidifică sau, din contră, vaporizează perspective critice ultravehiculate în cultura română.

Cartea urmărește pătrunderea discursului științific în spațiul literar, speculând mai exact acele asocieri arhi-citate în critică și la orele de română – *iluzii comode* aproape complet desprinse de teoria științifică (sau filosofică) de care au fost generate. Așa cum e menționat în capitolul introductiv, cercetarea a pornit de la un fapt banal: un talk show în care Cristian Tudor Popescu discuta despre Eminescu și *Scrisoarea I*. Jurnalistul considera desfășurarea sfârșitului lumii din poem ca un rezultat al influenței teoriei lui Spiru Haret din domeniul astrofizicii. Stimulată de astfel de afirmații din „serialul *sci-crit-lit*”, intrate deja în folclor, Teodora Dumitru desface sistematic accepțiuni ultravehiculate în discuțiile culturale și în comentariile ocazionale. Excluzând ipoteza că literatura și știința s-ar influența una pe cealaltă într-o direcție sau alta, autoarea mizează pe recalibrarea cadrului epistemic care a dus la impunerea termenilor științifici în literatură, dar și pe chestionarea unor afirmații devenite „universal” (național) valabile. Pentru revizitarea acestor accepțiuni nefundamentate, care la bază sunt mai mult impresii afirmate ferm ca adevăruri, Dumitru folosește un demers invers: în ciuda argumentelor solide și justificate bibliografic pe care la propune, autoarea folosește recurent, aproape ironic, formule de incertitudine: după demonstrațiile ample din studiu, menționează la finalul cărții „posibila, probabila sau certa influență a termodinamicii asupra rețelelor criticii și poeziei”.

Printr-o metodă ușor didactică, dar necesară, Teodora Dumitru reușește să facă accesibili publicului (posibil) larg termeni și teorii care altfel ar fi fost

greu de receptat. Fiecare capitol are o structură precisă, care vine în întâmpinarea cititorului *nevizat*: afirmarea ipotezei (cu limitele și riscurile ei), argumente solide, dar care mereu lasă loc altor interpretări, și concluzia care face vizibil firul roșu al analizei. Cartea se încheie cu un capitol amplu în care autoarea revizitează toate punctele rețelei de dezbateri și reia discuția prin introducerea termenului care apare și în titlul volumului: *thermosofia*, concept creat de Dumitru, prin care înțelege procesele termodinamicii intrate în sfera artelor și a speculației filosofice. Termenul e introdus în discursul literar fără pretenția întâietății și îl asociază, de altfel cu *patafizica* lui Alfred Jarry. Sub cupola *thermosofiei*, cercetătoarea lucrează cu o serie de termeni cu totul noi în critica literară românească – „poezie cardiovasculară”, „thermo-știință”, elemente „literaro-energiste”, „fizica/mecanica sentimentelor” etc. – prin care deschide o nouă direcție de cercetare, în care știința și literatura colaborează.

Studiul face vizibil deficitul referințelor științifice justificate bibliografic din istoria criticii românești, lipsă care determină perpetuarea unor idei eronate. Una dintre acestea se referă la extincția din *Scrisoarea I*, limitată, până la Dumitru, la imaginarul escatologic creștin/mitic/teologal. Pornind de la afirmațiile lui G. Călinescu, autoarea studiului limpezește, cu foarte multă diplomație, interpretarea criticului: extincția din poem nu indică sub nicio formă apartenența la imaginarul escatologic creștin sau mitologic, ci apar mai multe indicii pentru reprezentarea sfârșitului universului în termeni de termodinamică – nu este vorba de un singur *soare* care se stinge, ci de un înghet total care afectează lumea dincolo de sistemul nostru solar.

Pe lângă demitizarea acestui element din *Scrisoarea I*, Teodora Dumitru rediscută și condiția de geniu – cu distincția „geniul *la* Eminescu” și „geniul *lui* Eminescu” – atribuită poetului până în prezent. După o radiografie atentă a evoluției teoretizării acestui concept pe plan european, autoarea ajunge la o concluzie paradoxală: în ciuda avansului științelor care studiază psihicul și creierul uman la sfârșitul secolului al XIX-lea, reprezentarea genialității suferă un proces de *de-raționalizare* sau de *iraționalizare*. În acești termeni apare postulatul „geniul *lui* Eminescu”. În textele poetului („geniul *la* Eminescu”), conceptul ar fi instrumentalizat, conform cercetătoarei, în termenii raționaliști ai „geniului”-planetă, dar cu tendințe pe care Dumitru le plasează la limita dintre raționalism și iraționalism. Prin analiza istoriei acestui concept, autoarea face vizibilă epistema care a determinat folcloristica din jurul „geniului” Eminescu.

Explicația științistă funcționează și în cazul teoriei maioresciene despre poezie. Autoarea identifică originile definirii poeziei ca „gen proximal al artei”, „chemată să exprime frumosul” și având ca obiect „simțământul”, în teoria lui Schopenhauer, consolidată de cea a lui Herbert. Până la studiul de față, cel din urmă nu a putut fi asociat cu teoriile criticului de la „Junimea” din cauza exegeților maiorescieni preponderent francofoni. Practic, în capitolul dedicat criticii lui Maiorescu se fac vizibile teoriile științifice care au influențat prima definiție a poeziei din

istoria literaturii române, definiție care, inclusiv la începutul secolului XX, a dus la excluderea din categoria poeticului a oricărei „*înjosiri* a obiectului în parametrii comunului și ai cotidianului”. Chiar dacă criticul consideră că știința și arta sunt domenii diferite, autoarea studiului observă cum investigarea poeziei, conform definiției lui Maiorescu, nu se poate face fără apel la știință. Din studiul lui, *Poezia română. Cercetare critică*, reiese că poezia nu poate fi creată fără o serie de reguli care țin, în termenii lui Dumitru, de „fizica/mecanica sentimentelor”.

Chiar dacă autoarea nu pretinde că Eugen Lovinescu ar fi fost influențat direct de sursele științifice pe care le comentează în capitolul destinat lui, termenii prin care criticul tratează poezia lui Bacovia pot fi interpretați științific, având în vedere contextul european: *scenariul (pseudo)științific* era sub influența *multifocală* a medicinei, anatomiei, fiziologiei, psihologiei și a fizicii. Dumitru începe demonstrația pornind de la premisa că termenii organici pe care îi folosește Lovinescu nu pot fi o simplă metaforă, cum au fost interpretați de cele mai multe ori. Pornind de la poezia bacoviană definită ca „expresie a unei nevroze”, cercetarea vizează teoria despre organic, element discutat în termeni de mecanică – „mașină”, „economie”, „echilibru”, „dezechilibru”. Aceste concepte trec, în secolul al XIX-lea, din lumea anorganică în „fizica viului”, a științelor socio-antropologice și susțin existența energiei – așa cum e înțeleasă în fizică – la nivelul sistemului nervos. Folosind aceeași metodă istoriografică, Teodora Dumitru discută o întregă pleiadă de cercetători care s-au ocupat de termeni precum energie, forță, lucru mecanic și urmărește modul în care acestea au fost asimilate și asociate cu stările interioare. La finalul capitolului, poezia de la finalul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX este catalogată astfel: aparținând autorilor cu „*energii scăzute*”, „*trăiri incerte*, cu minimum consum caloric” sau scriitorilor cu „*energii tari*” și „*sentimente violente*”. Fără să cadă în „ispita” de a-l cataloga ca vizionar pentru modul în care instrumentalizează știința în critica literară, Teodora Dumitru îl consideră pe Lovinescu un exeget extrem de conectat la sursele de cunoaștere interdisciplinară care circulau în vremea lui.

Cartea e și o reflecție excelentă cu privire la direcțiile de cercetare pe care critica românească a început să le urmeze. Cu multă încredere în capacitățile cercetătorilor tineri care în ultimii ani și-au asumat reinterpretarea literaturii române prin filtre metodologice și teoretice noi, cartea Teodorei Dumitru este dedicată mai multor critici *under 30* și întregii lor generații care, în termenii autoarei, „*va salva lumea*”.

Mai mult decât în mediile academice, sper ca acest studiu să circule și în sistemul preuniversitar, unde are șanse mari să fie receptat, dacă nu de cadrele didactice reticente la noile metodologii, cel puțin de elevii saturați de comentariile literare *sentimentaliste* și care vor putea percepe literatura ca pe un element component al istoriei, independentă de ierarhia „*științe tari – umanoare*”.

* Teodora Dumitru, *Thermosofia și alte muze. 6 studii despre Maiorescu, Eminescu, Lovinescu și modelele lor din științe și filosofie*, Editura Universității „Lucian Blaga”, Sibiu, 2024.

Andrei ANUȘCA

Internaționala periferiilor sau prolegomene la arheologia unui rizom geo-literar

În contextul în care, la nivel global, discursurile care legitimează structurile de putere devin din ce în ce mai polarizante și reduc semnificativ capacitatea de a înțelege fenomenul cultural în componenta lui universală, transnațională, studiile *World Literature* joacă rolul fundamental de a le deconstrui, găsindu-le, de fiecare dată, slăbiciunile epistemice.

Lucrarea cercetătorului Emanuel Modoc, *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est**, se înscrie și ea în acest perimetru critic, prin obiectivul său de a revigora perspectivele exegetice asupra segmentului istoric al avangardei central- și est-europene, ce rareori se sustrag caracterului unilateral al ecuației „cultură-sursă”/ „cultură-țintă”. Ampla demonstrație a lui Emanuel Modoc poate fi sintetizată, în acest sens, ca o nuanțare a schemei de hegemonie culturală, dacă nu chiar o inversare a ei. Între avangardele vestice și cele central-est-europene pot fi stabilite influențe și revendicări, însă lucrarea lui Emanuel Modoc se apleacă asupra corespondențelor dintre cele din urmă, care alcătuiesc o comunitate avangardistă transnațională asociată acestui spațiu geoliterar, după modelul conceptual al lui Benedict Anderson, de *comunitate imaginată*. Practic, Modoc trasează o *rețea* (termenul îi aparține) a acestor avangarde (poloneză, cehă, maghiară, română), pe care o cristalizează analizând negocierile constante dintre specificul național al fiecăreia și propensiunea internaționalistă, tipic avangardistă.

Pe această cale, parcursul său se dovedește a avea în subsidiar și o miză de consolidare a unei direcții relativ tinere în orizontul studiilor literare românești, ce caută să transgreseze „regimul autotelic al criticii naționale”, acea „tradiție impresionistă cu un istoric destul de complicat în istoriografia românească”, puternic ancorată în autonomia esteticului. Privită drept un demers de autentificare a unei critici de „început de drum” în spațiul românesc, teza lui Emanuel Modoc vine în continuitatea proiectelor științifice ale cercetătorilor români – dintre care amintesc *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature* (Delia Ungureanu), volumul *Romanian Literature as World Literature* (îngrijit de Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian) și mai ales analizele cantitative de tipul *Translating Novels in Romania: The Age of Socialist Realism. From an Ideological Center to Geographical Margins* (articol semnat de Ștefan Baghiu în *Studia UBB Philologia*) sau *The Great (Female) Unread. Romanian Women Novelists in the First Half of the Twentieth Century: A Quantitative Approach* (Daiana



Gârdan în *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*) – care au pregătit solul unei noi vârste a filologiei autohtone. În sens restrâns, aceeași teză este și un proiect de *relectură* a avangardei românești și a manierei în care ea a coordonat metodologic istoria criticii literare românești. În *loc de concluzii*, eseu de la finele volumului, funcționează în sine ca o disecție a unor modele de receptare a avangardei românești, de la lectura „artificială”, formalizantă a lui Ion Pop (*Avangardismul poetic românesc*), la cea „livrescă”, de „bruiaj protocronist” a lui Marin Mincu (*Avangarda literară românească*) sau chiar la cea naturalizantă, propusă de Paul Cernat (*Un termen-umbrelă aplicat unei realități literare eterogene*, în *Vatra*) – modele pe care autorul le eufemizează drept cele „trei fețe ale avangardei”, în explorarea unei noi căi de a o (re)citi.

Structura tripartită a studiului evidențiază o traiectorie graduală a demersului critic, focalizarea mutându-se treptat dinspre constelații conceptuale, abstracte (capitolele I-II) înspre analiza computațională a datelor concrete, în sfera *digital humanities* (capitolul III). Migrația accentului critic este susținută considerabil la nivel metodologic, perspectivă din care Emanuel Modoc operează complex. Lucrarea sa are apertură comparatistă, tocmai prin fundamentul interdisciplinar al instrumentelor teoretice utilizate, aparținând unor domenii diverse – *teoria literaturii*: comunitatea imaginată (Benedict Anderson), comunitatea interliterară (Dionýz Ďurišin), „worlding” (Heidegger), „world-systems analysis” (Immanuel Wallerstein), „traveling theory” (Edward Said), teoria polisistemelor (Itamar Even-Zohar) și a rețelilor (Robert Escarpit, Lucien Goldmann, Pierre Bourdieu); *biologie*: co-evoluția (Stuart A. Kauffman); *sociologie*: modelul „secvențelor de dezvoltare” (Bruce Tuckman). Or, pe lângă soliditatea conceptuală a demonstrației, adevăratul grad de relevanță și de noutate al intervenției științifice a lui Emanuel Modoc se măsoară (!) în rezultatele analizei cantitative din finalul ultimului capitol, care validează întregul traseu teoretic. Din această rațiune, totalitatea anexelor, a indicilor, a tabelelor, a

diagramelor și, desigur, a *rețelelor* care însoțește textul are mai mult decât un caracter adjuvant, pragmatic și devine un limbaj științific personal, o formă de *artă critică*, care spune ceva despre autorul ei, dar mai ales despre viitorul paradigmatic al umanoarelor.

Primul capitol se intitulează *Spațiu, comunitate, rețea*, titlu sugestiv pentru stadiul incipient al demersului, de plasare a coordonatelor problemei și de fundamentare teoretică a viziunii. Autorul este explicit în ceea ce privește punctul de plecare, preluând ideea de „cotitură spațială în istoriografia literară” (dezvoltată ca vehicul de configurare a identității transnaționale de către Marcel Cornis-Pope și John Neubauer, în volumul *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*) și arătând modul în care conștiința apartenenței și a scopului comun poate genera comunități. Predilecția auctorială este pentru un concept de comunitate care debarasează corsetul „național” al înțeleșurilor propuse, în cauză, de Benedict Anderson și de Dionýz Ďurišin, „astfel încât să includă și unități supraindividuale non-naționale”. Emanuel Modoc înaintează ipoteza conform căreia grupările de avangardă din Europa Centrală și de Est se încadrează în această extindere semantică a termenului „comunitate”, însă cu bemolul unei așa-zise condiții de „dublu periferism”, explicată prin exemplul avangardei românești, „marginală atât în sistemul literar național, cât și într-un sistem al avangardei europene”. Astfel, cercetătorul apelează la „teoria polisistemelor” a lui Itamar Even-Zohar, pentru a contura o perspectivă mai complexă asupra spațiului geoliterar investigat. Avangardele central- și est-europene nu alcătuiesc neapărat un sistem, pe cât alcătuiesc un *polisistem*, înțeles ca „suma sistemelor avangardelor naționale care relaționează între ele”, însă nu prin „interferențe” (după modelul lui Even-Zohar), ci prin „corespondențe”, termen care, după Modoc, surprinde mai bine „natura invariabil bi-laterală, dar și parțială a acestei rețele de relații inter-avangardiste”. Din punctul meu de vedere, acest stadiu (încă) pur teoretic al demonstrației lui Emanuel Modoc, prin maniera dialogică în care încearcă să dinamiteze structurile ierarhice (relațiile unilaterale dintre componentele unui sistem) și să dea naștere unei *heteroglossii* a paralelismelor, a corespondențelor, a liniilor de fugă (relațiile plurivoce dintre parte și întreg, dar și dintre mai multe părți și mai mulți întregi, care nu derivă neapărat unele din altele), se apropie de ceea ce Gilles Deleuze și Félix Guattari au numit *rizom*. „Teoria relațională a avangardei-ca-rețea” pe care o expune treptat autorul are, cred eu, caracter rizomatic, în măsura în care demonstrează complexitatea „co-evolutivă” a unor sisteme literare care nu numai că negociază estetic, ci își și dezvoltă în paralel dimensiunile și cadrele referențiale, până la a vorbi chiar despre „mai multe «internaționalisme»”, în detrimentul unuia singur. În orice caz, concluzia pe care o atinge acest prim capitol este că „teoria

relațională a avangardei-ca-rețea”, ca descendentă a teoriei sociologice relaționale a lui Mustafa Emirbayer, funcționează mai degrabă în aria unui model „transactional” (Modoc) decât „inter-acțional” (Emirbayer), deoarece „valoarea simbolică a fiecărui membru al comunității depinde strict de corespondențele și interacțiunile realizate cu alți membri”, în sensul unor „diverse tipare de relații suprapuse” ce „structurează aceste tranzacții” și fac izolarea (simbolică) dintre membri practic imposibilă. Cel de-al doilea capitol, *Intranațional, internațional, transnațional*, debutează cu o exemplificare, în spațiul avangardei autohtone, a tensiunii dintre „global” și „local”, prin analiza strategiilor de „negociere a specificității locale în circuitul internațional”. Reprezentative, din întreaga analiză a valențelor interpretative ale ruralismului într-o conformație literară declarat urbanofilă, sunt mai ales cazurile lui Fundoianu, Tristan Tzara, Ion Vinea, Adrian Maniu, pentru care imaginea orașului rămâne o „proiecție aproape autocolonială”. Or, precursorii avangardismului românesc se distanțează de această imagine de tradiție simbolistă, urmărind să își individualizeze o poetică post-simbolistă, aflată, prin ruralism, într-un raport de continuă mediere cu nevoile unui discurs transnațional care să îi asigure legitimitatea avangardistă. Același raport se regăsește și în coagularea curentului suprarealist autohton (anii '40), care a suspendat logica polarizantă a relației centru-periferie, Modoc făcând o întreagă demonstrație – pe care nu o voi mai relua – a modului în care acesta „are relevanță mult mai mare în context supra- și transnațional, făcând parte din continuitatea proiectului suprarealist european”.

Lăsând deoparte această primă porțiune a capitolului, de departe cel mai interesant raționament se află în cea de-a doua. După ce clarifică „originile” (internaționala socialistă, mișcarea Esperanto, capitalismul imperialist) și „fațetele” (internaționalismul ca „ideologie a universalității”, specific culturilor-sursă și ca „model de transfer al bunurilor simbolice, specific culturilor-țintă”, după Pascale Casanova) internaționalismului avangardist, Emanuel Modoc prelucrează „teoria călătoare” a lui Edward Said pentru a reconfigura traseul avangardismului, în transformările sale paradigmatiche, de la un spațiu cultural la altul. Nuanțarea pe care el o face în legătură cu faptul că avangardismul central- și est-european nu este eminentamente internaționalist, canibalizând forme autohtone de naționalism, este importantă pentru studiile *World Literature*, întrucât deșurubează o *forma mentis* desuetă, centrată pe principii dualiste de gândire. Pentru a evidenția în mod corespunzător fizionomia celor patru mari entități avangardiste transnaționale în „călătoria” lor culturală, Emanuel Modoc propune grefarea ei pe un model analitic preluat din sociologia grupului. Conform lui Bruce Tuckman, există patru stadii ale omogenizării unei conștiințe de grup – formare, desant, normare și performare –, pe care Modoc le suprapune

cu „călătoria manifestelor” a futurismului, „călătoria publicațiilor și a autorilor” a dadaismului, „călătoria conceptuală” a constructivismului și „călătoria doctrinei” suprarealismului (în această ordine), ca etape de configurare a unei conștiințe avangardiste. Spre final, el alege să aprofundeze rolul formator al futurismului care, în Europa Centrală și de Est, tinde să fie mai degrabă proteic, cu funcționalitatea „bazăică” a constructivismului internațional. Prin analiză cantitativă, Emanuel Modoc descoperă, de pildă, că, în spațiul autohton, deși nu a avut o manifestare reală, futurismul a predominat în discursul publicistic pe cale marinettiană, putând fi considerat „adevăratul modulator transnațional al avangardei românești”.

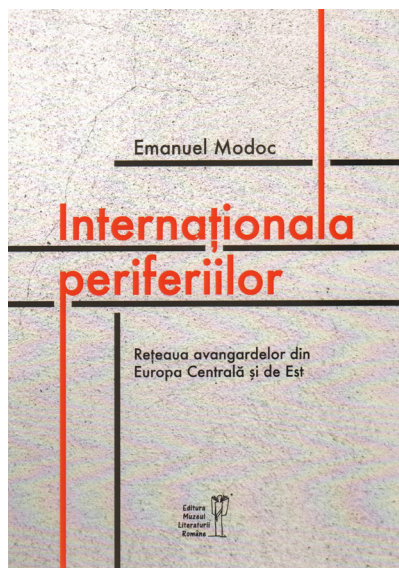
Dincolo de platforma mediatică a avangardismului ca fenomen paneuropean, ultimul reper al studiului cercetătorului clujean, cel de-al treilea capitol intitulat *Avangarda în rețea*, se situează în proximitatea relațiilor inter-periferice care se stabilesc între avangardele central- și est-europene. Investigând „-isme” locale care au coabitat cu cele de import analizate anterior – activismul maghiar, poetismul ceh, integralismul românesc, formismul polonez – capitolul are, de fapt, tot o miză transnațională, prin accentul pus pe caracterul exponențial al *invențiilor* acestor avangardisme. Ceea ce transcende cele aproape treizeci de pagini de documentare publicistică, istorică este grija lui Emanuel Modoc deopotrivă pentru claritate și pentru subtilitate critică, fiind atent permanent să dezambiguiască ceea ce, în mod aparent, ar putea intra în conflict cu teza sa. Spre exemplu, în legătură cu produsele locale ale celor patru borne avangardiste din Europa Centrală și de Est pe care le-a adus în discuție – poemul-tablou (Lajos Kassák), poemul-imagie (Karel Teige), pictopoezia (Victor Brauner, Ilarie Voronca), fotomontajul (Mieczysław Szczuka) –, el nu se sfiște să le recunoască adevăratul caracter de cvasi-invenții locale (ca specii vertebrate, la rândul

lor, de corespondentele lor occidentale), tocmai pentru că interesul său este să exploreze „simultaneitățile” culturale, negocierile subsumate „încercării de a infuza elementului artistic sintetizat un nou sens, care să fie conform cu poeticele explicite ale fiecărui micro-curent local”. Ba mai mult decât atât, alipind această idee de argumentul conform căruia plasma conceptuală a „invențiilor” locale posedă un puternic numitor comun, rezultă că, adesea, „conexiunile inter-periferice” au fost mai „fertile” decât „tranzacțiile centru-periferie”, concluzie ce nu este prezentată totalizator, ci mai degrabă sugerată, prin efectul persuasiv al înlănțuirii raționamentelor.

Or, aceste raționamente sunt sprijinite, spre final, de rețele grafice care atestă panorama de hibridizări inter-periferice, alcătuită „noduri” și „ramuri” rețelare ce reflectă, la nivel cantitativ, gradul de influență al periodicelor și al autorilor în cadrul întregului circuit interavangardist central- și est-european. Astfel, comunitatea imaginată despre care vorbea Anderson capătă semnificația unei „comunități periodice” (Lucy Delap), pe care Emanuel Modoc o vizualizează prin intermediul analizei computaționale, pe baza programului *Gephi*, care marginalizează grafic revistele/autorii cu disponibilitate cantitativă mai redusă (din punctul de vedere al menționărilor). Metoda aleasă de autori aici vine să „testeze metodologic” demonstrația, să confirme complexitatea „ierarhiei interliterare” a acestei comunități, în al cărei spațiu simbolic se suprapun medierile culturale cu avangardele occidentale și specificul cultural (semi)periferic. Un rezultat important al acestei cercetări cantitative este de factură taxonomică: Modoc distinge, în cadrul rețelei avangardelor central- și est-europene, între „autori-pivot” (Ion Vinea, Karel Teige, Tadeusz Peiper, Lajos Kassák) – responsabili de „comunicarea inter-avangardistă constantă” –, „superconectori” (Émile Malespine, Theo van Doesburg, Kurt Schwitters etc.) – garanți ai „fluxului constructivist de informații în (semi)periferii” – și, nu în ultimul rând, „corespondenți” (Filip Corsa, Marcel Iancu, Henryk Stazewski, Moholy-Nagy etc.) – care țes „rețeaua textuală inter-avangardistă” prin „articole de popularizare”.

Studiul lui Emanuel Modoc rămâne, în ansamblul său ideatic și metodologic, un nou reper al ariilor științifice românești *World Literature* și *digital humanities*. El servește drept (mai mult decât) o introducere solidă în ceea ce înseamnă dialogul transnațional (și rizomatic) al unui fenomen cultural paneuropean precum avangardismul, păstrând, înlănțurând unii laborator teoretic și conceptual complex, adevărul brut al datelor cuantificabile, autentificatoare.

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



Teodora MIRICĂ

Ion ca literatură mondială

Debutând cu o introducere cu tente poetice, care face un expresiv portret al Xeniei Pop, fiica lui Ion Boldijer (țăranul care a inspirat povestea lui Ion al Glanetașului), volumul scris de Anca Pârvulescu și Manuela Boatcă* își propune o revizitare inedită a romanului *Ion*, integrându-l într-un amplu context socio-spațial. Cadrul de analiză folosit este transdisciplinar, principalele lentile aplicate textului fiind cea sociologică (Manuela Boatcă) și cea literară (Anca Pârvulescu). Conceptul central al textului, în dialog cu Laura Doyle, este acela de inter-imperialitate. De aceea, în viziunea autoarelor, poziției inter-imperiale a Transilvaniei i se datorează caracterul multiethnic, multilingv și multiconfesional. Ele consideră că „poziția Transilvaniei a fost influențată de structuri globale de putere, în primul rând de colonialitate.” (p. II) Totodată, volumul se anunță drept o încercare critică de a „istoriciza, interoga și transcende limitele metodologice ale comparației dintre țări.” (p. II) Conceptual, cartea aduce în discuție și termenul de *creolizare* pe care autoarele îl explică prin: „mod de transformare bazat pe relațiile inegale de putere care caracterizează modernitatea/colonialitatea- depozedarea, colonizarea și sclavia” (p. III). Ele propun o reinterpretare a termenului, iar versiunea cu care lucrează se opune perspectivei conform căreia Europa ar constitui o entitate coerentă din punct de vedere geografic, cultural, religios și rasial. În plus, cartea își propune și „creolizarea canonului teoretic, recuperarea istoriilor și experiențelor subalterne (...) reinscrierea lor în teoria literară și socială.” (p. IV), lucru care, din punctul meu de vedere, le reușește foarte bine. Demersul lor critic revitalizează raportarea la text, îmbiind la o relectură a romanului din simpla curiozitate de a chestiona textual liniile deschise de problematizări noi. Fără doar și poate, maniera critică este comparatistă și mi se pare foarte interesantă, aflându-se într-un context atipic, autoarele nu aplică mecanic teoria postcolonială spațiului transilvănean, ci, din contră, vor să propună trei conversații critice puțin puse laolaltă anterior: teoria postcolonială, intersecția tradiției decoloniale cu analiza sistemului global și recente dezbateri despre inter-imperialitate.

Metoda pe care o anunță Pârvulescu și Boatcă este aceea a analizei relațiilor inter- și trans-imperiale ale spațiului transilvănean, dorind să ofere o soluție pentru a ieși din „acest mozaic de omisiuni” și să traseze o „relație istorică și analitică între colonialitate și inter-imperialitate.” Prin intermediul conceptului de inter-imperialitate, Doyle subliniază relevanța tensiunilor dintre imperiile rivale, respingând presupuziția implicită a teoriei postcoloniale că o regiune fie nu a fost colonizată, fie este o postcolonie a Occidentului. Plecând de la această perspectivă, autoarele consemnează: „În cadrul a ceea ce numește «metoda inter-imperială», unde *inter* se referă «atât la mai multe imperii care interacționează, cât și la mai multe poziții subiective trăite în, între și împotriva imperiilor», relația dintre politica de scară macro subliniată de analiza sistemului mondial modern și interacțiunile la nivel micro, inclusiv producția

culturală, devine sesizabilă” (p. IX) De asemenea, prin raportarea la pozițiile inter-imperiale, lentila critică aplicată textului poate analiza mai bine dinamica centru-periferie specifică zonei. Cu toate acestea, permanentele trimiteri la text cu analize de scene și subtilități de interpretare nu trădează o relație de dependență a demersului critic față de text, nici obsesia unui studiu de caz sau nevoia de a demonstra relevanța unui canonic minor pe plan global, ci vin să reconfirme caracterul exemplar al narațiunii „analizăm romanul lui Rebreanu în același timp ca pe un produs și ca pe o cronică a inter-imperialității.” În plus, în termenii autoarelor, „opera lui Rebreanu funcționează drept exemplu al unui modernism semi-periferic, înțeles în dialog cu această schimbare în studiile modernismului.” (p. XI). De altfel, textul literar este însoțit de o constelație de texte apropiate: documente juridice, mărturii, hărți etc.

Interesate de valențele documentare și ficționale ale textului, dorind să ofere publicului „un set de instrumente de recitare” (p. XII), autoarele privesc romanul *Ion* ca pe o mostră de literatură mondială. Ele consideră că, deși funcționează în spații restrânse, canoanele literaturilor mici nu doar că exercită încă fascinație, dar reușesc să aibă implicații istorice mondiale. De altfel, acest lucru se aliniază cu scopul ultim al volumului critic, acela de a *creoliza modernul*, „atât din modernism, cât și din sistemul mondial modern, prin recitirea unui «canon mic» acaparat de istoria literară națională, precum și prin re poziționarea romanului *Ion* ca document multilingvistic la momentul producerii lui” (p. XIII) Consideră că modul în care autoarele citează canonicul *Ion* reușește să reafirme valoarea și relevanța textului, iar refuzul drumurilor bătătorite ale criticii literare de tip *dixit* este revigorant. *Creolizarea modernului. Transilvania la răscrucea imperiilor* abordează romanul *Ion* în relație cu teme precum: proprietatea și negocierea pământului, integrarea și negocierea raporturilor cu sistemul capitalist, statutul periferic, sclavia, interglotismul, zestrea și obiectificarea femeii, violența, educația femeii în raport cu nevoile *națiunii*, religia și raporturile ei cu puterea.

În primul capitol, *Fașa pământului. Țărani, proprietate și cheștiunea pământului*, dincolo de tradiționalele receptări critice care vorbesc despre ciclicitatea formei, despre drumul care intră și iese din sat, despre descrierea care familiarizează cititorul cu anumite raporturi ficționale (poziționarea casei învățătorului, pereții proaspăt văruiți ai casei lui Alexandru Pop-Glanetașu, care se văd prin *spărturile gardului*, înlănțuirea următoarelor case și cărciuma lui Avrum) și care cartografiază (șoseaua Cărlibaba, Armadia, Jidovița, trecătoarea Bărgăului etc.), ochiul critic se oprește asupra unor termeni prin care „textul își anunță scrierea în limba română ca opțiune formală” (p. 1). Diferența dintre dulău și cățelul murdar, notează autoarele, „funcționează în mod similar cu cea dintre femeia bătrână și vacile ungurești. Câinele ciobănesc aparține organic acestui spațiu. Câinele cel mic încearcă să se apropie de ciobănesc, dar i se reamintește imediat și violent statutul de corcitură.” (p. 1) Pârvulescu-Boatcă atrag atenția că romanul va trăda de la un capăt la celălalt tensiunea dintre ce poate fi asimilat și ce nu. Reliefând tonalități rasiste, romanul demonstrează că, deși este un

fenomen cotidian, creolizarea rămâne un fenomen nedorit în ierarhia satului. În intens discutata temă a pământului, spun autoarele, „se poate deduce (...) că proprietatea în literatură anticipează proprietatea juridică și politică” (p. 3) Caracterul anticipativ al romanului publicat de Rebreanu în 1920 face din el nu doar un fenomen istoric, ci și simptomul unui „modernism inter-imperial și trans-imperial” de natură spațială și geografică. De aceea, dorința lui Ion de a avea pământ depășește în viziunea autoarelor individualul, fiind investită cu o „greutate colectivă și istorică” (p. 5) „Dorința de pământ a lui Ion se naște dintr-o istorie a exploatării iobagilor” (p. 8). Credeam că s-a spus tot ce era de spus despre tema pământului în *Ion*, dar volumul de față mi-a demonstrat că există infinite unghiuri din care se poate privi o temă presupus bătătorită, perspectiva fiind capabilă să ofere noi orizonturi de receptare. Printre altele, în problematica pământului, autoarele identifică și un comentariu implicit despre procesul de formalizare funciară. „Araghi și Karides afirmă centralitatea acestei chestiuni: «Dintr-o perspectivă istorică mondială, istoria capitalismului începe cu transformarea drepturilor asupra pământului»”(p. 24)

Următorul capitol continuă această direcție și investighează raporturile spațiului transilvănean cu capitalismul, identificând patru astfel de modalități ale integrării capitaliste: comerțul, sistemul financiar, burocrația și mobilitatea, pe care le argumentează și ilustrează cu exemple textuale potrivite. De asemenea, atrag ele atenția, o altă dovadă a integrării în capitalism devin și mișcările anti-sistemice. Însoțind argumentația cu perspective critice polemice, autoarele își doresc să demonstreze în acest capitol că spațiul transilvănean era pe deplin, deși asimetric, în economia mondială capitalistă. Deși Transilvania avea un caracter de trei ori periferic (față de Ungaria, în Austro-Ungaria, în relație cu sistemul mondial), „integrarea în economia mondială capitalistă a funcționat adesea ca mod al periferizării” (p. 29) În plus, ele investighează și „chestiunea evreiască” ce dezvoltă în spațiul transilvănean semnificații suplimentare. Antisemitismul transilvănean are o componentă lingvistică întrucât faptul că evreii adoptaseră limba maghiară nu era văzut cu ochi buni, românii temându-se că „asimilarea evreilor alimenta pretențiile imperiale la adresa Transilvaniei.” (p. 41) Modul în care erau priviți evreii și romii, care devin grupuri rasializate, are de-a face „cu suprapunerea dintre colonialitate și interimperialitate” (p.42). Autoarele subliniază că „rezistența inter-imperială la integrarea capitalistă, care a angajat antisemitismul, este, în același timp și o modalitate de rezistență la transformarea țăranilor în consumatori.” (p. 43) În acest context, foarte interesant este că băutul devine un păcat în viziunea lui Belciug, care îl mustră pe Vasile Baci, nu din rațiuni teologice, ci pentru că îl îmbogățește pe Avrum, cârciumar evreu.

Următorul punct de focus al textului este tema sclaviei. Analiza critică plasează istoria sclaviei în acest peisaj inter-imperial al regiunii și revizitează scena horei, care, deși este intens discutată de critică, devenind o *secvență semnificativă* în baremul examenului de bacalaureat, nu rezervă rasializării romilor niciun fel

de atenție. Astfel, volumul de față este inovator atât prin detabuizarea unor subiecte, cât și prin revizitarea unor scene devenite clișee în interpretarea literară, surprinzând elemente de o subtilitate extraordinară. Acesta este și cazul scenei horei din incipit, scenă pe care autoarele romanului o aleg ca ilustrare a relațiilor dintre țărani, romi și negocierea modurilor de remunerare a muncii. Ele comentează: „dispozitivul narativ al neplății muncii romilor constituie un element formal al romanului, care consemnează istoria înrobirii și atrage atenția asupra muncii estetice neplătite-aici și pe plan global” (p.52) Așa cum subliniază volumul, studiile comparative despre sclavie se concentrează de cele mai multe ori asupra lumii atlantice și asupra Sudului global. De aceea, demersul întreprins de Anca Pârvulescu și Manuela Boatcă are un efect democratizant; „poziționăm inter-imperial atât sclavia, cât și romanul lui Rebreanu- între imperiile regiunii (otoman, rus și austriac) și câmpurile lor etnice și rasiale- într-o perioadă de accentuare a luptei pentru drepturile naționale.” (p. 53) Rasializarea se sedimentează în timp, în stereotipuri și termeni idiomatici. În *Ion* romii devin „prezențe alterizate”, iar autoarele identifică „șase modalități prin care textul lui Rebreanu face vizibilă puntea dintre istoria robiei și munca muzicienilor romi” (p.65) Acestea sunt: invocarea romilor în definirea libertății, producerea unui statut de abject, încadrarea sărăciei într-o ierarhie economică rasializată, schițarea romilor ca servitori stereotipici, reproducerea și consolidarea segregării spațiale a comunităților și comedia ca mod al abjecției. Astfel, întorcându-ne la scena horei duminicale, „rasializarea muzicienilor (...) ajută la *înălbirea* lui Ion.”

Deși romanul este scris în română, limba fiind astfel asumată ca gest, poliglotismul apare ca fenomen în interiorul textului dezvăluind inegalitățile, ierarhiile inter-imperiale și conflictele. De aceea, autoarele optează pentru termenul de inter-glotism – „nu un Babel transilvănean aleatoriu, ci un mod de co-implicare a elementului lingvistic cu regimul politic, social și economic.” (p. 76) El devine, totodată, și o „modalitate esențială a creolizării”. Limba română în care scrie Rebreanu este pentru autoarele volumului o română creolizată, iar revenirile succesive asupra textului pentru a-l curăța de „impurități” întăresc argumentul acestora. Studiul de caz este aici formarea lui Titu Herdelea. De asemenea, este problematizată și invenția monoglotismului, devalându-se implicațiile politice și ideologice ale acestuia în context inter-imperial. „Sugestia este că drumul către suveranitatea politică trece în mod necesar prin suveranitatea lingvistică, care, la rândul ei, e percepută ca monolingvism național” (p. 96). În acest context, autoarele resping direcția clasică, plină de note idilice ale criticii tradiționale, văzând în opțiunea lingvistică a lui Rebreanu o invenție inter-imperială.

În *Intriga zestrei interimperiale. Naturalism, violență, munca femeilor* se face o analiză a dinamicii de gen, demontându-se modul în care naționalismele inter-imperiale susțin uneori violența împotriva femeilor și se folosesc de munca lor invizibilă. În această direcție, Ana devine un „simptom al unei situații inter-imperiale, care marginalizează proiectele de emancipare ale femeilor

în favoarea luptei anti-imperiale” (p. 101) Capitolul inventariază o tipologie a tăcerii structurată prin cinci modalități. Aceasta se realizează prin: reducerea la tăcere a discursului feminin, reducerea la tăcere a indignării narative în fața violenței, transformarea muncii femeilor în muncă invizibilă, tăcerea ca formă a evlaviei și prin toposul naturalist al sinuciderii personajului feminin. „Aceste strategii constituie cele mai energice semne de modernism semi-periferic ale textului lui Rebreanu.”(p.102) În plus, pe fondul convergenței dintre naturalism și modernism în *Ion*, utilizând intriga zestrei, Rebreanu oferă o „traietorie inter-imperială: chestiunea proprietății funciare este impregnată de istoria inter-imperială a Transilvaniei” (p. 109) Deși nu sunt de acord că textul refuză cititorului empatia, transformând-o pe Ana într-un personaj capabil să stârneasă doar repulsia, analiza literară este coerentă și reliefează aspecte esențiale (interpretarea *gărgăunilor*; reprezentările naturaliste ale personajului, caracterul economic dezvoltat de Ana ca parte a zestrei etc.), subliniind, totodată, o mutație a discursului erotic rural. Practic, așa cum observă autoarele, „textul modernist al lui Rebreanu ocupă hăul dintre revendicarea modernității națiunii și amprenta non-modernitate a opresiunii de gen” (p. 112) Interesant este și modul în care demersul critic leagă virginitatea femeii-marfă de frica de creolizare. Capitolul concluzionează: „politica de gen a textului funcționează astfel ca mod semi-periferic al unui modernism *literar* inter-imperial”.

Problematika de gen este explorată și sub alte aspecte, autoarele fiind interesate de modul în care educația, creșterea și drepturile femeilor sunt afectate de infrastructura societății patriarhale în cadrul căreia funcționează. Ele arată cum mizele naționalismului inter-imperial determină instrumentarea ideologică a femeii, încorsetată în rolurile ei de mamă și soție. Cuminițirea, reducerea la tăcere și promovarea docilității ca exemplu de comportament justifică în viziunea auctorială „întârzierea” de care sunt acuzate feminismele periferice. „Feminismul” (dacă termenul poate fi aplicat retrospectiv) este respins în textul lui Rebreanu din cauza capacității lui ideologice de a otrăvi „naționalismul inter-imperial, care are propriile lui planuri pentru femeile din mica burghezie” (p. 128) Capitolul urmărește evoluția Laurei Herdelea, care singură se va rușina de *gărgăunii* ei din tinerețe, devenind o soție model, dornică să susțină demersurile naționaliste ale soțului ei. Pentru autoarele volumului „chestiunea femeilor” „aparține unui cadru de analiză similar celui creat de teoreticienii postcoloniali pentru Lumea a Treia” (p. 129). Discursul narativ critică modul în care se aranjează Margareta Bobescu, vede în consumul sexualizat de mătase o trădare a națiunii și o portretizează pe Laura, care merge la bal îmbrăcată în costum popular, ca pe o fată modernă într-un peisaj rural. De fapt, așa cum se demonstrează, Laura „devine terenul pe care se negociază tensiunea dintre inter-imperialitate, naționalism și educația femeilor”, o perspectivă pe care am găsit-o deosebit de interesantă, capabilă să surprindă nuanțe care modifică semnificativ portretul critic al textului.

Ultimul capitol analizează relația dintre inter-imperialitate și religie, refuzând să trateze religia ca pe un element vetust, ci, din contră, dorindu-și să investigheze raporturile lui cu modernitatea. Faptul că Rebreanu nu menționează specificul confesional al bisericii din Prislop și alege să o descrie doar ca pe o *biserică românească* e citit de Pârvulescu-Boatcă drept un „semn al unei etnicizări crescânde a religiei în câmpul interimperial.” (p. 154) Deși discursul critic la nivel global pare să sugereze altceva, autoarele demonstrează caracterul excepțional (dar nu unic) al spațiilor din Europa de Est, unde „modernitatea coincide cu însușirea unui *curaj* și a unei *autenticități*—pentru a folosi termenii lui Taylor— care sunt inseparabile de religie.” (p. 159) Ele identifică și analizează în acest ultim capitol „matricea religioasă a naționalismului anti-imperial”. Concluzia la care ajung este aceea că romanul *Ion* „pune în scenă o însăilare implacabilă și plină de consecințe între inter-imperialitate, națiune și religie.” (p. 162) El revizitează, totodată, conflictul dintre preot și învățător, interacțiunile lui Belciug cu țărani, modul în care este el perceput, relațiile preotului cu statul, comentând tertipurile la care apelează pentru a reuși să includă pământurile lui Ion în patrimoniul bisericesc. În biserica proaspăt construită, ca semn al viitorului, Pripasul primește „un amvon al noului naționalism și o dezmințire a istoriei lui creolizate.” (p. 173)

Concluzionând, volumul scris de Anca Pârvulescu și Manuela Boatcă propune o analiză critică revigorantă, reușind să relanseze prin argumente de actualitate romanul *Ion*. Contextualizările socio-istorice care deschid fiecare capitol folosesc atât la consolidarea argumentelor critice, cât și la construirea peisajului coerent în care se cere integrat universul ficțional construit de Rebreanu. Lectura mi-a dezvoltat aspecte pe care le trecusem cu vederea în lectura romanului, a „răzbunat” nemulțumirile mele oferind spațiu minorilor reduși la tăcere, sancționând abuzurile, indiferent de natură. Cred că modul în care autoarele problematizează critic devoalează o serie de aspecte oculte anterior, perspectivele deschise fiind relevante și lămuritoare mai ales pentru generațiile noi.

*Anca Pârvulescu, Manuela Boatcă, *Creolizarea modernului. Transilvania la răscrucea imperiilor*, tr. de Ciprian Șiualea, Editura Universității Lucian Blaga, Sibiu, 2024.



Iulian BOLDEA



Lucian Raicu. Ceremoniile empatiei

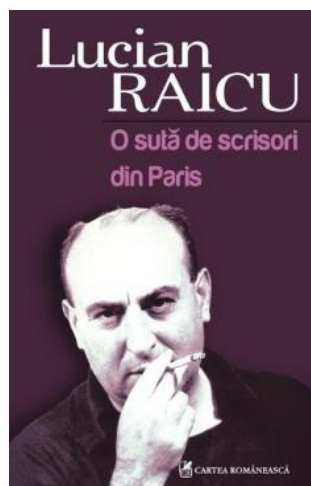
Receptarea recentă nu e deloc generoasă cu opera critică a lui Lucian Raicu, una dintre cauze fiind, poate, temperamentul rezervat, echilibrul, măsura unui critic important al literaturii române contemporane. Cărțile lui Lucian Raicu (*Liviu Rebreanu, Structuri literare, Gogol sau fantasticul banalității, Reflecții asupra spiritului creator, Printre contemporani, Calea de acces, Critica – o formă de viață, Fragmente de timp, Scene din romanul literaturii, Journal en miettes cu Eugène Ionesco, Scene, fragmente, reflecții, O sută de scrisori din Paris*) sunt predispușe la confesiune, dialog cu cititorii, multe dintre ele adoptând forma expresiv-afectivă a jurnalului de idei. În același timp, scriitura în sine nu e rigidă, crispată, austeră, excesiv de metodică, ea mizând, mai degrabă pe dezinvoltură, disponibilitate, spontaneitate, căci Raicu refuză aderența la modele sau la metode suficiente lor însele, pledând, dimpotrivă, pentru un inconfort creator, pentru revizuirea opiniilor proprii, pentru mobilitatea exercițiului hermeneutic.

Pe de altă parte, criticul resimte, uneori cu asupra de măsură, voluptățile și supliciile interogațiilor acute, neconcesive, asupra lumii, asupra literaturii, asupra ființei umane și a destinului ei, discursul critic eliberându-se de tutela prea strânsă a textului analizat, interpretat fără servituți, fără complexe, fără patimă. S-ar putea spune că opera literară este un pretext al meditației critice, interpretarea nuanțând reverberații estetice și emoții prezente în operă în stare latentă, difuză. Aderența la ceremoniile empatiei, „spiritul de finețe”, predispoziția confesivă, scriitura interiorizată, entropică, se îmbină cu o retorică a reveriei în marginea textului: „Critica lui Lucian Raicu e de natura «simpatiei», a «fraternizării» cu autorii, discret triați în vederea acestui scop. Pasiunea simpatetică, contactul liminar cu textul nu exclud însă exigențele unor criterii estetice ferme, după cum contopirea cu opera – înfățișată ca un ritual al emoției descoperirii, ca o înscenare ceremonioasă a unei inițiatice ridicări a vălurilor, implică și privirea detașată, viziunea de ansamblu, perspectiva «departelui»”

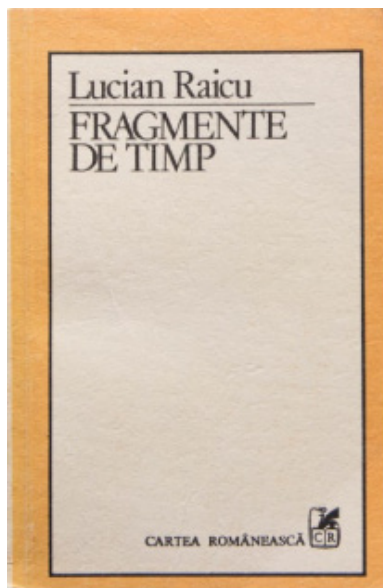
(Gheorghe Grigurcu). În fond, Lucian Raicu se abandonează imaginarului operei, convertindu-l în trăire, asumându-l ca experiență personală revelatoare, resorturile psiho-estetice de acest tip angajând discursul critic într-o dimensiune a confesiunii asumate, a rememorării edificatoare și ordonatoare de sine.

Un procedeu predilect, liant al reflecțiilor critice, este întoarcerea în trecut, care amorsează încărcătura afectivă, interogativă și gradul de indeterminare, tehnica ce amplifică naturalețea, efectul de spontaneitate al discursului critic al lui Lucian Raicu. Meditația hermeneutică înglobează, de altfel, și o acută conștiință a scrisului, o încadrare sugestivă a datelor existențiale în neliniștitul ritual scriptural. Atenț la vibrația omenescului, la emoția estetică și la istorie, criticul concentrează în textul critic o perspectivă morală gravă, referitoare la locul omului în lume, la dinamica procesului de creație, la nuanțele inefabile ale operei, din care se naște reveria asupra actului creator, modalitate de a explica resorturile operei, prin revelarea simbolisticii creației în dinamica unor structuri metaforice și simbolice purificatoare.

Semnificativ este și faptul că Lucian Raicu repudiază, în dinamica generării operei, ponderea excesivă care se acordă inspirației: „Fericita inspirație și nefericita lipsă de inspirație participă cu drepturi egale la constituirea operei. Nici una nici cealaltă nu dețin un cuvânt hotărâtor, decisivă este doar ciudata înțelegere dintre una și cealaltă. Colaborarea și complicitatea lor. Lipsa de avânt nu doar corectează excesele avântului, se întâmplă ca tocmai ea atât de rău primită altfel, atât de îngrijorătoare și de temută să-i dea greutate și adâncime”. E adevărat că unor excursuri critice de acest tip li s-ar putea imputa o ținută eticizantă, prezentă mai ales în reflecțiile despre condiția creatorului, ce are un timbru existențial aparte, solicitând în mod constant reflecțiile lui Lucian Raicu, fie din unghiul raportului *creator/ timp*, căci, pentru a-și configura opera autorul recurge la o suspendare a timpului linear, cronologic,



așezându-l între parantezele fluxului propriei creativități estetice, fie din perspectiva dihotomiei *eu biografic/ eu auctorial*. Pe de altă parte, în momentul în care se criticul se întreabă cu privire la utilitatea sau inutilitatea studierii biografiei unui scriitor din perspectiva decodificării sensurilor și simbolurilor operei, Lucian Raicu oferă exemplul particularității, a timbrului individual ca modalitate privilegiată de ilustrare a convergențelor asumate sau imponderabile dintre biografie și operă. Spirit „încercător în operă, căutător de punți morale” (Gh. Grigurcu), Lucian Raicu ilustrează în eseurile sale o puternică voință de autenticitate și de obiectivare, un patos al adevărului, care nu e expus pur și simplu apodictic, ci este, mai degrabă, integrat în propriul demers, ca jalon și finalitate a judecății. Critica obiectivă – statura ideală a criticii – este așadar, după Lucian Raicu, „suma adevărilor rostite de critici”.



Pe de altă parte, în viziunea lui Lucian Raicu, criticul e cel care se străduiește „să traducă «sentimentul» în «idee»”, dând un contur expresiv emoției volatile, sugestive, conferind creației sensuri estetice și etice. Resursele argumentative învăluitoare ale textelor lui Lucian Raicu integrează accente confesive, întoarceri în trecut, reverii simbolice concentrate uneori în jurul condiției criticului, a necesarei onestități a interpretării: „Există o morală absolut firească a actului critic, o probitate *naturală* a criticilor adevărați, o normă *internă*, nu neapărat proclamată emfatic, a acestei îndeletniciri prin excelență responsabilă. Adevăratul critic nu are nevoie să-și impună o conduită responsabilă, să-și «amintească» de îndatorirea sa de conștiință ca de o constrângere (fie ea și o nobilă constrângere). Lui îi este insuportabilă (...) inexistența ori falsificarea criteriilor. Supralicitarea și deopotrivă trecerea cu vederea, minimalizarea valorilor, el le resimte ca intolerabile”.

Textele lui Lucian Raicu încorporează în ele vibrațiile trăirii, având o alură autobiografică evidentă, chiar dacă, la un moment dat, criticul își exprimă mefiența față de confesiune, înțelegând creația într-o dublă valență semantică: ca refugiu, modalitate de a se sustrage agresivității realului, dar și ca modalitate de reacție la precaritățile realului. Refugiul în scris, eliberarea purificatoare prin creație reprezintă o asumarea a adevăratei condiții umane și artistice a creatorului. Între scepticism și optimism al cunoașterii, Lucian Raicu aspiră, cum observă Florin Mihăilescu, „la o filosofie a creației care să fie în același timp și una a condiției umane”. E foarte adevărat că în numele unei capacități legitime de înțelegere a operei literare, criticul își arogă o suspiciune rezonabilă față de excesele metodologiilor și ale tehnicismului procedural în mecanismele de înțelegere și de interpretare a operei, căci „întreagă această practică uniformizatoare se opune sensului însuși al literaturii”, obnubilând „revelarea misterului existenței umane și sensului criticii, revelarea miracolului creator”. Critica lui Lucian Raicu, cu alura sa empatică și subiectivă, deloc emfatică însă, pătrunde întreaga rețea de afinități, convergențe, corespondențe între inefabilele resorturi ale operei și zvonurile lumii. Consonanța dintre conștiința critică și text traduce o aspirație legitimă spre luciditate, spre asumarea unei superioare moralități a actului scrisului. Alcătuită din rigori hermeneutice, memorări, reflecții și problematizări asupra literaturii și metaliteraturii, dar și din reacții exegetice decise, lipsite de orice echivoc, critica devine astfel documentarea unei emoții estetice, mărturia unei conștiințe neliniștite, interogative, care privește literatura ca nobilă „formă de viață”.



Ștefan BORBÉLY

Centenarul *Muntelui vrăjit* -
premise burgheză

Prima ediție a monumentalului roman *Muntele vrăjit* (*Der Zauberberg*) al lui Thomas Mann a apărut în data de 28 Noiembrie 1924 la S. Fischer Verlag din Berlin, în două volume masive, cel dintâi terminându-se cu despărțirea Doamnei Chauchat de „prințul ei de Carnaval” la sfârșitul capitolului al cincilea, pentru ca al doilea să deuteze cu considerațiile lui Hans Castorp despre timp („*Ce este timpul? O taină – ireală și puternică...*”¹), ceea ce înseamnă că în transpunerea românească de referință, cea a lui Petru Manoliu din 1969, de la Editura pentru Literatură (colecția BPT), editată în trei volume, linia imaginară de demarcație a celor două blocuri de text originale poate fi trasată cu puțin dincolo de jumătatea volumului al doilea, înainte de capitolul intitulat *Schimbări*, unde se modifică nu numai fluxul narativ al întregului, dar și comportamentul „*bunului, răbdătorului, ordonatului Joachim*” (Ziemssen, vărul protagonistului Hans Castorp, ofițer în devenire în viața sa civilă), care, deși „*total pătruns de statornicile serviciului și ale disciplinei, era, de o bucată de vreme, copleșit adesea de ispita răzvrătirii*” (II, 269) împotriva obligației de a mai petrece cel puțin o jumătate de an la Sanatoriul Internațional Berghof, de deasupra Davosului, unde, cum toată lumea știe, el primește, la începutul romanului, vizita de curtoazie a vărului său hamburghez Hans Castorp, viitor inginer naval, sosit doar pentru trei săptămâni scurte, care se vor face, în cele din urmă șapte ani lungi, numărul anilor petrecuți de acesta în aerul rarefiat al Berghofului fiind doar un indiciu al obsesiei pentru cifra 7, pe care Thomas Mann o va introduce în roman nu doar pentru a-i provoca pe interpreți (sunt zeci de mii de soluții furnizate până în momentul de față), ci în primul rând pentru a sugera că protagonistului său, Hans Castorp, i se furnizează un ciclu inițiativ complet de-a lungul sejurului său de șapte ani la sanatoriu, dar care leagă, în cel din urmă, într-un subtil spirit ironic, două stadii de relevanță identitară în esență similare, caracterizate prin lipsa de sens, prin anonimitate.

Privind lucrurile dintr-o perspectivă strict ritualică, în condițiile în care romanul mustește de referințe mitologice psihopompe (excelează în acest sens

umanistul Lodovico Settembrini), devine limpede că eroul *Muntelui vrăjit* nu evoluează. Nu urmărește un țel, nu aspiră înspre o împlinire de sine și nu se realizează, participând, în cele din urmă, la tot ceea ce noua lui viață și boala atașată de ea îi oferă în spiritul unei corectitudini burgheze flexibile, lipsite însă de convulsiile lăuntrice modelatoare pe care le-ar fi presupus o transformare. Ecuția de bază a *Muntelui vrăjit* e orizontală, nu ascensională. E logica spațiului care anulează timpul, adică distilarea calitativă a inițierii. Se poate chiar afirma că între dl. C din *Muntele vrăjit* și dl. K al lui Kafka nu există decât diferențe contextuale, ambii reprezentând variante ale *individualismului neutral* cu care opera epistema intelectuală a începutului de secol XX, la confluența dintre impersonalitatea burgheză și anonimismul colectiv al „omului de masă”.

Atât personajele marcate cu K, ale lui Kafka, cât și Hans Castorp al lui Thomas Mann, sunt *provocați* să existe, puși în anumite situații, scoși, prin diferite scenarii de viață, din inerția existențială în care se complac și în care, dacă nu li s-ar fi întâmplat ceea ce li se întâmplă, ar fi zăcut, mulțumiți de ei înșiși și de relațiile cu cei din jur, până în clipa tristă a extincției. La trei ani după lansarea spre glorie a *Muntelui vrăjit*, în *Sein un Zeit*, Martin Heidegger va numi această stare *Dasein*, dar ne ferim să intrăm în prea multe detalii referitoare la această analogie, de teamă să nu ducem interpretarea spre nisipuri și mai mișcătoare decât cele pe care ea încearcă să-și mențină echilibrul precar acum. Oricum, Hans Castorp e, structural, lipsit de voință, el fiind totuși, paradoxal, protagonistul unui roman suprasaturat de referințe daimonice, nietzscheene. Thomas Mann l-a dorit să fie așa și nu altfel: a fost o construcție premeditată, nu un rezultat aleatoriu.

În consecință, câteva explicații ilustrative devin necesare, mai cu seamă dacă ținem cont de faptul că marea majoritate a comentatorilor interpretează romanul ca pe un scenariu inițiativ, acesta fiind și stereotipul dominant al manualelor și lexicoanelor de literatură. Autorul însuși, într-o scrisoare către Félix Bertaux, datată 1 Martie 1923, îl caracterizează ca pe „*o încercare de a reinnoi Bildungsromanul*”², numai că aici trebuie să ținem cont, ca de fiecare dată de altminteri, de antifrazele ludice pe care autorul le strecoară în textele pe care le semnează. În cazul de față, în prima parte a epistolei către Bertaux, el îi prezintă acestuia Lübeckul natal („*Lumea mea e, socialmente vorbind, cea a burgheziei patriciene, iar, pe plan spiritual, cea a unui individualism al interiorizării de tip protestant*”³), precizând că aceasta e „*o lume care oferea odinioară un teren propice pentru dezvoltarea Bildungsromanului*”. Odinioară, dar nu acum; în consecință, „*reinnoirea Bildungsromanului*” din *Muntele vrăjit* aparține unui alt timp, unei alte tipologii. Ulterior, într-o scrisoare către Ernst Fischer, expediată din Arosa (25 Mai 1926), sugerea unei alternative, a unei tipologii diferite e radicală: „*Chiar și innoirea «Bildungsroman-ului» german pe temeiul și sub semnul tuberculozei e o parodie*”⁴.

Vom demara demonstrația noastră cu o propoziție care se află chiar pe ultima pagină a romanului, la puține rânduri înainte să ne despărțim de el. Sună așa: „*Adio, Hans Castorp, brav copil răsfățat al vieții! Povestea ta s-a sfârșit. Am isprăvit cu povestitul ei; n-a fost nici amuzantă, nici plictisitoare, ci rămâne doar o povestire ermetică. Am povestit-o pentru ea însăși, nu de dragul tău, căci ai fost un nătărău, dar, în definitiv, a fost povestea ta, numai a ta.*” (III, 454) E destul de neobișnuit ca un romancier să-și declaseze eroul pe fila concluzivă a operei sale. Neîndoios, sunt cititori care s-au atașat de el, iar unii, probabil, chiar l-au iubit sau au socotit că, măcar pe baza evenimentelor extraordinare în care a fost așezat, el e îndreptățit să fie scos din categoria „*nătărăilor*” și să fie așezat, cu respect, pe un palier superior al rasei umane. Nemilos, autorul său n-o face. În germană e „*du warst simpel*”, traducerea fiind fidelă.

Nici „*povestirea ermetică*” („*hermetische Geschichte*”) nu sugerează ceea ce am putea crede că este, și anume o transsubstanțiere spirituală realizată în cele șapte etape clasice, din mithraism sau alchimie, întrucât, în privința zeului grec, Settembrini s-a dovedit a fi mereu inflexibil, vorbind despre el exclusiv ca despre o călăuză a sufletelor înspre tărâmurile triste, nivelatoare ale lui Hades. O singură dată schimbă umanistul registrul său de percepție, atunci când sugerează că Hans Castorp ar putea fi conceput și ca un Orfeu eșuat în încercarea sa de a o recupera pe Eurydike (Doamna Chauchat) de pe câmpiile elizeene. Dar nu e mai mult decât o analogie, menită să scoată în evidență statutul de vizitator temporar al lui Hans Castorp, Settembrini repetând formula atunci când își aseamănă interlocutorul hamburghez cu Ulise (Odysseus), care nu *intră* în Hades (în cartea a XI-a a *Odiseei*), ci rămâne cu sacrificiul în pragul tărâmului de dincolo, așteptând aici umbra profetului Tiresias pentru a afla care este drumul de întoarcere înspre Ithaca.

Așadar, romanul nu exprimă un scenariu inițiativ de tip hermetic, ezoteric. Unii s-au încăpățânat să-l interpreteze în acest fel, dar textul nu îi susține. Sosit ca „*simpel*” la Berghof, Castorp rămâne egal cu sine până la sfârșitul evenimentelor. Apoi, se pierde fără eroism în pasta umană nivelatoare generată de carnagiul Primei Conflagrații Mondiale. De ce a fost așa și nu altfel exprimă un paradox subtil, dorit de Thomas Mann: omul mărunț tot mărunț rămâne și atunci când el e literalmente bombardat cu evenimente ieșite din comun. Aceasta e cheia personajului, chiar din clipa coborârii sale din tren pe micul peron al gării de la Davos. Dar, pentru a înțelege definitiv, mai e și o chestiune legată de orizontalizarea Timpului, de transformarea lui în spațiu, despre care vom vorbi, alături de altele, mai încolo.

Ca tipologie, Thomas Mann a dorit cu tot dinadinsul ca Hans Castorp să-i apară cititorului ca un antierou lipsit de relief, neieșind prin nimic în evidență. E o performanță să reușești așa ceva într-o operă de peste o mie de pagini, unde simpla cantitate a paginilor scrise e suficientă pentru a sugera monumentalitate. Dar, în aceeași scrisoare, deja citată, către Ernst Fischer, Thomas Mann precizează că profilul tipologic al personajului a fost în așa fel conceput încât să exprime golul postromantic de după Nietzsche, mai precis:

„*experiența autoînvingerii romantismului în Nietzsche*”, care, pentru a înțelege corect filiația, nu ne poate duce decât dincolo de dionisiacul exacerbant pe care îl reprezintă zarathustrianismul, adică înspre un personaj definibil doar prin confruntarea lui cu partea *corporală* din el, fatalmente perisabilă, deci cu moartea. Din această perspectivă privind lucrurile, epistema intelectuală a primelor decenii ale secolului al XX-lea, pe care, în mod inevitabil, o exprimă și *Muntele vrăjit*, a decantat individualismul apoteotic zarathustrian (un narcotic la vremea respectivă) pe două filiere, distincte ca textură, dar asemănătoare ca finalitate: cea politică și cea apolitică. Asemănarea e dată de faptul că ambele au ca rezultat un om neînsemnat, virtual anonim, numai că în primul caz e vorba de aneantizarea lui de către un sistem autocratic, politic, pe când în cazul celuilalt, procesul de uniformizare, infinit mai bogat ca spectru motivațional decât cel dintâi, se datorează, pur și simplu, instinctului de adecvare, dorinței cuiva de a nu transgresa media de comportament a grupului extins (familie, pătură socială, profesie, rasă etc.) din care el face parte.

În esență, deși această perspectivă e mai dificil de acceptat, ea fiind contracarată de aparențe, Hans Castorp e un erou generic, de tip impersonal, definitiv pentru un grup, pentru o categorie umană și civilizațională, înainte de a deveni o individualitate cu însușiri particulare, pronunțate. Într-o scrisoare către Ernst Fischer, din data de 25 Mai 1926 (*Scrisori*, ed. cit., pp. 87-88), autorul ține să atragă atenția asupra faptului „*că acțiunea se petrece înainte de război, deci într-o epocă eminentamente estetică și estetizantă*” a „*capitalismului antebelic*”, „*în care alternativa «artă sau socialism» nu exista*”, fiind, în consecință, apolitică, neangajantă. Formula desemnează burghezul corect, egal cu sine, funcțional, asumat ca idealul civilizațional al unei lumi perfect organizate, reglate de uniformizare și de logica repetitivă a ceasornicului, de dinainte ca el să fie contestat de proletariat și de artiști. Așa se face că, exceptând câteva colaterale ale polemicilor învrăjbite dintre Settembrini și Naphta, politicul nu colorează lumea pacienților de la Berghof, deși ziarele se citesc regulat, mai mult ca distracție, ca fapt divers, și nu ca ideologie. Nici Thomas Mann nu insistă pe analize mai fluctuante, ceea ce e oarecum surprinzător dacă ținem cont de sintaxa burgheză degenerescentă abordată de el anterior în *Buddenbrooks* sau de remanența burgheză a artisticului, abordată în *Tonio Kröger*, într-o manieră devenită clasică pentru el: artisticul e ca o clepsidră, cu cât e mai mult nisip în jumătatea sa de sus, adică substanță remanentă burgheză, cu atât mai puțin cristalin devine ceea ce se prelinge în jumătatea de jos. În consecință, componenta burgheză e un dat în *Muntele vrăjit*, nu o virtualitate supusă transformării. Ea nu se decantează, nu suferă transsubstanțieri sau metamorfoze. Pentru medicul și Consilierul Aulic Behrens, Castorp e „*omul de formație burgheză*”, nu o individualitate de sine stătătoare, particulară, susceptibilă de „*evoluție*”. Pentru Clavdia Chauchat, el rămâne mic-burghezul prin excelență: „*Petit bourgeois! Joli bourgeois à la petite tache humide.*” (II, 264) Nici mai puțin, dar în nici un caz mai mult: o entitate inertială, stagnantă.

Așadar, sub aspectul dihotomizării de care vorbeam mai sus, Absurdul aparține primei filiere, victimare: nu întâmplător, Camus a optat pentru Sisif, și nu pentru altcineva, pentru a-i fi simbol. Chintesența celei de-a doua filiere o reprezintă *burghezul*: conformistul exemplar, îmbrăcat în uniformă necazonă, mereu exact și previzibil, ghidat și controlat de timpul încarcerat în ceasornic sau în pendula atârnată pe perete. Kafkianismul reprezintă consecința directă a acestui moralism responsabil, civic, profesional și monocolor. După ce i se oferă un serviciu, agrimensorul din *Castelul* lasă întempestiv totul în urmă, inclusiv familia, și se grăbește să onoreze chemarea. În *Procesul*, Josef K parcurge cuminte, îndatoritor, întreg ritualul incriminării sale. Răspunde de fiecare dată atunci când este înștiințat, merge acolo unde i se indică. Prin analogie, Hans Castorp dă glas unui impuls etic similar la începutul romanului: aflat într-un moment de interludiu biografic – terminase studiul pentru care nu simțise nici o chemare, urma să se prezinte, ca stagiar, la un șantier naval unde, de fapt, nu-l așteaptă nimeni –, el hotărăște, dintr-un impuls de corectitudine mondenă, fără să existe vreun alt sentiment la mijloc, că *s-ar cuveni* să-și viziteze vărul bolnav aflat într-un sanatoriu, deși relațiile dintre ei nu fuseseră nicicând foarte apropiate, mama lui Joachim Ziemssen nefiind decât mătușa prin alianță a viitorului constructor de vapoare.

Așa cum va spune ulterior iezuitul Leo Naphta, Hans Castorp e un demn reprezentant al „*modului burghez de a înțelege viața*”. Autorul îl descrie, inevitabil, în culori anterioare. „*Om mediocru, deși într-un înțeles dintre cele mai vrednice de cinste*” (I, 51), fusese departe de a excela la școală, unde „*fusese silit să repete uneori câte o clasă*”. (Ibid.) Diagnosticat de timpuriu cu „*o ușoară anemie*” cronicizată, manifestă „*obiceiul de a rămâne cu gura căscată și fără nici un gând serios*” (I, 46), pe care cei din jur o cataloghează, eufemistic, drept „*visătorie*”, facultate nedemnă de stimă în economia de valori a unei genealogii de oameni pragmatici, implicați civic, economic și social. Pentru prima meteahnă i se prescrie, „*la dejun, când se întorcea de la școală [...] un pahar mare de Porter*”, asociat cu grijă celorlalți tabieturi zilnice, cum e consumul matinal de „*preparate reci, crabi și somoni, țipari, piept de găscă și tomato ketchup la rosbif*” (I, 46), cărora li se adaugă „*untul aranjat sub formă de melci*” pe care „*l-ar fi mâncat în silă dacă i s-ar fi prezentat într-o singură bucată...*” (I, 49). Toate câte i se întâmplă lui Hans Castorp se decantează potolit în firea lui și „*nu-i trezeau decât impresii plăcute și intime*”, el devenind însă „*autentic*” – precizează grijuliu autorul – doar în momentele de „*mare bucurie*” „*când i se întâmpla să ia o gustare, duminica, la pavilionul lui Alster [...], consumând o bucată bună de biftec cu slănină, un pahar de Porto vechi și apoi să se lase pe spate în jeț trăgând cu poftă un fum de țigară.*” (I, 48)

Predispus la insignifianță, Hans Castorp „*avea prea mult bun simț ca să aibă vreun orgoliu personal*” – conchide scriitorul. (I, 226) Din seria pretins pragmatică, lucrativă a familiei sale el pare să fie cel din urmă capabil de o vocație menită să-l îndreptățească să aleagă vreo meserie. Nutrea, ca orice protestant cuminte, „*un mare*

respect pentru muncă”, dar i se dedica cu o anumită circumspecție, medical justificată, fiindcă „*pe el munca îl cam obosea*” (I, 53), tot așa cum îl epuizase și școala, faptul de a fi fost obligat să repete unele clase nesurprinzându-i pe membrii familiei. Dintre aceștia, unchiul Tienappel nu întârzie să-i atragă atenția că fondul lui financiar, deși bine investit și controlat, nu va ține o veșnicie, motiv pentru care va trebui să-și caute o profesie: „*...dacă râvnești să fii cineva în oraș, și să trăiești cum ești obișnuit, atunci trebuie să cauți să câștigi bineșor, lucrul ăsta să-ți intre bine în cap, băiețuș.*” (I, 52) Numai că pe Hans Castorp perspectiva de a lăsa în urmă untul în formă melcișori și biftecul cu slănină de la Alster pentru o carieră de constructor de nave la firma Tunder&Wilms îl deusolează: „*O muncă încordată îi ațâța nervii, îl obosea repede și recunoștea fățiș că, în definitiv, îl plăcea mai mult timpul liber, timpul asupra căruia nu apăsa nici una dintre greutatețile de plumb ale unei munci trudnice, timpul ce s-ar fi întins liber în fața lui, nu jalonat de piedici pe care trebuia să le învingă scrâșnind din dinți.*” (I, 53) De altfel, decizia sa de a opta pentru un șantier naval a rămas un mister în economia de înțelegere a familiei; se pare că a făcut-o fiindcă îi plăcea să deseneze și să picteze ambarcațiuni. Dincolo de toate acestea, însă, devine limpede faptul că sejurul său de șapte ani de la sanatoriu i-a oferit protagonistului chiar indolența „*somnoroasă*” pe care n-ar fi putut-o găsi nicăieri altundeva. Settembrini va face eforturi susținute, îngrijorate, să-l țină de partea bună a indolenței, cea constructivă, nedispersivă. Nu-i va reuși întotdeauna.

Există, în *Muntele vrăjit*, și un alt personaj expus în raport cu celelalte, unul de esență cazon burgheză, și anume vărul lui Hans Castorp, Joachim Ziemssen, peste care majoritatea comentatorilor trec grăbiți, socotindu-l monocrom și neinteresant, cel mult un element de fundal. E la fel de adevărat că nici bravul Joachim, născut pentru a deveni ofițer, nu întreprinde aparent nimic pentru a-i ajuta să-și formeze o părere mai nuanțată. El își respectă, cu o neclintită pedanterie și precizie de metronom, programul medical, își scurtează militărește plimbările ca să ajungă la timp la cura de odihnă din șezlongul de pe balcon, nu experimentează vicii nevinovate și abateri de la comportamentul burghez, deși o colegă de suferință, îmbujorata Marusia, „*cea cu piepul voluptuos*” (II, 391), îi tulbură nițel inima împietrită de datorie, și-n cele din urmă moare demn, dar neîmpăcat cu destinul, în camera lui de la Berghof, după ce în prealabil petrecuse o vreme la șes pentru a-și depune jurământul sub drapel. Motivul pentru care pleacă pe nepusă-masă acasă, nesocotind recomandările lui Behrens de a mai rămâne, exprimă, într-un chip surprinzător, însăși esența personajului, fiindcă el recurge la un gest atipic, pe care Hans Castorp nu l-ar fi făcut niciodată.

Concepția despre viață a lui Joachim a fost dintotdeauna una rectilinie, simplă, ghidată de o rectitudine lipsită de reliefuli tulburi, interioare. „*Ceea ce importă* – îi spune el sec lui Hans Castorp – *nu este câtuși de puțin ce părere ai, ci numai să știi dacă ești sau nu om cinstit. Cel mai sănătos este să n-ai nici un fel de păreri și să-ți faci serviciul*” (II, 335), inclusiv pe

cel de bolnav. Contrariat de „*intelectualizarea*” vărului său, care începe să se intereseze de diferite ciudățenii incompatibile cu viitoarea lui meserie, inclusiv de biologie, de microbiotică, de botanică sau de substratul astral, zodiacal al calendarului, el conchide că „*suntem aici numai și numai să ne însănătoșim, nu ca să devenim mai deștepti...*” (II, 334). Mama lui, la fel de inflexibilă și de tipică, e făcută din același aluat al egalității cu sine și cu ceilalți: însoțindu-și fiul la a doua sa urcare la sanatoriu, ea e contrariată nevoie-mare că Doamna Chauchat, întâlnită pe drum într-un restaurant din München, vine la masa lor nechemată, adică groaznic de neprotocolar, ca să-l salute dezinvolt pe Joachim și să-i transmită urări de bine lui Castorp: „*...are un fel de a fi cam liber și neglijent... Ne-a acostat pur și simplu, ca pe niște vechi prieteni, ne-a întrebat și ne-a povestit o sumedenie de lucruri, măcar că, de fapt, Joachim, cum mi-a spus-o chiar el, nu i-a făcut cunoștința niciodată.*” (III, 111)

Sfârșitul frazei e de o pedanterie burgheză extremă; se prea poate ca Doamna Chauchat și vărul Joachim să nu se fi cunoscut niciodată protocolar, formal, însă s-au tot văzut, timp de mai multe luni, în diferitele saloane ale aceluiași sanatoriu, ca să nu mai vorbim de faptul că Joachim e ruda lui Hans Castorp, care și-a declarat iubirea pentru ea. Ca să o scuze în fața mătușii, acesta îi pune comportamentul pe seama „*Orientului*” potențat de boală, dispersiv și libertin, reluând una dintre formulele predilecte ale lui Settembrini: „*Asia ne devorează [...] aici există multă Asie în atmosferă, că nu în zadar Berghoful mișună de tot soiul de tipi din Mongolia moscovită [...]*”, fiindcă lentoarea Timpului care se practică aici le este favorabilă: „*Această dărnicie, această grandioasă, dar barbară întrebuițare a timpului este de stil asiatic, și fără îndoială că acesta este motivul pentru care copiii Orientului se simt aici ca la ei acasă.*” (II, 97, respectiv 100)

Dacă, însă, citim cu atenție schița de biografie pe care i-o face Thomas Mann lui Joachim, înțelegem ușor că imprevizibilul a jucat dintotdeauna un rol însemnat în economia vieții sale. Joachim „*studiase dreptul, câteva semestre, după dorința alor săi*” (I, 57), dar, „*cedând unui impuls ne neînvinș, își [schimbă] brusc direcția, se prezentase la școala militară și tocmai fusese primit*”, comisiei medicale de examinare scăpându-i, se pare, amănuntul că el „*era bolnav*”, „*într-un fel cu totul supărător*”, suferind „*dintotdeauna de un ușor guturai*” și având „*mereu febră*”, disconfortul luând o întorsătură neașteptată atunci când „*într-o zi scuiță sânge*”, ceea ce îi determină pe medici să-l expedieze de urgență la Davos, ca suspect de tuberculoză incipientă, dacă nu de-a dreptul luat în stăpânire de ea.

Însă, în pragul unei toamne în care se aniversa un an de la sosirea lui Hans Castorp la sanatoriu, când Behrens se pregătește să le fixeze ambilor veri o nouă scadență de sejur, răbdarea lui Joachim explodează în cuvinte dure, exasperate, pe care nimeni nu se aștepta să le audă din gura lui: „*...m-am săturat, este o porcărie. Toată această poveste este o formidabilă și dezgustătoare porcărie.*” (II, 381) Consecința lor este tocmai ceea ce particularizează personajul și-l diferențiază de cumiștenia

vărului său: Joachim *se revoltă* (ceea ce vărul său n-ar fi făcut niciodată) și decide să coboare fără îngăduință în „*meteorologia de a umedă voioșie a Hamburgului*”, indisciplina fiindu-i fatală. Întors la sanatoriu, mai bolnav decât fusese vreodată, moare la scurt timp după sosire, prilejuindu-i vărului său, bun discipol al lui Naphta și Settembrini (în această ordine!) una dintre cele mai profunde considerații din tot romanul. Despre moarte, desigur, și despre puterea pe care ea o exercită asupra oamenilor de rând.

Lui Hans Castorp, revenirea spășită a lui Joachim la Berghof îi confirmă intuiția potrivit căreia ceea ce se întâmplă, de fapt, atunci când omul devine bolnav este o mutare a accentului de pe integralitatea ființei umane pe doar o parte a acesteia, pe corp. Settembrini, conștient în principiu de faptul că idealul dezvoltării umane armonioase îl reprezintă menținerea echilibrului dintre suflet și corp (*mens sana in corpore sano*), luptă cu îndârjire împotriva subminării acestui echilibru, dar se vede silit să conchidă că atunci când dezechilibrul se produce, *trupul se dovedește a fi întotdeauna mai puternic decât sufletul*. Altfel spus, că sufletul sau spiritul nu dispun niciodată de suficiente resurse pentru a contracara degenerescența fizică și biologică, și că, în bătălia lor cu trupul, ele vor ieși negreșit în pierdere.

Aceasta este una dintre tezele pivotale ale *Muntei vrăjit*, constituind, totodată unul dintre motivele pentru care Thomas Mann a scris romanul ca pe o inițiere parodică, inversă, adică nerespectând metafizicul, ci jucându-se cu el. Într-o inițiere de tip clasic, sufletul se desprinde de corpul perisabil, îl lasă în urmă, tinzând înspre substanța pură, de lumină, a sa și a transcendentului. Dimpotrivă, în *Muntele vrăjit*, trupul câștigă, inexorabil, toate micile sau marile sale bătălii cu sufletul, fie că e vorba de bolnavii de rând, găzduiți în camere ca-n niște colivii ale morții, de „*mărețul și exorbitantul*” Mynheer Peepkorn (III, 242) sau de marii eroi ai spiritului, cum sunt Settembrini sau Naphta. Complexul are și un nume, repetat cu satisfacție de către Hans Castorp: *Rebellio carnis*. Iată-l aplicat la Joachim și transformat în imperativ moral: „*...trupul său n-a vrut să țină seama de nimic. [...] A avut întotdeauna o înclinație firească pentru manifestările trupului, dar într-un sens loial. Trupul lui se lăsase năpădit de dezonoare, bătându-și joc de excesul lui de zel. Dar, de altfel, este mai moral să te pierzi pe tine însuși, decât să te aperi.*” (III, 202)

Note:

¹ Thomas Mann: *Muntele vrăjit*. Traducere de Petru Manoliu. Prefață de Ion Ianoși. Vol. I-II-III. Editura pentru Literatură, București, 1969, vol. II, p. 268. (Pentru restul eseului, vom marca fiecare citat prin paranteze inserate direct în text, cu menționarea volumului și a numărului de pagină: de ex., II, 202).

² Thomas Mann: *Scrisori*. Traducere, prefață și note de Mariana Șora. Ed. Univers, București, 1974, p. 61.

³ Ibid., p. 60.

⁴ Ibid., p. 88.

Mihai IGNAT

Tema insularității în dramaturgia lui Mihail Sebastian

În cazul dramaturgiei lui Mihail Sebastian, nu e greu de identificat ca „temă a autorului”, vorba lui Marin Preda, *insularitatea*. Obsesia „condiției insulare” străbate piesele acestui autor pentru care (auto)izolarea nu reprezintă un „accident” existențial, ci chiar o coordonată a vieții sale, așa cum reiese și din celebrul său jurnal ori din romanul simili-biografic *De două mii de ani*. Parcurgând textele sale dramatice, ajungem lesne la concluzia că insula ca refugiu reprezintă chiar supra-tema acestei secțiuni a operei, refractare ficțională a nevoii de recluziune, de retragere a lui Sebastian/Hechter. Iar una dintre dovezile evidente ale acestui subtext permanent o constituie faptul că ultima piesă scrisă, neterminată, se intitulează chiar *Insula* – dovadă peremptorie și concluzivă, cu atât mai mult cu cât nici în imaginarul acestei piese insula nu apare ca „obiect”, ca topos concret, ci ca subiect și ca metaforă, ceea ce accentuează impresia că tema cu pricina are o importanță majoră pentru autor. Căci tocmai „metaforizarea” *iluziei unei insule* – titlu al unei celebre poezii de Adrian Păunescu, pusă pe muzică de către Valeriu Sterian – imprimă acesteia caracterul său infra-textual, calitatea de „busolă” a semnificațiilor piesei, respectiv pieselor.

În *Jocul de-a vacanța* (1938), simbolistica e străvezie dintru început, din indicațiile scenice ale actului I: „Pensiune în munți. Casă izolată în pădure. (...) O impresie totală de odihnă, de simplitate”. Izolarea pensiunii este numită ca atare, iar anumite replici o vor sublinia prin precizări care spun că între locul stabilimentului și șoseaua pe unde trece unicul autobuz există o oarecare distanță. (O precizare mai târzie a personajului Jeff întărește ideea: „De jos, pensiunea nu se vede deloc. E pierdută toată între brazi.”) Distanță accentuată de o serie întregă de „deregări” suspecte: radioul și telefonul sunt defecte, ziarele și scrisorile nu mai sosesc, drept urmare dialogul dintre Maior și Madame Vintilă are caracter concluziv:

„MAIORUL: (...) Plec. Asta-i viață? Gazetă nu, radio nu...”

MADAME VINTILĂ: Scrisori nu, telefon nu...

MAIORUL: Stai toată ziua cu ochii în zare și-ți vine să strigi într-acolo, spre București: Hei, mă! Răspunde, mă! N-auzi, mă?

MADAME VINTILĂ: N-aude. N-aude nimeni, nu răspunde nimeni. Nici țipenie de om. Parc-am fi undeva la capătul pământului. Naufragiați. Pierduți.

MAIORUL (obidit): Of!

MADAME VINTILĂ: Unde suntem? Pe ce insulă? Pe ce continent? Unde?”

Astfel se introduce tema „insularității”, respectiv a naufragiului, în contextul concret opus imaginarului

marin, căci ne aflăm într-o pensiune montană, la distanță semnificativă de civilizația urbană (centrală ori provincială), după cum precizează personajul Corina, care îi răspunde întrebării retorice a doamnei Vintilă: „Aici! Trei sute patruzeci și doi de kilometri de la București, treizeci și șase de kilometri de la Gheorghieni. Altitudine: una mie două sute optzeci și cinci metri deasupra mării.”

Cum defecțiunile „izolaționiste” au apărut, după cum se constată, o dată cu sosirea la pensiunea Weber a nesociabilului Ștefan Valeriu, concluzia lui Bogoiu se dovedește logică. Jeff adaugă și proba ultimă a vinovăției nou-venitului: l-a urmărit și l-a surprins cum a înlăturat indicatorul firmei de pe șosea, ceea ce face ca șoferul autobuzului să nu știe unde să oprească.

Ostentația antipatică a lui Ștefan își capătă confirmarea prin bătăria de a șterge de pe tablă informațiile lui Bogoiu referitoare la data, presiunea atmosferică, temperatura și condițiile meteorologice ale zilei. Același Bogoiu reia metafora marină, respectiv imaginea solitudinii în larguri, atunci când îi expune Corinei originea maniei (el respinge termenul în favoarea „pasiunii”) sale:

„BOGOIU: Ei... e o plăcere a mea. Strică? Un obicei vechi. (...) Domnișoară! (Îi vorbește cu solemnitate) Dumneata știi unde sunt eu acum?”

CORINA (neînțelegând ce vrea să spună): Cred că la pensiunea Weber.

BOGOIU (face semn din cap că nu, apoi se apropie de ea, privește de jur împrejur, ca să se asigure că nu ascultă nimeni, și îi spune foarte confidențial, ca și cum i-ar destăinui un mare secret): Sunt în Oceanul Pacific. (...) În Pacific. La Singapore, 126 grade longitudine, 0,10 grade latitudine nordică. Am ancorat de cinci zile și aștept. Nu știu când o să ridic ancora.”

Explicația „deregărilor” și justificarea titlului piesei sunt puse pe tapet de Ștefan:

„ȘTEFAN: (...) Dar dumneata nu știi să uiți. Nici unul din voi, dumneata și ăștia – Bogoiu sau cum le mai zice? – nu știe să uite. Amețiți când vi se întâmplă să nu vă aduceți aminte, trei secunde, în ce zi sunteți. D-aia zăpăcitul ăla bătrân, de cum se scoală, n-are altă treabă decât să scrie pe tablă: 5 august, 6 august... D-aia vă strângeți pâlc în jurul aparatului de radio, ca să vă spună ora exactă. (Aproape violent) Eu nu vreau să știu ora exactă. Și nu vreau să știu ce e azi, ce va fi mâine și ce a fost alaltăieri. Ce e azi? O zi cu soare. Mi-e de ajuns. Îmi faceți milă, zău, când vă văd cu ce disperare, cu ce panică vă agățați de tot ce ați lăsat dincolo, acasă, la București. Și, la drept vorbind, n-ați lăsat nimic acolo. Ați adus totul cu voi, în valiză: manii, regrete, zâmbete, amoruri. Ziceai: Vrei să începem un joc nou? Sigur că vreau, dar nu vezi că jocul meu e nou, și că al vostru e vechi, bătrân, trist?”

CORINA: Și cum se cheamă jocul dumatiale?

ȘTEFAN: Are mai multe nume, dar dumneata ești o fată cinică și ai să râzi.

CORINA: Și ți-e frică de râsul meu?

ȘTEFAN: Nu. Se cheamă jocul de-a vacanța. Și se

mai cheamă jocul de-a uitarea. Și s-ar mai putea chema jocul de-a fericirea.”

Vacanța devine sinonimul refugiului „insular”, iar telefonul și radioul reprezintă „punțile” care trebuie tăiate pentru deplina solitudine: „Mă irita. Firul ăsta aveam impresia că mă leagă de tot ce am lăsat în urmă. Mă împiedica să uit. Prin el putea să năvălească aici, oricând, toată viața de dincolo. O știre, o chemare...”

Corina, „coruptă” de Ștefan, coopată jocului de-a izolarea, *id est* de-a fericirea, îl convinge și pe Bogoiu – cu ceea ce îl poate sensibiliza cel mai mult: analogia iluziei marine, conform căreia foșnetul brazilor evocă... valurile, iar pensiunea... o navă:

„CORINA: (...) Ce ai vrut dumneata să ai mai mult în viață? Un vapor. Ei bine, îl ai.

BOGOIU: Unde e?

CORINA: Aici. Țasta nu e un vapor? Ssst! Ascultă, nu auzi nimic?

BOGOIU (după un moment de atenție încordată): Ba da. Un foșnet. Brazil.

CORINA: Nu sunt brazil. Sunt valurile. Dacă vrei... sunt valurile. Nu vrei?

BOGOIU (care nu înțelege încă bine, dar se lasă prins în joc): Ba vreau.

CORINA: Atunci, cem ai aștepti ca să iei comanda vaporului? Suntem pe un vapor și dumneata ești căpitanul nostru. Nu vezi? Suntem pe mare. Nu știi pe ce mare. Spune dumneata una. Alege-o dumneata. Suntem în larg. Nimeni nu vine, nimeni nu pleacă. Și nu se vede nici o pânză cât e marea de mare, nici un catarg, nici o sirenă.”

Ceialți au fost deja convinși, convertiți, astfel că apariția „intrușilor”, a Domnului și a Cucoanei, devine echivalentă unei prezențe clandestine („CORINA: Căpitane, sunt doi pasageri clandestini pe vapor.”), biletele de tren se cer înlocuite de bilete de vapor ș. a. m. d. Jocul a devenit „serios”, oaspeții inoportuni sunt alungați prin simularea nebuliei și printr-o solidaritate care indică o aderare completă la „iluzia unei insule”.

Fiind, totuși, o comedie (ușor) dramatică, actul al treilea aduce previzibila destrămare a iluziei; ea începe cu o tușă adăugată de Corina metaforei izolării, anume echivalarea acesteia cu tăcerea, cu suspendarea „vacarmului” vieții cotidiene; urmează decizia neașteptată a Corinei de a pleca mai devreme acasă, la București, cu câteva zile înainte ca vacanța să se încheie „oficial”, fiindcă a conștientizat că pentru ea jocul a devenit serios, „aventura” cu „călătorul” Ștefan de pe puntea vaporului s-a transformat, pe nesimțite, în iubire, iar ea nu concepe iubirea ca pe un joc. Tonul comediei trece în melodramă, metaforele însele capătă un astfel de iz: „ȘTEFAN: (...) Ați visat rău. Corina, Jeff, dumneata... V-ați molipsit unul de la altul... Pensiunea Weber mi se pare că se duce. Vaporul dimitale se scufundă...”;

„CORINA: (...) Lasă-mă să fiu necunoscuta care se rupe de lângă tine, pentru a se întoarce într-o viață de mister. Lasă-mă să fiu marea dansatoare, care douăzeci

de zile, pe coverta unui vapor, s-a amuzat să treacă drept o mică fată sentimentală. Și tu... rămâi prințul meu de Galles.”

Sugestia adăugată acum: că jocul, orice joc, are consecințe, în cazul de față îndrăgostirea, angajamentul sentimental. Dar și pentru celelalte personaje, cele secundare, există o consecință, ele par să rămână cu nostalgia „insulei”, pe care o reiterează, imaginar, sub o formă convertită, într-o proiecție rustică:

„BOGOIU: Dac-am închide-o (...) ca pe Fraulein Weber. Cu cheia... De multe ori m-am gândit la asta. S-o facem prizoniera noastră. Am eu pământ în Argeș, îl vând, și cu bani ăia trăim toți patru aici. Nimeni să nu ne știe... (...) Facem o fermă. Câteva vaci, găini...

JEFF: Vacile le duc eu să pască...

BOGOIU: ...Și seara le mulg eu, în hârdăie mari.

JEFF: Duminică dimineața mergem la Sân Dominic, la târg, după cumpărături.

BOGOIU: Ne luăm o căruță și doi cai. Duminica la Sân Dominic, și joia la Gheorghieni.

ȘTEFAN: Eu îmi aleg o pușcă bună de vânatoare și mă duc la pădure după vânat. (...)

BOGOIU: O fermă, o fermă mică... Noi trei și ea.”

Se imaginează astfel un soi de falanster, ca fermă autonomă, o oază rurală, în fond doar o altă variantă a Utopiei izolării, cea aducătoare de fericire. Astfel, în final, Corina și Ștefan simulează absența Poveștii, pusă, tot iluzoriu, între paranteze: ea îl pune pe el să-și reia atitudinea inițială, de bărbat indiferent, ce ignoră pe toată lumea de pe șezlongul său, citind, implicând și suspendarea temporală, implicând un *als ob* proiectat asupra întregii vacanțe, un *ca și cum* n-ar fi fost:

„CORINA: (...) Uită-te în carte, nu la mine. Te rog, Ștefan, promite-mi că n-ai să ridici capul. Rămâi așa. Poate că nici eu n-am fost altceva decât o fată dintr-o carte, din cartea pe care o citești... Poate că într-adevăr totul n-a fost decât o părere, o glumă, un joc. (Se depărtează ușor de el, privindu-l mereu, până ce iese din scenă, în timp ce, foarte încet, se lasă cortina).”

Steaua fără nume (1944) nu mai are legături evidente cu tema insularității, ceea ce nu înseamnă că aceasta e absentă. Condiția izolării se regăsește dintru început în reperele provincialismului:

„DOMNIȘOARA CUCU: Automotorul ăsta e un scandal. De când l-au pus în circulație, nu mai am liniște în cursul superior. Toate fetele și-au pierdut capul.

ȘEFUL: Și nici măcar nu oprește la noi. Ce-ar mai fi dac-ar opri?

DOMNIȘOARA CUCU (indignată): Să oprească? N-avem nevoie. Nu ne trebuie.

ȘEFUL: Tren de lux, domnișoară Cucu. Nu se uită el la noi.

DOMNIȘOARA CUCU: Tren de pierzanie. Plin de jucători de ruletă și de femei... ușoare.

ȘEFUL: Asta zic și eu. Miroase a parfum când trece.”

Deci suntem plasați într-un „oraș cumsecade”, anost atât din perspectiva bucureșteanului monden (Grig), anonim și anonimizant, cât și din unghiul elevelor precum Zamfirescu, pentru care a urmări trenurile accelerate, pline de călători ai lumii largi, înseamnă a se racorda la această lume, fie și iluzoriu, a tânji întru evadare, așa cum explică profesorul Miroiu:

„DOMNIȘOARA CUCU: (...) Poți dumneata să-mi spui ce caută fata asta la gară?

PROFESORUL (după o tăcere de o secundă, foarte serios): Domnișoară Cucu! Dumneata ai fost vreodată la mare? (...)

DOMNIȘOARA CUCU (bănuitoare): Ce vrei să spui cu asta?

PROFESORUL: Într-un târg de provincie ca al nostru... gara este... marea. Este portul, necunoscutul, depărtarea.

DOMNIȘOARA CUCU (plat): Ce depărtare?

PROFESORUL: Este dorul de a pleca, de a fugi.

DOMNIȘOARA CUCU: De a pleca? De ce să pleci? Unde să pleci?

PROFESORUL: În altă parte. În altă lume.”

Metafora marină revine și în această piesă, laolaltă cu ideea izolării, doar că dintr-o perspectivă inversă, de semn negativ: insularitatea (orașelului de provincie) nu mai este dorită, asumată, ci e văzută ca o constrângere (de aici „dorul de a pleca”), e considerată o limitare. Și asta cu toate că „insula” micului oraș capătă pentru adulții deja „prizonieri” ai ei, tente edenice:

„ȘEFUL: Ce se mai aude în capitală?

PASCU: Cald. Cald al dracului!

ȘEFUL: De! Nu-i ca aici, ca la noi.

PASCU: Ce tot stai să vorbești! Aici e rai. Raiul pe pământ.”

Evident că atunci când Necunoscuta dată jos din tren eludează dimensiunea urbană a locului, precizând că e dată jos din tren „în plin câmp”, Șeful gării protestează, jignit: „Cum în câmp, doamnă? Cum în câmp? Dați-mi voie! Sunteți într-un oraș. (...) Îmi pare rău. Comună urbană. Judecătorie, spital (...) Opt mii de locuitori.”

Ajunsă acasă la Profesor, protagonistă înregistrează absența elementelor condiții ale urbanității (nu e lumină electrică, nu e apă curentă noaptea, în schimb există un șoarece care coabitează cu anodinu Miroiu). Dar apa de la fântână, stropitoarea, spionatul de către vecini vor deveni, din defecțiuni ale civilizației, componente ale unui farmec desuet, semne pozitive ale binecuvântării și ale unei lumi inocente, necorupte, aproape paradisiace în elementaritatea lor. Mona, care își declarase plictiseala și își exprimase ideea evadării („Mă plictisesc. Mereu aceiași oameni, aceleași gesturi, aceleași cuvinte. Uneori îmi vine să urlu de plictiseală, de disperare. Pe urmă îmi trece. Uneori îmi vine o poftă nebună să trântesc ușa, să plec, să fug. Pe urmă îmi trece.”) în căutarea fericirii (subtemă a insularității, întâlnită deja în *Jocul de-a vacanța*), pare să fi găsit oaza liniștii sufletești în căsuța modestă a Profesorului. (De observat că motivul evadării, al fugii, are, la Mona, sens contrar aceluia al elevei Zamfirescu:

cea dintâi vrea să scape din ritmurile repetitive ale Marelui Oraș, cea de-a doua să scape de monotonia vieții provinciale). Contrar credinței lui Miroiu („Nici o stea nu se abate, nu se oprește niciodată din drumul ei”), Mona pretinde, în finalul actului II, în preludiul actului amoroș, că ea este „o stea care se oprește”. Enunț superficial, generat de atmosfera romanțioasă, aparent accentuat, „parafat” de declarația de a doua zi („Sunt fericită, dragul meu. Mă auzi? Fericită. Fericită. E atâta soare, atâta lumină. Și florile astea, uite... sunt cele mai frumoase flori din lume! Parcă toate ridică deodată capul și spun: bună dimineața!”), într-o exaltare care dovedește că „iluzia insularității”, adică a fericirii identificate cu viața simplă și cu izolarea, a căpătat contur. Un contur fragil, așa cum i-o va dovedi cinicul Grig, descris din start, în didascalii, în termeni tranșanți („Grig e *bucureștean*. Poate că la București nu s-ar vedea așa de direct, dar aici, în lumina asta, parcă e un exemplar din altă specie umană.”). Grig reprezintă, deci, cu totul altă „specie”, aceea a „omului de lume”, a bogatului juneprim, opusul evident al „ridicolului” profesor idealist cufundat în cărți „și-n stele”, dedicat cu totul unei căutări spirituale/științifice. Pragmaticul Grig îi va pune în față Monei oglinda frivolității, a dependenței de binefacerile civilizației urbane, demonstrându-i inadecvarea față de contextul casei și orașelului ce nu constituie decât o escală accidentală (accidentul ar putea fi un alt motiv literar al operei lui Sebastian, de la romanul cu titlu omonim la „accidentul” Monei și la acela al publicării într-un ziar cotidian a articolului profesorului Andronic din *Ultima oră*...) în viața ei mondenă. Mona a aterizat prin forța împrejurărilor pe această „insulă”, singurul beneficiu fiind acela al conștientizării condiției sale:

„MONA: (...) Abia astă-noapte am aflat. Astă-noapte... Aici... Eu am făcut o descoperire. O sfâșietoare descoperire, Grig. Noi nu suntem fericiti.

GRIG: Noi doi?

MONA: Noi și toată lumea noastră. Nu suntem. Ducem o viață tristă, stupidă...

GRIG: Dar comodă.

MONA: Se poate. Mie nu mi-a plăcut niciodată.

GRIG: Nu ți-a plăcut. Dar ți-a stat bine.”

Tema fericirii este reiterată, cu trista concluzie că această stare nu poate fi atinsă – cel mult în trecere, dar și în acest caz, cu condiția ignorării benevole a „contextului”: fericirea unei aventuri cvasi-rustice are termen foarte scurt, insular, am putea zice:

„MONA: (...) Grig! Ne iubim noi? Suntem noi fericiti?

GRIG: Draga mea, întrebunțezi un vocabular pe care nu-l înțeleg. Care nu-i al meu. Iubire, fericire. Vorbe. Te iubesc? Mă iubești? Nu știu. Dar când intru cu tine în hol la Athenee-Palace sunt bucuros că ești la brațul meu și toate capetele se întorc după noi. Ce vrei mai mult? E de ajuns.

MONA: Crezi?

GRIG: Cât despre fericire... Noi n-avem timp să fim fericiti. Abia avem timp să trăim bine. Fericiti suntăștia care rămân aici. A lor e împărăția cerului.”

Când Mona o interoghează pe domnișoara Cucu în privința lui Miroiu, aceasta îi rezumă condiția: „Cu cărțile lui. E fericit.” Fericirea constantă de a studia cosmosul i-a fost întreruptă lui Miroiu de „accidentul” Mona, care, conform transparente metafore a lui Sebastian, va rămâne departe, ca orice stea, și mai ales ca o stea ce nici măcar nu poate fi văzută, ci doar calculată, „ghicită”; Miroiu va reveni la viața lui solitară („Am de lucru. Am mult de lucru... Udrea, nu te supăra... dar... te rog, lasă-mă singur.”), va „ancora” definitiv pe „insula” vieții lui modeste dedicate exclusiv școlii și științei. El reprezintă cu claritate (prea) demonstrativ tipul inocentului și al omului „plin”, „substanțial” – dar fundamental nefericit prin prisma ratării vieții conjugale.

Așa cum și Alexandru Andronic, conferențiar universitar la București de astă dată, ilustrează același tip, naiv, dedicat exclusiv cercetării și „retras” pe „insula” studiului figurii lui Alexandru cel Mare, deci în izolarea care îi estompează realitatea înconjurătoare, politică, socială etc. până într-atât încât i-o face străină; această condiție, sugerată de data asta fără ostentație, este singura legătură a piesei *Ultima oră* (1946) cu tema dezbătută în acest articol, căci altfel a treia piesă terminată a lui Sebastian nu mai evocă în nici un fel insularitatea. Ceea ce nu se poate spune despre ultima piesă, aceea neterminată, care din titlu își prezintă „miza”: *Insula*.

În această piesă, *imaginea* insulei este precedat de *ideea* insularității, chiar dacă termenul nu e folosit ca atare: țara nenumită, de pe continentul sud-american, în care protagoniștii (Nadia, Manuel, Boby) sunt nevoiți să rămână, a rămas izolată, din motive ce țin de un obscur război; mai târziu, când Manuel se plimbă pe cheiurile orașului care-i ține captivi, constată, pentru a nu știu câta oară, că nu are parte de nici o veste și de nici o ambarcațiune care ar putea să-i scape:

„BOBY: Nici o veste?

MANUEL: Niciuna. Am stat ore întregi cu ochii spre mare, doar s-o zări vreo pânză, un catarg, o vâslă.

BOBY: Nu se vede nimic.

MANUEL: Ba da. Valuri. Mii de valuri. Milioane de valuri.

BOBY: O să putrezim aici.”

Sugestia izolării fusese deja prezentă în actul I, când în agenția de voiaj șeful acesteia află și le transmite călătorilor că, din cauza războiului, nu mai sunt nici trenuri, nici vapoare de plecare. Acum asistăm doar la certificarea acestei condiții ingrate, respectiv la consemnarea solitudinii „marine” (din nou, ca în *Jocul de-a vacanța* ori în *Steaua fără nume*), care va fi adusă la alt nivel într-o scenă ce se petrece în mansarda reclusiunii eroilor (mansarda echivalează și ea cu refugiuul forțat și sărăcăcios), când, drogați practic cu aspirine (în absența oricărui aliment, pe fondul foamei), protagoniștii delirează, dar delirează „cu tâlc”, imaginându-se, previzibil, am spune, pe o insulă, într-o simili-reverie:

„NADIA: Mi-e cald, dar mi-e bine. Mă simt mai ușoară. Parcă plutesc. Uite, dacă închid ochii...

BOBY: Nu-i închide.

NADIA: De ce?

BOBY: Să nu amețești.

NADIA: Dar vreau să amețesc. Dacă închid ochii... (îi închide) o, ce bine! Ce bine! (către Boby) închide-i și tu! (către Manuel) Și tu. (toți trei cu ochii închiși) Nu e bine?

MANUEL: E grozav.

NADIA: Parcă plutesc.

MANUEL: Parcă zbor.

NADIA: Parcă nu mai suntem aici. Parcă am fi departe.

MANUEL: Departe de mansarda asta infamă.

NADIA: Undeva pe o navă, pe mare, pe o insulă.

MANUEL: Da, pe o insulă.

NADIA: Cu multă lumină, cu mult albastru, cu mult cer. Văd plante și flori, și culori, și un orizont larg, văd...

BOBY: Eu nu văd nimic.

NADIA: Nici tu, Manuel?

MANUEL: Ba da. Văd totul.

BOBY: Minte. Se prefacă. Nu vede nimic.

MANUEL: Ba da, Nadia. Îți jur. Văd totul. Foarte clar. Foarte simplu ca printr-un ochean de fum... ca prin vis.

BOBY: Uite, domnule, cum minte! Să se facă așa care minte?

MANUEL: Să se facă.

NADIA: Ssst! Aud foșnetul frunzelor.

MANUEL: Și zborul pescărușilor în larg.

NADIA: Și simt... simt briza de seară...

MANUEL: Și vântul de noapte cum bate ușor spre țarm...

BOBY (indignat de atâtea minciuni): Eu deschid ochii, că nu mai pot. Simți tu briza? Te bate pe tine vântul? Ia uite, domnule: eu mor de căldură și pe ei îi bate vântul. Sunt learcă de nădușeală. Mă topesc.

MANUEL (în vis): Nu e o insulă mare.

NADIA (idem): Nu. E mică și rotundă.

MANUEL: Ca un inel de argint.

NADIA: Ca o brățară de coral.

MANUEL: Ca o stea de fum.

NADIA: Ca o planetă de...

BOBY (între Manuel și Nadia, a întors capul în timpul ultimelor șase replici de mai sus, când spre el, când spre ea, ca și cum ar fi urmărit o minge trimisă cu fiecare replică de la unul la celălalt și înapoi, dar acum nu mai rabdă): Destul! Treziți-vă! Hai, treziți-vă! Deschideți ochii! (Nadia și Manuel deschid ochii) V-ați îmbătat.

MANUEL: Cu ce?

BOBY: Cu aspirină.

MANUEL: S-ar putea?

NADIA: De ce nu? Eu mă îmbăt cu tot felul de lucruri. M-am îmbătat odată cu levănțică. Era seară, pe camp.

MANUEL: Ce căutai dumneata seara pe camp?

BOBY: Sunteți beți morți. Amândoi.

MANUEL: Și ce-ți pasă ție?

NADIA: De ce ne-ai trezit?

MANUEL: De ce m-ai pus să deschid ochii? Ca să te văd pe tine?

NADIA: Și frânghia asta cu rufe ude?

MANUEL: Eu îi închid la loc.

NADIA: Mă întorc în insula mea.

MANUEL: A noastră. Viu după tine.”

La apariția agentului de poliție, urmează dezmeticirea. Din această scenă, o precizare didascalică ne mai interesează: „S-au dezmeticit brusc. Toată beția lor a fost în parte adevărată, în parte un joc în care intraseră la început în glumă, dar care pe urmă îi cucerise cu totul. Bălbâieli, sughituri, pași clătinați, totul a fost o „scenă de beție”, dar nu în întregime simulată. Un singur cuvânt – Poliția! – îi trezește scurt și îi readuce în mansarda din care evadaseră.”

Ce-ar fi de remarcat? Similitudinea reveriei „onirice” cu aceea a jocului din prima piesă a lui Sebastian, prin „prezența” navei, a insulei, a foșnetului frunzelor. În al doilea rând, similitudinea atitudinilor: „jocul de-a vacanța” își găsește un pandant în jocul de-a insula, așa cum precizează autorul în didascalii („beția lor a fost în parte adevărată, în parte un joc”). În al treilea rând, similitudinea comparațiilor din replicile emise „în transă”: insula e „ca o stea de fum”, „ca o planetă” – probabilă aluzie la metafora stelei din cea de-a doua piesă a lui Sebastian.

Adunând „firele”, putem face următoarele observații sintetice:

Între cele trei piese (*Jocul de-a vacanța*, *Steaua fără nume* și *Insula*), în moduri diferite, cu mijloace uneori diferite, „iluzia unei insule” se constituie într-un topos paradisiac, cu funcție compensatorie: pensiunea Weber, căsuța/grădina lui Miroiu, insula imaginată din *Insula*. În retrospectiva pe care Laura Cornea o face în volumul *Irezistibila tentație. Imaginar insular în literatura română: Eminescu, Eliade, Macedonski, Baconsky*, cu privire la imaginarul insular și atributele sale din câmpul literar, constată că insula/insularitatea poate avea conotații dominante pozitive, luminoase, sau dominante negative, întunecate. În teatrul lui Mihail Sebastian situația e nuanțată, de la caz la caz. La prima vedere, în *Jocul de-a vacanța* și în *Steaua fără nume*, spațiul insular are atribute fundamentale pozitive, retragerea din lume este regeneratoare – ba mai mult, conferă o stare paradisiacă, de fericire. Dar tot atât de adevărat este că, dacă se schimbă optica, acest teritoriu devine derizoriu și mai puțin „ofertant”, ca în *Steaua fără nume*, în care nu doar lucidul Grig vede defectele paradisului, ci, poate surprinzător, chiar isterica domnișoară Cucu, de la care Mona primește ultimul duș rece; capacitatea de iluzionare a Monei se menține doar o noapte și-o dimineață, Miroiu rămânând singurul „mistic”, singurul iluzionat perpetuu, găsindu-și compensația în pasiunea pentru astronomie.

În ce privește neterminata *Insula*, tema insularității stă pe o ambivalență: pe de o parte pe valența negativă (izolarea forțată a eroilor într-o țară străină – nenumită – și, apoi, în mansarda lumpenă,

cu toate privațiunile posibile, amenințându-le chiar supraviețuirea), pe de altă parte pe valența pozitivă: refugiul *iluzoriu*, temporar, prin transa indusă de foame și de „drog” în insula pur imaginată, dar eminentemente edenică și protectoare...

Identificăm, totodată, teme (sau motive) subiacente supra-temei analizate, și anume *iluzionarea* (vezi observațiile anterioare), *suspendarea temporară* (care echivalează temporal cu izolarea geografică, spațială) și, deși secundară, semnificativă, *fericirea*; și nu poate fi ignorat nici motivul *jocului*. Corina din *Jocul de-a vacanța*, ori Mona din *Steaua fără nume* (și chiar Nadia, deși ea, spre deosebire de celelalte două eroine, nu recurge la termenul ca atare) se lasă seduse de fapt de *jocul de-a fericirea*; iluzia insulei e totuna cu iluzia/beatitudinea fericirii care se lasă, pentru scurt timp, accesată. Dar aceasta se petrece în regimul lui „acum”, fără șansa lui „de-acum înainte” – perspectivă și condiție imposibilă și cu efect de perpetuă nostalgie (piesele lui Sebastian asta sunt, în fond, niște expresii dramaturgice ale nostalgiei), perspectivă exprimată plastic și necruțător, mult mai aproape de noi, de cinicul Michel Houellebecq în *Posibilitatea unei insule*, în care găsim inserată, în ultimul paragraf al romanului, propoziția „Fericirea nu era un orizont posibil.”; în romanul francezului, care, în fond, se lansează în aceeași direcție a căutării insularității, începând cu titlul, sensul final este, evident, tocmai contrariul a ceea ce exprimă, iată, între alte posibile conexiuni, cu supra-tema lui Sebastian. Numai că autorul român tratează această idee, parcă din ce în ce mai actuală (în condițiile suprapopulării, ale invaziilor turistice, ale interconectării reprezentate de rețelele sociale), cu mijloace mai puțin moderne (literar), cu, e adevărat, o desuetudine tot mai accentuată, dar care pune în evidență, *a rebours*, intuiția atât de actualizabilă și actualizată a căutării refugiului insular, a tânjirii după acesta.

Și nu pot încheia fără a mai face o precizare ce întărește actualitatea „desuetului” Sebastian: când Bogoiu și ceilalți turiști (exceptându-l pe Ștefan, evident) se arată angoasați de întreruperea conexiunii cu lumea, cu civilizația, din cauza „morții” radioului și a telefonului, ei exprimă acut acel *horror vacui* al omului urban(izat) și prins în rețeaua consumului și a consumerismului, al omului care e dependent de produsele și de ritmurile celei de-a doua industrializări așa cum îl descrie Günther Anders în *Obsolescența omului*. Acel om care, așa cum bine se exprimă ultra-urbanizatului Grig, „nu are timp să fie fericit”, nu-și pune problema fericirii, căci a fi fericit și a-ți pune problema fericirii înseamnă a ieși „din timp”, respectiv „din rețea”, a căuta insula sau „insula”. Ceea ce nu e la îndemână oricui și mai ales a comodului, a obsolescentului individ al epocii noastre, preconizat melodramatic de către personajele lui Mihail Sebastian.

Rodica GRIGORE

Jorge Amado: Miracole și carnaval – calea scrisului

Romanul *Prăvălia de miracole** a apărut în 1969, fiind expresia cea mai clară a înțelegerii specifice a lumii și a literaturii la care ajunsese Jorge Amado în această etapă pe deplin matură a creației sale. De altfel, exegeții nu au ezitat să numească textul acesta capodopera sa, „un monument de inestimabilă valoare pentru cultura latino-americană, privită în ansamblu și în special pentru cultura braziliană, căreia îi dă glas.”¹

Deși la sfârșitul anilor '60 scriitorul brazilian depășise deja etapa realistă, romanul, „cel mai experimental text al autorului”², nu ocolește problematica socială și politică din Bahía, ci spune o serie de lucruri importante – nu o dată, incomode – despre inechitatea din acest univers uman, despre atitudinea celor bogați față de cei de culoare, despre sărăcie și marginalizare. Ceea ce este, însă, extrem de interesant este că toate aceste elemente ce par desprinse din rețetele consacrate ale unei narațiuni tradițional-realiste, sunt împletite de la bun început cu detalii specifice universului magic al Braziliei, Amado vorbind despre practici *candomblé*, despre miturile încă vii ale comunităților de origine africană, realizând un echilibru uimitor între aceste coordonate care sunt atât de diferite la un prim nivel al semnificațiilor: „În *Prăvălia de miracole*, de pe strada Tabulão, numărul 60, o stradă în pantă, se află rectoratul acestei universități populare. Acolo stă meșterul Lídio Corró, zugrăvind miracole, făcând să se miște umbre magice, scrijelind o gravură primitivă în lemn. Acolo se află Pedro Archanjo, rectorul, cine știe? Aplecați asupra unor litere vechi și uzate și o tiparniță belalie, în atelierul arhaic și foarte sărac, compun și tipăresc o carte despre viața baiană.”

Amado îmbrățișează, deci, complet „cosmoviziunea mitică, textul fiind străbătut de un sistem complex al adevărilor multiple”³, care nu fac altceva decât să ateste remarcabila artă a scriitorului, dar și să exprime identificarea simbolică a acestuia cu spiritualitatea afro-braziliană căreia a încercat să-i dea glas prin intermediul acestui text.

Devine, deci, evident, că demersul autorului constă în îmbinarea tuturor acestor aspecte nu o dată opuse (sau cel puțin aparent opuse), pentru a reuși să prezinte o imagine cât mai cuprinzătoare și cât mai exactă a unui oraș de care e chiar el foarte legat afectiv, și a centrului său istoric, cu adevărat miraculos. De aici rezultă, desigur, calitatea sincretică a romanului, dar și îmbinarea neobișnuită a vocilor narrative, angrenate într-un adevărat joc polifonic, de natură a caracteriza un univers uman unic. În plus, majoritatea acțiunilor relatate pe parcursul cărții au loc la Salvador de Bahía, iar inima acestui oraș-creuzet este Pelourinho, centrul istoric al

fostei capitale a Braziliei, locul de naștere al culturii braziliene (prin excelență, o cultură a metisajului) și al definitivării elaborării (de către romancier) a imaginii mulatrului / mulatrei, așa cum o concepea el. De altfel, Amado a vorbit nu o dată despre propria copilărie petrecută la Salvador de Bahía și despre modul în care percepea toate aceste zone ale orașului, piețe, străzi pline de culoare (tot aici au loc spectacole de *Afoxé*⁴) și de cântece (interpretate fie în portugheză, fie în dialectul yoruba), locuri cunoscute pentru *capoeira*, și care i-au fost, toate, veritabilă universitate: „Pe întinsul teritoriu numit Pelourinho, bărbați și femei învață și îi învață pe alții. Universitate vastă și variată, se întinde și se ramifică în Tabulão, în Portas do Carmo, în Baixa dos Sapateiros, în piețe, în Maciel, în Lapinha, în Sete Portas și Rio Vermelho, în toate părțile unde bărbați și femei prelucrează metalele și lemnul, folosesc ierburi și rădăcini, amestecă ritmuri, pași și sânge. Și, amestecând, au creat o culoare și un sunet, o imagine nouă și originală. Aici răsună instrumente sărace, dar atât de bogate în ritm și melodie. În acest spațiu s-au născut muzica și dansul.”

Prăvălia de miracole se structurează pe două mari planuri narrative, prin intermediul cărora este construită intriga și sunt creionate personajele. Cel dintâi nivel al romanului se mișcă (deși nu exclusiv) în jurul lui Fausto Pena care, asemenea oricărui Faust, e gata să-și vândă sufletul diavolului pentru a-și satisface ambițiile. Astfel, cu prilejul vizitei pe care o face la Salvador de Bahía antropologul american, profesor la Columbia University, James D. Levenson, laureat al Premiului Nobel pentru Pace, în scopul susținerii unor conferințe despre opera marelui Pedro Archanjo (numele personajului, „archanjo”, înseamnă, deloc întâmplător, „arhanghel”), autor local aproape necunoscut în orașul natal, Pena își oferă serviciile americanului, prezentându-se drept mare cunoscător al operei lui Archanjo: „În paginile care urmează, cititorii vor afla rezultatul cercetării pe care am făcut-o în legătură cu viața și opera lui Pedro Archanjo. Această lucrare mi-a fost comandată de marele James D. Levenson și plătită în dolari. Se impun câteva lămuriri preliminare, căci acest subiect s-a dovedit, de la început până la sfârșit, oarecum absurd, un joc imprudent de ambiguități.”

În plus, prin intermediul logodnicei lui Pena, frumoasa și senzuala Ana Mercedes, „nouă versiune a unei Margarete deloc inocente”⁵, Levinson ajunge în locuri care, altfel, nu i-ar fi fost accesibile, ajungând să cunoască îndeaproape specificul culturii braziliene (dar și al senzualității tropicale de aici). Folosind, subtextual, modelul lui *Faust* de Goethe, Jorge Amado construiește o narațiune perfect credibilă din punctul de vedere al convențiilor realiste, dar înzestrată cu un accentuat caracter miraculos, care se vedește exact în momentele esențiale ale textului (text care, în paranteză fie spus, nu e deloc lipsit de notele de fină ironie cu care autorul brazilian și-a obișnuit cititorii încă de la primele creații publicate). Sigur că, la un prim nivel al semnificațiilor, *Prăvălia de miracole* reprezintă și o denunțare curajoasă

a corupției și cinismului clasei politice braziliene a acelor ani, dar și o descriere cuprinzătoare a existenței oamenilor obișnuiți din Bahía. Însă, dincolo de toate acestea, Amado are în vedere o problemă mult mai profundă, de natură să-i dezvăluie intuițiile livrești și să construiască un personaj cu totul remarcabil și reprezentativ pentru modelul metisului, atât de apreciat de autor, și anume Pedro Archanjo.

Iar astfel ajungem la cel de-al doilea plan narativ al romanului, care istorisește pe larg viața lui Archanjo, care murise în anul 1943, istorisirea concentrându-se pe sărbătorirea centenarului acestuia, în 1968. În acest fel autorul abordează mai multe perioade importante din devenirea Braziliei moderne, dar încearcă, în plan metaforic, și să-l readucă la viață pe maestrul Pedro. Archanjo era un metis bahian autodidact, asistent la facultatea de Medicină și recunoscut în Salvador de Bahía drept o personalitate de anvergură internațională, având o activitate prodigioasă în ceea ce privește cultura bahiană abia după ce în oraș va sosi un profesor american celebru, Levenson, pentru a afla date suplimentare despre activitatea celui pe care îl considera un adevărat model spiritual și-l venera asemenea unui maestru. În plus, în timpul vieții, Archanjo fusese și *Ojuba*, așa cum erau denumiți în cultura tradițională africană preoții și oficanții cultului Xangó din *candomblé*.⁶

Născut în anii 1880, exact perioada când sclavia fusese abolită în Brazilia, Archanjo a crescut și s-a format din punct de vedere intelectual într-o țară care se despărțea (e drept, cu suficientă dificultate...) de trecut și încerca să-și găsească drumul înspre modernitatea secolului XX, rămânând încă profund marcată de prejudecățile rasiale. Însă el se va declara întotdeauna mândru că este metis, făcând din ceea ce alții încercau să ascundă un motiv de mare mândrie, și de pe această poziție va lupta împotriva tuturor minților înguste ale vremii sale și a tuturor inechităților prezente în societate. Chiar mai mult, va scrie o serie de cărți în care va explica ce înseamnă amestecul raselor și culturilor pentru regiunea Bahía, opunându-se ideilor retrograde foarte prezente încă în lumea braziliană – reprezentate mai ales de textele profesorului Nilo Argolo, cel care, într-un spirit apropiat de ideile extremei drepte, susținea interzicerea ritualurilor *candomblé* și a căsătoriilor ori uniunilor consensuale mixte. Viața lui Pedro reprezintă o paralelă simbolică la evoluția Braziliei, exprimând esența istoriei și culturii sale, a moștenirii africane și a mândriei de a fi (și) altfel, a capacității de a afirma diferențele într-o lume supusă încă prejudecăților de toate felurile. Fundamental rămâne detaliul că Archanjo decide, la un moment dat, să-și transforme în cărți notițele personale și să salveze, în acest fel, de la pieire și de la uitare elementele cele mai importante ale culturii din Bahía.

În acest context, cele patru cărți pe care le publică Archanjo vor ilustra tocmai realitatea metisajului (ca urmare a gândirii umaniste a autorului lor) și vor sublinia importanța acestui fenomen într-o lume atât de diferită de modelele europene propuse drept etalon unic de

către unii dintre contemporanii săi – dar inaplicabile, practic, la realitățile braziliene și incapabile să cuprindă extraordinara diversitate a unui univers uman și cultural unic. De aici și ideea lui Archanjo că „metisul este mai adecvată expresie a umanității de aici”, dar și că, prin amestecul constant al raselor, ființa umană va deveni mai bună și mult mai capabilă să înțeleagă diferențele, să le accepte și chiar să le aprecieze. Sigur că anumite concepții ale lui Archanjo pot fi acuzate de o evidentă exagerare a proporțiilor și de îngroșarea poate nepermisă a unor concluzii, însă tocmai în acest fel el s-a putut opune teoriilor rasiste care marcau epoca – nu doar în Brazilia, ci și în restul Americii Latine (și al lumii în general). Practic, prin metisaj, Amado propune (asemenea contemporanului său, Mario de Andrade), prin vocea lui Archanjo, nu neapărat susținerea apariției unei noi rase, ci diluarea completă a diferențelor între rase, termenul însuși, „rasă”, părându-i anacronic într-o epocă ce se dorea a modernității și a modernizării, a ordinii și progresului. Proiecție și expresie utopică a unui viitor mult dorit, noul metis va rezolva tensiunile sociale și politice, fiind un veritabil element de stabilitate pentru Brazilia și, prin extensie, pentru toate țările unde există mai multe culturi diferite într-un spațiu unic. Tocmai de aceea, aristocrații albi sunt bineveniți în cadrul ritualurilor *candomblé* (de pildă, Zabela paticipă la festivalul lui Ogún), iar nordica cea blondă ca razele soarelui și mai luiminoasă decât cea mai albă zăpada, Kirsî, are un copil – metis, desigur – cu Archanjo însuși.

Astfel încât, în „prăvălia de miracole” care devine întregul Pelourinho, se poate produce minunea apariției unui altfel de om, gata de dialog, dispus să accepte diferențele, fiind el însuși expresia lor, metisul. Portul din Bahía devine cu adevărat un spațiu binecuvântat al tuturor sfinților, iar orașul Salvador de Bahía se transformă în spațiu intercultural și interracial. Fiul lui Kirsî și al lui Archanjo, fruct al iubirii trăite fără opreliști, fiu al zăpezii și al soarelui tropical, va pute, deci, aspira la titlul de rege al întregii Scandinavii și chiar al lumii, având o dublă origine și fiind, simbolic, modelul pentru o nouă generație de oameni, eliberați de toate ideile preconcepute ale trecutului. Din punct de vedere cultural și social, se va afirma, astfel, și modelul noii societăți braziliene, ivit, deloc întâmplător, tocmai în locul unde, pe țărmul Atlanticului, s-a produs, cu câteva veacuri în urmă, primul contact al civilizațiilor. O societate capabilă să depășească toate condiționările de rasă, ura veche de generații, rivalități de veacuri, în numele unui model inter-racial (sau chiar trans-racial) de natură să definească noile realități ale lumii postcoloniale.

Amado se situează, în acest fel, la polul opus ideilor ce promovau, în epoca sa, supremația albilor, propunând, prin intermediul acestui roman, ca, de altfel, al întregii sale opere, un efort de trezire a conștiinței colective a Braziliei, în vederea afirmării adevăratei sale identități. Dacă mutăm discuția aceasta în planul influențelor literare, e imposibil să nu subliniem că momentul nașterii fiului metis al lui Kirsî și Pedro

Archanjo trimite imediat la momentul nașterii lui Moacir, fiul Iracemei și al portughezului Martim din romanul *Iracema* (1865) al lui José de Alencar⁷, unul dintre marile modele ale literaturii autohtoniste din Brazilia. La fel ca în cazul acestui mare text precursor, Jorge Amado aduce în discuție problema amestecului de rase și posibilitatea ca, pe baza acestuia, o nouă generație să poată depăși vechile modele de comportament, propunând implicit și un nou model narativ, capabil să exprime cât mai adecvat (și mai apropiat de realitate) modernitatea multirasială a Braziliei, într-o manieră lipsită de elementele romanțioase cu care Alencar învestea trecutul, ca și de viziunea sa sentimental-melodramatică.

În plus, textele elaborate de Archanjo subminează programatic nu doar viziunea eurocentristă asupra lumii, ci și toate preconcepțiile machiste, venerând figurile feminine din Bahía, considerându-le pe unele dintre acestea, la fel ca în credințele africane, divinități fără de care lumea însăși ar înceta să existe ori, în cel mai bun caz, și-ar pierde coerența și stabilitatea. Nu ținuturi supuse unor *conquistadori* sângeroși, deveniți noii stăpâni ai unor ținuturi pustii, ci zone pașnice locuite de indigeni și de urmașii demni ai sclavilor africani, stând, simbolic, sub semnul focului și al pasiunii, aceasta trebuie să fie Brazilia, crede Archanjo. Nu va fi, deci, întâmplătoare, vocația libertății pe care o au ca nimeni alții oamenii din Bahía (prin extensie, din întreaga Brazilie), ca și respectul profund pentru Celălalt, oricare și oricum ar arăta acesta, alb sau de culoare, creștin sau practicant de *candomblé*, vorbitor de portugheză sau de yoruba. Tot de aici derivă, desigur, și noua relație a acestor oameni cu expresiile dezlanțuite ale dansului și ale oricărui alt ritual, în care ei se implică total, cu trup și suflet, afirmându-și, în plus, aplecarea spre senzorial și sexualitatea lipsită de culpabilități ori de remușcări – așa cum, de altfel, se întâmpla, deși mai puțin evident, și în romanul anterior al lui Amado, *Gabriela*.

Ana Mercedes însăși e „albă-neagră-mulatră”, revelând, prin chiar înfățișarea sa, diferența față de universul reprezentat de americanul Levenson, albul, americanul, străinul prin excelență, mereu uimit în fața senzualității debordante a acestei lumi de-a dreptul miraculoase în care ajunsese. Interesant este și că el ajunsese aici mai întâi în plan intelectual, prin intermediul lecturii cărților lui Archanjo. Unii cercetători au afirmat chiar că modelul pe care l-a avut Amado pentru acest personaj ar fi fost marele antropolog Franz Boas, adept și el al relativismului cultural opus determinismului biologic definit de raporturile dintre rase. În plus, nu trebuie să uităm că „Boas însuși a predat la Columbia University, unde l-a avut student, printre alții, și pe brazilianul Gilberto Freyre”⁸ (cu ale cărui texte romanul lui Amado intră mereu într-un inedit dialog intertextual).

Chiar frumusețea aparte a Anei Mercedes este altfel decât a unei europence, depășind simplul nivel al artificialului decorativ și transformându-se în simbol

al lumii (culturii, de asemenea) braziliene, univers în care frumusețea femeilor, a femeilor simple, e unul dintre cele mai importante atribute ale unei lumi prin excelență metise, rezultat al permanentului amestec de rase, după cum susține Jorge Amado însuși. Tocmai asumarea acestei frumuseți fizice și a pasiunilor erotice permite acestor oameni să se considere egali ai divinităților pe care le venerază și să-și tragă puterea și curajul din chiar pământul pe care trăiesc. Expresie a unui vitalism uimitor, manifestările locuitorilor din Bahia îl pun în încurcătură pe albul Levenson, care nu o dată nu știe cum să reacționeze în mod adecvat în fața provocărilor cu care se confruntă. Chiar Archanjo, așa cum se vede din relatările-rememorări ale celor care l-au cunoscut a avut de-a face cu răzbunări din partea unei *yaba* (o ființă supranaturală cu chip feminin), nimeni alta decât Doroteia luând această înfățișare, apoi altele, totul fiind pus sub semnul metamorfozei, pentru a-i amenința, temporar, virilitatea, numai că Xangó însuși intervine și-l salvează pe preferatul său...

Romanul devine, în acest fel, celebrare a existenței în toate formele sale, trăire plenară a fiecărei clipe, pasiune erotică, prietenie, iubire, toate putând fi exprimate cel mai bine prin intermediul muzicii și dansului în care se reunesc femei și bărbați deopotrivă, re-alcătuind, de fiecare dat, cuplurile primordiale și re-întemeind lumea iar și iarăși, prin ritual. Contrariile se apropie, diferențele sunt, astfel, integrate într-un nou tot, credințele (religioase) devin expresie a trăirii și a simțirii deopotrivă, iar acest sincretism exprimă în plan fizic metisajul ce caracterizează Brazilia și, desigur, mai ales regiunea Bahía. Veritabilă expresie privilegiată a unei construcții identitare cu totul aparte, romanul lui Amado aduce alături elemente aparent fundamental diferite (în plan uman și cultural), pentru a defini Lumea Nouă. Căci acest univers este cu adevărat altfel, dar nu ca detaliu exterior al unor teritorii exotice „descoperite” (în plan fizico-geografic) de albi pretins civilizatori, ci altfel în ceea ce privește o întregă concepție de viață și un mod de existență aflat mereu în acord cu tot ceea ce înseamnă natură – care doar astfel poate să se transforme și în cultură.

Metisul este, în acest context, expresia perfectă în plan uman a acestei noi lumi. Amestecul raselor nu va mai fi, așadar, o condiție de care trebuie să se țină seama atunci când se discută despre caracteristicile unui nou univers, ci o responsabilitate față de ceilalți și față de comunitatea din care individul face parte. Vremurile când Europa impunea un (fals) etalon al valorii și o ierarhie întemeiată pe culoarea pielii sau pe statutul material au apus, sugerează prin intermediul acestui text Jorge Amado, acum trebuie ca ființa metisă să-și asume până la capăt toate caracteristicile, cele care o leagă sau cel puțin o apropie de fiecare dintre lumile în care își are rădăcinile, pentru ca, abia apoi, să-și afirme (cu mândrie, desigur!) completa și noua identitate și profunda individualitate. Toleranța (culturală și religioasă) devine condiție absolut

necesară a acestui nou mod de viață, invitație implicită de acceptare și respectare a diferenței, de celebrare a Celuilalt, romanul *Prăvălia de miracole* transformându-se, citit astfel, și într-un original model de meditație antropologică ce permite restabilirea unei ierarhii adevărate a valorilor, „proprie culturilor considerate multă vreme marginale, dar care reușesc să-și asume, în ciuda dificultăților istorice, adevărata valoare în contextul epocii contemporane.”⁹⁹

Sigur că din această concepție (estetică și etică deopotrivă) derivă și importanța pe care Amado o acordă tehnicilor narative inspirate din oralitatea specifică regiunii Bahía, pe care le putem identifica mai cu seamă în *Prăvălia de miracole* și care apăruseră, parțial, și în *Căpitanii nisipurilor*. Scriitorul a afirmat chiar că el nici măcar nu descria personajele pe care le crea, ci doar le lăsa să se exprime, dându-le cuvântul și permițându-le să vorbească pentru a spune direct ceea ce oricărui scriitor i-ar fi fost dificil să descrie. Astfel că modelele realiste se vor împleti cu cele orale și cu elemente mitico-religioase ori cu cele ale culturii populare, dând prozei lui Amado aerul ei specific și caracterul cu adevărat unic. Din acest motiv, și orașele care reprezintă cadrul de desfășurare al romanelor sale dobândesc numeroase calități pe care le putem numi de-a dreptul umane și se transformă, astfel, pe nesimțite în personaje, fiind descrise ca atare, câtă vreme Amado era convins că spațiul și ființa umană interacționează într-un mod ce scapă, mai ales în Brazilia, oricărei încercări de schematizare.

Jorge Amado are, în romanul acesta, și extraordinara intuiție a elementului livresc, a spiritului bibliotecii ce străbate literatura latino-americană a ultimului veac, evidențiind un detaliu care, la prima lectură, poate trece neobservat – și anume că tot la Pelourinho sunt scrise și tipărite (pentru a fi, ulterior, răspândite) cărțile despre specificul vieții la Bahía și despre cel al identității braziliene. De aceea, unii interpreți au considerat chiar că autorul cel mai cunoscut al unor astfel de cărți și, de asemenea, protagonistul romanului, Pedro Archanjo, ar fi, exact așa cum se va întâmpla în cazul lui Maqroll al lui Álvaro Mutis, după câteva decenii, un veritabil *alter-ego* al scriitorului. În egală măsură, figura lui Archanjo pare inspirată, măcar în parte, de unul dintre pionierii antropologiei bahiene, Manuel Querrino – de altfel, unul dintre motto-urile *Prăvăliei de miracole* fiind preluat chiar dintr-una din cărțile acestuia, *Colonul negru ca factor al civilizației braziliene*: „Brazilia are două măreții reale: fertilitatea solului și talentul metisului.”

Călătoriile simbolice ale lui Pedro Archanjo, făcute prin intermediul cărților pe care acesta le elaborează și care sunt dedicate tocmai specificului universului uman din Salvador de Bahía reprezintă aspirația sa de a recupera trecutul, în tot ceea ce are acesta mai bun, de a se reancora în străvechile tradiții africane, pe care le consideră atât de importante

pentru prezentul orașului natal. În mod asemănător cu demersul naratorului protagonist din romanul lui Alejo Carpentier, *Pașii pierduți*, Archanjo întreprinde o călătorie mitică; de astă dată, însă, fără a se afunda fizic în adâncurile junglei pline de taine și primejdii, ci alegând calea simbolică, a scrisului, deci, a literaturii, pentru a retrăi trecutul propriu și cel al comunității din care face parte, precum și pe acela al raselor pe care le simte deopotrivă de apropiate pentru propria sa identitate de brazilian. În plan alegoric, elaborarea propriilor texte îi conferă acea nemurire pe care altfel nu o poate dobândi, recurgând la promisiunile ritualurilor de *canbomblé* tocmai prin intermediul cuvântului scris și al atitudinii vechilor călători / colonizatori ai Lumii Noi, cei care încercau să o descrie, să surprindă totul prin cuvântul scris, pentru ca, în acest fel, cei care vor veni după ei să poate să instaureze un nou sistem politic, un nou regim de autoritate (inclusiv în plan cultural).

În acest fel, Pedro Archanjo devine la rândul său un exponent al „ficțiunii Arhivei” și, desigur, un altfel de păstrător al secretelor acesteia, după modelul lui Melchiade din romanul *Un veac de singurătate*, însă într-un plan diferit de semnificații și într-un alt mediu. În plus, asemenea unui veritabil pîcaro, Pedro Archanjo nu se limitează să scrie, să fie omul de bibliotecă occidental, ci își asumă complet originea (și spiritul metis – deci, prin excelență liber) și trăiește chiar el tot ceea ce scrie, punând în scenă o întregă reprezentare menită să dea consistență manuscriselor pe care le elaborează și cărților pe care finalmente le publică, ironia, atât de specifică stilului lui Amado, fiind că ele vor rămâne ani de zile necunoscute până și celor din orașul său natal...

Note:

* Jorge Amado, *Prăvălia de miracole*. Traducere, note și glosar de Georgiana Bărbulescu, București, Editura Univers, 2021 (Toate citatele vor fi preluate din ediția menționată.)

¹ Diego Alexander Vélez Quiroz, „Jorge Amado y su *Tienda de milagros* – una mirada desde la poética de la diferencia”, în *Poligramas*, no. 39/2014, p. 100.

² Piers Armstrong, „The Brazilian Novel”, în *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Edited by Efrain Kristal, Cambridge University Press, 2006, p. 115.

³ Héctor Gómez Nararro, „Entre Descartes y Yemanjá. La cuestión de la verdad, la creencia y la existencia de lo mágico en la narrativa de Jorge Amado”, în *Mitologías hoy*, no. 6/2012, p. 119.

⁴ *Afoxé* denumește o formă aparte de carnaval incluzând elemente religioase, care îmbină expresii în limbile portugheză și yoruba și, de asemenea, forme de *capoeira*, adaptate astfel încât să corespundă nevoilor artistice ale acestei forme unice de spectacol.

⁵ Diego Alexander Vélez Quiroz, *op. cit.*, p. 101.

⁶ Roberto González Echevarría, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 173.

Gary BILLS

Poeme



Născut în Wordsley, Anglia, Gary Bills a studiat engleza la Universitatea Durham, a lucrat ca jurnalist, iar în prezent este editor pentru Poetry on the Lake. Recent a absolvit un program de Scriere Creativă la Birmingham City University. A publicat poezii în *The Guardian*, *Magma*, *HQ*, *Acumen*. I-au apărut trei colecții de poezie: *The Echo and the Breath* (Peterloo Poets, 2001), *The Ridiculous Nests of the Heart* (bluechrome, 2003) și *Laws for Honey* (erbacce 2020), două romane: *A Letter for Alice* (2019) și *Sleep not my Wanton* (2022), precum și o colecție de povești: *Bizarre Fables* (2021).

Seră

Fluturi

nu frumoși
nu frumoși!

păpuși ale Domnului —
ființe înfiorătoare!

ținute de sfori,
culeg cu trompa,
culeg cu trompa —
picioarele lor zgârie!
cred că aripile lor sunt ochi și vlagă
cred că aripile lor sunt frunze putrezite,
oare —
ce le-a făcut strălucitoare,
ce le-a făcut întunecate —
ce oare — ce oare —

ce oare — ce oare

cum mă înfioară —
mă înfioară!

oare cine le dă drumul în jos —
cine le dă drumul în jos
cine le dă drumul în jos
pe coardă — din lumină —
cine le dă drumul în jos?

nu cool — nu cool — niciodată, cool —

antene, doar bucățele de in —

Când Domnul se joacă, joaca-I începe să scârție
(nu-i așa grozav)
și fiecare aripă pe care o face lasă praf,
lasă praf,
și sforile repede se rup, se împrăștie —
se rup, se împrăștie
Oh —
măturați
cu perie și fâraș
cu perie și fâraș
oh, măturați
victimele pliate, boante, ale show-ului Său.

(Bills, Gary. „Hothouse”. *Lothlorien Poetry Journal Volume 5, Metropolis Drift*, edited by Strider Marcus Jones, August-September 2021, p. 102–104)

În vizită

La Auschwitz, Domnul spunea: „Schimb asta . . .
cât am privit la negrul nopții
n-am văzut cum se bucură copiii
de teancul de pantofi și ghemul de păr sacru.”

Pașii Săi pe coridor —
pași în timp,
ce lasă liniștea să spună,
să strige adevărul unor pantofi
ce nu vor mai păși vreodată . . .

În lacrimi, Domnul promite că va face —
la fiecă pereche de pantofi, două picioare,
la fiecare ghem de păr, o față.
„Îi aduc înapoi”, zice Domnul. „Îi aduc înapoi”.

(Bills, Gary. „The Visitor”. *Laws for Honey*. Liverpool, UK, Erbacce Press, 2020, p. 30.)

Bebe

Ce poză ai în minte când,
 Adormit, apuci cu degetele aer?
 O rândunea, poate, peste pătuț
 se înclină și rotește-n strigăt de egrete,
 Iar tu o prinzi în gând și gest.
 Ce dacă lunile-ți le numărăm pe degete,
 Ochii tăi știu
 De parcă ai în minte poza
 Și-n vis o studiezi.

Oh, sunt atâtea lucruri de iubit:
 Vocea părinților; veselie la masă,
 Râul seara la pub, afară.
 Când aburul câmpiei se ridică
 Afi un alt parfum.
 E ultimul pătrar — și-o vulpe aici, jos;
 Dar tu ai a dormi netulburat,
 Departe de grădina lui Adam —
 De la tăcere, la cuvânt. Unul e destul.

(Bills, Gary. „New Arrival”. *The Echo and the Breath*.
 Calstock, Cornwall, UK, Peterloo Poets, 2001, p.48)

Către bebe

Nașterea va fi ciudată, dar tu vei fi cu noi.
 Vei afla cum e când cerul nu promite vreme blândă
 ori când clima nu mai poate fi la fel.
 Nu pot descrie spațiul amplu
 Și nici cum ochii tăi se umplu cu nori și stele;
 Dar tu, nu te gândi la tainele știute,
 Chiar dacă întunericul din jurul tău
 Este cât noaptea peste Pacific;
 Nu te teme de singurătatea mării,
 Ci mergi doar cu un gând —
 o mică lampă pe corabie —
 O lampă ce nu va atrage pe cei
 Ce caută lumina calamarului,
 Ce aud doar suflul balenei.

(Bills, Gary. „Early Advice”. Published online
 in the *Lothlorien Poetry Journal*, 2024)

Iarnă lungă

Iată, lampa de grădină — solară —
 Arată cât de departe s-a ajuns în lume —
 E mai multă lumină — oare vine primăvara?
 Ar trebui să fiu mai vesel acum
 Pentru a vedea, sub ale ei celule,
 de sticlă,
 O lumină albastră — ca o stea în sticlă.

Stelele însă sunt reci astă-seară,
 Un vânt bate rece astă-seară
 Aerul e plin de fulgi de zăpadă,
 Iar o adiere îmi șoptește
 Că primăvara e departe,
 Și frică îmi este
 Că primăvara va veni, dar anul acesta nu,

Anul acesta nu.

(Bills, Gary. „Long Winter”. *Envoi, Celebrating 50
 Years of Poetry*, Blaenau Ffestiniog: Cinnamon Press,
 2007, p. 22)

Pădure

unde coloane scorțoase te urmăresc în noapte,
 unde în minte nu este nicio șoptă,
 unde lumina arar se așează pe copaci,
 ori e ascunsă de pete de nori;
 unde roșii boabe de scoruș se agață
 de tulpină ca să piardă sate,
 unde, ascunși, sunt ochi care te văd
 și orice freamăt de frunze e moment,
 unde liniștea e așezare,
 iar conurile care cad sunt numărate de tăcere

(Bills, Gary. „Forest”. *Envoi, 150th Gala Issue*, Blaenau
 Ffestiniog: Cinnamon Press, 2008, p. 7.)

Prezentare, selecția poemelor și traducere de
Valentina-Monica Barba

Eugenia SARVARI

La Teatrul Național din București, *Mary Stuart* de Robert Icke, în regia lui Andrei Șerban

Regizorul și dramaturgul Robert Icke a adaptat tragedia lui Friedrich Schiller, *Maria Stuart* (apărută în 1800) și a pus-o în scenă la Teatrul Almeida din Londra în urmă cu opt ani. Andrei Șerban, entuziasmat de adaptările făcute de Icke, se află, cu *Mary Stuart* la a treia montare a unui text scris de englez, după ce a realizat la Teatrul Maghiar din Cluj (2022) și Teatrul Bulandra din București (2023) *Oedip* (după Sofocle) și la Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely” din Timișoara (2022), *Doctorul* (după *Profesorul Bernardi* de Arthur Schnitzler).

Premiera cu *Mary Stuart* a avut loc în Sala Studio a Naționalului bucureștean în zilele de 12 și 13 decembrie 2024, fiind precedată de mai multe repetiții generale cu public. Daniela Dima semnează o versiune scenică remarcabilă, fiind și regizor asociat, dar și naratorul din *off* al spectacolului, comentând și analizând, cu o voce egală și profundă situații, gânduri, trăiri ale personajelor.



Scenograful Helmut Stürmer a conceput un decor auster, de mare impact vizual compus dintr-un grup de patru scări în formă de cruce, ce urcă spre un pedestal, nu doar loc al tronului reginei, ci și al pedepsei, al ghilotei. Așa încât Regina-stăpână și Regina al cărei cap va cădea nu sunt decât două fețe ale aceleiași monezi. (Figura încremenită din final a Elizabethei seamănă foarte bine cu o mască mortuară, nu se deosebește prea mult de capul decapitat al scoțienței.)

Unul din brațele crucii, cel din față se continuă până în sală, prelungindu-se în dreapta-stânga, cu două punți-cărări pe care actorii circulă pe parcursul spectacolului. Fundul scenei – loc și pentru proiecții – este un zid de cărămidă ce-și schimbă culoarea pe parcursul reprezentației (video-design: Cristian Niculescu). Acest decor stilizat se regăsește în prima imagine: o cruce rotitoare – pandant al turnantei folosită adesea în timpul spectacolului – încadrată într-un cerc și inscripționată cu anul morții reginei Scoției 1587, anul nașterii lui Icke – 1986 și anul nostru – 2024.



Opt bărbați intră în scenă la începutul spectacolului, dar doar în reprezentațiile în care aruncarea monedei hotărăște cine o joacă pe Elizabeth și cine pe Mary. (Sunt două regine Elizabeth – Raluca Aprodu și Ofelia Popii și trei Mary Stuart – Raluca Aprodu, Ofelia Popii și Nicoleta Lefter. Remarcabilă este disponibilitatea cu care actrițele se supun *hazardului* ce hotărăște printr-o simplă aruncare de monedă cine va juca pe cine în chiar seara spectacolului, în fața noastră.)

Paulet, temnicerul lui Mary (Mihai Călin izbutește să treacă cu suplețe prin stări contradictorii – de la atitudinea acuzatoare la îngăduința miloasă) răsfășește dosarul voluminos cu numeroasele capete de acuzare. Este însoțit de nepotul lui, Mortimer (Florin Aioane / Tudor Cucu-Dumitrescu / Ștefan Mihai – trei chipuri diferite ale atașamentului dus până la fanatism. Am văzut spectacolul cu Florin Aioane și Ștefan Mihai, la actorul conștăntean remarcându-se justetea relației stabilită cu regina captivă și arderea interioară în încercarea de salvare a ei). Judecătorul ei constant, cel ce o acuză de la început până la sfârșit este lordul Burleigh, consilierul Elizabethei (Conrad Mericoffer într-un rol dur și pătimaș, reușește cu asupra de măsură să-și conducă personajul prin noianul de înflăcărât justițiarism). Devenit paznicul lui Mary, Mortimer se îndrăgostește de ea, jurându-i că o va salva. Dar pentru asta are nevoie de ajutorul contelui de Leicester (Emilian Oprea creează un personaj ambiguu, o canalie care știe cum să se facă iubită/adorată de ambele regine sau chiar simpatizată de martorii tăcuți din sală), unul din iubiții lui Mary, care, în cele din urmă, pentru a-și salva pielea, îl trădează pe tânărul fanatic. Aflată după gratii de nouăsprezece ani, Mary nu renunță la credința ei catolică, dar nici la cuvintele grele „bastardă, trișoare, impostoare” pe care i le aruncă în față Elizabethei. De o fantastică tensiune dramatică (amintind de episodul de o insuportabilă tensiune în care Iocasta îl acuză pe Laios în *Oedip*-ul aceluiași Icke) este această întâlnire a verișoarelor, când cele două rivale, pentru a-și ascunde tumultul sufleteș, poartă ochelari negri. La început Mary este speriată, nehotărâtă, devenind supusă și subjugată de cinismul Elizabethei – care se apleacă spre ea într-un gest de maximă indiferență, șoptindu-i: „Gata? Ai terminat?” (scena magistral jucată de Ofelia Popii, cameleonismul actriței ducând cu gândul la acel fantastic Mefisto). Atitudinea sfidătoare o scoate din minți pe Mary,



care urlă pe un ton formidabil: „Curvo!” (în această scenă, ochii ambelor actrițe – Nicoleta Lefter și Raluca Aprodu – aruncă flăcări, pârjolind, parcă, totul în jur). Devine clar pentru toți cei prezenți – pentru Paulet, pentru Talbot (Marius Bodochi într-un rol de o intensitate dramatică ieșită din comun, susținut printr-o rostire impecabilă, din ce în ce mai greu de auzit azi pe scenele țării), pentru Leicester, pentru secretarul lui Elizabeth, William Davison, dar mai ales pentru Burleigh – că Mary, prin această izbucnire vulcanică, tocmai și-a semnat condamnarea la moarte. Chiar și așa Mortimer nu-și pierde speranța de a o scăpa, dar este conștient de faptul că „cine vrea să vă salveze e nevoie să iubească moartea”. Leicester face un joc dublu, arătându-se amoretat de Elizabeth, dar declarându-se iremediabil îndrăgostit de Mary, însă el, de fapt, iubind viața; Leicester nu are veleități de martir, ci de netrebnic. Poporul cere moartea lui Mary, dar Talbot, chiar dacă acuzat de Elizabeth că la vârsta lui înaintată „se lasă excitat de Mary”, cu înțelepciunea maturității, îi atrage atenția reginei că folosind forța va fi acuzată că i-a fost frică de justiție, căzând în capcana tiraniei. Ezitarea hamletiană a reginei este depășită. La baza hotărârii de a semna actul de condamnare la moarte stă gelozia înnebunitoare - citirea scrisorii trimisă de Mary lui Leicester și interceptată de Burleigh din care iese la lumină adevărata față a contelui, cel „iubit de ambele regine”. Sentința îi este înmănată lui Davison (Ciprian Nicula surprinde foarte bine impulsul de nesiguranță, de teamă, de teroare al personajului) acesta, conștientizând gravitatea sarcinii ce i se cere a fi dusă la îndeplinire, ezită să ia hârtia ucigașă. Dar nu are de ales. Iar Burleigh așteaptă încordat, ca o felină la pândă, să-i smulgă înscrisul și să-l ducă la îndeplinire. Din Franța sosește fostul șef de cabinet al lui Mary, Melvil (Florin Călbăjos se achită impecabil de însărcinarea de a duce povestea mai departe). Are loc sacramentul spovezii și al iertării păcatelor.

Urcarea pe eșafod – precedată de o sfâșietoare îmbrățișare între Mary și Leicester, când el îi scoate veșmântul negru lăsând-o într-o cămașă roșu-intens; fața îi este acoperită de o mască, iar părul are culoarea flăcării – se face pe vuiet de vânt (sound-design: Liviu Stoica). Însoțită

de acuzatori ea pășește regește printre spectatori, făcându-ne martori ai martiriului ei. Și ca în tragedia antică, nici aici uciderea nu se petrece la vedere. O cortină

În toată această atmosferă apăsătoare există un moment de un comic incert – vizita ambasadorului Franței, Aubespine (Mihai Calotă schițează un portret plin de umor în tot acest vârtej al crimei), la curtea reginei Angliei cu sarcina de a-i cere mâna, lucru în fața căruia suverana ezită (Ofelia Popii surprinde cu finețe și multiple nuanțe nehotărârea, ezitarea, târăgănarea), ca în cele din urmă să rupă înțelegerea în urma atentatului la viața ei, de care este acuzat statul francez. Fapt ce-l face pe Leicester să schițeze pași ușori de dans pe o muzică de bossa-nova (compozitor: Alexei Turcan).

Elizabeth nu își acceptă vinovăția pentru uciderea lui Mary, așa încât îl condamnă la moarte pe Davidson pentru îndeplinirea ordinului, pe Burleigh îl alungă de la curte, iar Talbot pleacă, lăsând-o singură, prăbușită în remușcare.

Asumându-și acum pe deplin maiestatea, ea va intra în scena finală înveșmântată în rochia grea de brocart (costumele puternic caracterizante: Cristina Grămoșteanu), cu fața pudrată intens în alb și cu peruca roșcată, parcă aceeași cu cea a lui Mary: granița dintre regină și proscrisă este foarte subțire. De aceea locul execuției devine acum locul înălțării, al puterii regești, pentru care cele două s-au luptat pe viață și pe moarte, una câștigând viața, cealaltă plecând în moarte. Această încheștare a reverberat puternic în sufletele noastre, confrunțați cu băătăia acerbă pentru putere.

Andrei Șerban, în urmă cu treizeci și doi de ani a zguduit din temelii prima scenă a țării cu *Trilogia greacă* ce a intrat în toate istoriile teatrale ale lumii. Cercul deschis de *Trilogie*, realizată în vremuri tulburi, sub ochii minerilor „salvatori ai libertății”, se încheie (oarecum) cu *Mary Stuart*, realizată acum sub tirul încrucișat al mașinațiilor internautice, demonstrând clarvederea unui regizor profund spiritualizat, puternic preocupat și legat de acea lume greu de perceput pentru cei mai mulți dintre noi, dar care lui îi este foarte la îndemână.

Maria ZINTZ

Expoziție retrospectivă „Marta Jakobovits – 80”

(Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, Noiembrie 2024 – martie 2025 Curator: Cornel Abrudan)

Au trecut 45 de ani de la expoziția Marta și Miklós Jakobovits pe care am organizat-o la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea. Atunci am început să descopăr minunata artă a ceramicii care a continuat să mă fascineze și să mă îndemne să o aprofundez de-a lungul timpului. În 2003, am fost din nou curatorul unei expoziții semnată Marta Jakobovits – „Metaterra”, la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea. Artista se afla la apogeul creației sale, fiind astăzi una dintre cele mai valoroase ceramiste din Europa. Și interesul meu pentru ceramică a devenit mai intens concretizat prin cele peste 20 de interviuri cu ceramiști români, prin numeroasele cronici în revistele „Arta”, „Vatra”, „Neue Keramik” (Germania) și, mai ales, prin finalizarea studiului pentru cartea „Ceramisti români - Școala clujeană”, totul începând de la întâlnirile mele cu creația Martei Jakobovits.

Am putea spune că creația Marta Jakobovits a ajuns la apogeu, dar artista continuă să caute și acum, să descopere noi drumuri care duc spre culmile nu numai ale artei ci și ale cunoașterii, deoarece pentru Marta Jakobovits creația înseamnă o adâncire în sine și, astfel, o simplificare pentru a ajunge la esențe, la formele apropiate de cele aflate în natură. Instalațiile sale („Pelerinaj”, „Drum Inițiativ”, „Călăuza”, „Metaterra”

etc.) înseamnă o adecvare între semnele care o alcătuiesc, unde fiecare mișcare nouă poate determina noi relații și noi sensuri semnificante.

Încă în vremea studenției Marta Jakobovits a preferat formele simple, simplificate – sfere mai mari și mai mici, unele în relief, dar grupate astfel încât să se asocieze, să devină încărcate de expresivitate, sugerând o viață a grupului în raport cu spațiul ambiental. Dorea să multiplice, să „se joace” cu formele, dar și să exprime ceva adânc omenesc. O serie din statuetele și figurinele sale din primii ani de creație instaurau un climat plin de neliniști, destinul omului și al relațiilor dintre oameni fiind exprimat cu mijloace simple. Artista ne amintea că lumea are două emisfere: una a sensibilității și tensiunii, alta a rațiunii a lucidității. Numeroase forme din acea perioadă (și nu numai), conțin meditații în legătură cu energia emanată de formele simple ale sferei, ale cilindrului. Ele sunt implicate subtil în compoziții, având în vedere relații complexe dintre elementele ce generează formele care se transubstanțializează ca într-o secretă alchimie.

Marta a avut de la început pasiunea experimentelor. Ceea ce afirma ea într-un interviu din 1990 în revista „Arta” despre gândirea sa plastică este o constantă a întregii sale activități plastice (art.): „Acumulez impresii, trăiri despre elemente naturale (forme, relații de materialitate, structură și texturi ciudate, relații de culoare – formă, formă – textură în natură). Toate aceste trăiri impulsionează relația mea cu materialul maleabil, structurabil, colorabil”.

Absorbită de posibilitățile de exprimare ale materialelor ceramice, Marta Jakobovits a dorit să rămână aproape de natură și în același timp să surprindă ceva esențial, etern. A dorit să creeze forme care să transmită acea legătură tainică cu lumea, relevându-i



Marta Jakobovits, *Atmosfera albă*

Marta Jakobovits, *Cercul se*

materiei calitățile ei primordiale, dar și posibilitățile formative de devenire în sens superior. În expozițiile ei personale de la Oradea și Cluj Napoca au fost prezente lucrări ori grupuri de lucrări ca: „Platou cu fructe” (1985); „Platou cu sâmburi” (1985); „Mimesis”; „Platou cu fructe” (1989) etc. Sunt reproduse forme din natură, dar prin intervențiile artistei ele sunt acoperite de materii stratificate, patinate de timp, exprimând puterea de dăinuire a vieții. Formele acestea seamănă, se integrează firesc în natură, dar ceea ce le face unice este tocmai bogăția de semne, de culori, datorită arderilor și intervențiilor ceramistei. Ele trec dincolo de real, conținând mesaje adresate spiritului. Multe lucrări ne dau impresia dizolvării în natură, în univers, o scufundare în adâncimile ancestrale, pentru a aduce mărturisiri despre prezența noastră prin timp.

A continuat să lucreze în cicluri, pe grupe de forme ce sugerează continuitatea. Multe dintre lucrări sunt grupate astfel încât să exprime căutarea, să sugereze drumul inițiativ pentru o călătorie în adâncurile ființei umane pentru a afla calea prin care am putea fi în armonie cu universul. Și ce alt material poate fi mai potrivit pentru a transmite astfel de mesaje decât lutul, pentru a exprima acea contopire a omului cu natura, cu miturile și însemnele noastre pe Terra? Artistă descoperă, astfel, frumusețea pretutindeni, are darul de a se uimi în fața celor mai umile forme din natură, creează o legătură tainică dintre viață și artă, între real și metafizic pentru a afla o cale spre armonia universală. Își așază adeseori lucrările pe jos, subliniind ideea de drum ce trebuie parcurs, spațiul își pierde astfel dimensiunile obișnuite.

Dealtfel, expozițiile sale personale sunt gândite de mai multă vreme ca „spațiu expresiv” de comunicare, stabilindu-se o întreagă țesătură de legături între lucrări, între lucrări și privitor. În expozițiile din ultimele decenii a prezentat ansambluri de forme pe suprafața cărora apar semne (prin ardere) Titlurile lucrărilor sunt elocvente pentru încărcătura lor expresivă care transcende realul. „Straturi în timp” (instalație); „Caseta magică”; „Metaterra”; „Pietrele ...”; „Piatra mamă”; „Călătorie în timp”; „Tăblițe cu mesaj”; etc. Cu un conținut simbolic, multe lucrări sunt create din materie colorată în albastru, albastru turcoaz, cu irizări de albastru, de arămiu, de argintiu, de alb, cu densități și străluciri recunoscutibile ca „Marta Jakobovits”.

Drumul inițiativ „presărat” cu semne, cu forme fragmentare, ascunde taine care se vor dezvăluite prin miracolul continuității (instalația „Drumul turcoaz” etc.). Unele piese amintesc de turnurile vechi, de temple antice, de fresce care ne îndreaptă spre Anatolia, Egipt, Iran. Piesele de diferite dimensiuni sunt atent grupate și orice schimbare determină un alt sens, alt mesaj. A dedicat chiar un ciclu de lucrări temei „Mesaj”, creând tăblițe ce ne amintesc de tăblițele din Orientul Apropiat, tolbe, plicuri, relicve, ca și cum au fost primite după mii de ani. Gândirea ei se constituie într-o metafizică și cosmologie personală în care lumea și natura sunt prezente uneori prin forme apropiate de arhetipuri. S-a concentrat pe practicarea unei arte bazate pe intensificarea unui nucleu de idei și emoții în jurul căruia se grupează toate căutările sale.

Ana R. CHELARIU



Mitul între simbol și metaforă

Încercarea de a înțelege și defini *mitul* poate porni de la ideea că această formă de expresie a culturii umane este parte din activitatea mentală manifestată prin limbă și prin numeroasele figuri de stil esențiale în formarea narațiunilor, cele mai importante fiind *simbolul* și *metafora*. Cu ceva timp în urmă, Max Müller, unul dintre primii cercetători în mitologia comparată, afirma că: „Mitologia, în sensul cel mai înalt, este forța pe care o are limba asupra gândirii în toate activitățile mentale.” (1881: 591) Majoritatea încercărilor de a defini mitul ca manifestare prin limbă consideră simbolul ca vehiculul principal prin care imaginile mitice sunt descrise, ignorând importanța metaforei în structura mitică. Simbolul folosește obiecte tangibile, convenționale, pe care le leagă de emoții intangibile, cum ar fi o emblemă, un semn, sau un cod, cel mai cunoscut exemplu fiind cele două jumătăți de monedă din definiția sa arhaică din greacă – *symbolon monedă*, sau *cod, parolă*. În relație cu mitul simbolul este folosit ca o reprezentare verbală sau fizică exprimând o relație mentală, spirituală, între om și necunoscut. Cu timpul înțelesul simbolului a evoluat de la a defini ceva specific la un *ceva* care prin analogie reprezintă *altceva*.

Cea de a doua formă de expresie prin care se definește mitul, și anume metafora ca parte integrată în complexitatea narațiunii mitice, o găsim definită de filozofi și cercetători, începând cu definiția clasică aristoteliană: „a da unui lucru un nume care aparține altui lucru” (Poetics, 1457 b 6-9), definiție care, conform gramaticii tradiționale, limitează metafora la o formă poetică. Filozofi moderni, ca spre exemplu Cassirer (1953: 5), merg mai departe, considerând metafora ca fiind legătura intelectuală cu mitul. O altă opinie o găsim la Burkert (1979: 28) pentru care metafora este „un tertip esențial folosit de limbă ca să acopere ceva nefamiliar folosind cuvinte familiare pe seama unei asemănări parțiale; în acest sens mitul poate fi definit ca o metaforă la nivelul narațiunii.” Filozoful american Max Black consideră că metafora „...aduce două domenii separate în relație cognitivă și emoțională prin intermediul limbajului unui domeniu ca o lentilă prin care să se vadă celălalt domeniu.” (Black 1962: 37)

Un alt filozof american, Philip Wheelwright, analizează relația dintre metaforă și realitate, afirmând că: „...pentru mulți cuvântul *simbol* sugerează înțelesuri de o natură mai constantă decât acele fâșii trecătoare de sugestii care nu lipsesc niciodată dintr-o poezie și care uneori marchează intenția principală”, în timp ce metafora este „o mișcare semantică, a cărei idee este implicată în însuși cuvântul «metaforă», deoarece mișcarea (phora) pe care cuvântul o implică este o mișcare semantică – actul imaginativ dublu de atingere și combinare care marchează în esență procesul metaforic.” (1962: 68)

Așadar, o diferență între cele două poate fi că în timp ce simbolul poate folosi imagini statice metafora folosește mișcarea unui set logic de fapte care aparțin altui set de fapte. Distanța dintre simbol și metaforă devine mai clară dacă reținem că metafora, fiind condusă de regulile retorice ale contextului, devine ilogică dacă este interpretată *ad literam*.

Umberto Eco (1984: 88), admițând dificultățile întâmpinate în a defini metafora, oferă două căi de a aborda subiectul, în primul rând el consideră că limba însăși este metaforică, operând cu mecanisme metaforice care stabilesc activitatea limbii și orice efort de a defini este sortit eșecului dacă nu vorbim metaforic; în al doilea rând, dacă limba este guvernată de reguli care consideră metafora o defecțiune, o deviație necontrolată ce duce la inovații lingvistice, înseamnă că vorbitorul folosește limba incorect asumând ceva ce nu poate fi explicat. Eco acceptă că metafora este un instrument de înțelegere și că orice tentativă simplă de a o defini este sortită eșecului tocmai pentru că creația metaforică este un proces dificil și îndelungat.

Odată ce s-a stabilit că metafora nu este doar o figură de stil ci că se manifestă în vorbire ca parte a procesului de gândire prin care mintea concepe un câmp de gândire printr-altul, s-au deschis noi orizonturi în studiul metaforei.

Studiul mai recente se apropie de conceptul de metaforă dintr-un unghi nou, diferit, accentuând importanța metaforei în a crea înțelesuri noi. Cercetătorii americani George Lakoff și Mark Johnson (1980: 36 et passim) înțeleg prin metaforă „fenomenul prin care vorbim și chiar gândim despre ceva în termeni aparținând altor termeni”. Ei consideră că multe din ideile de bază din sistemul nostru de gândire, ca spre exemplu ideile de timp, cantitate, etapă, schimb, acțiune, cauză, intenție, modalitate, și chiar conceptul de categorie, sunt înțelese cu ajutorul *conceptelor-metafore*. Metafora este cel mai important mecanism prin care noi înțelegem un concept abstract și formulăm gândirea abstractă.

Preluând ideile din Lakoff-Johnson și aplicându-le în studiul mitologiei sau religiei putem argumenta că miturile, ocupându-se de lumea divinităților al căror tărâm este un concept abstract, pot fi asimilate de gândire prin metafore conceptuale. De aici putem conclua că gândirea preistorică religioasă exprimată în mit folosea un limbaj metaforic, ceea ce amintește de ideea lui Berggren (1963: 246) și anume că mitul este rezultat din abuzul metaforelor, când „masca, filtrul lentilei sau subiectul interpretativ este

confundat sau echivalat cu subiectul interpretat”, cu alte cuvinte, când se pierde distanța dintre conținutul (tenor) și vehiculul metaforei.

Filozoful francez Paul Ricoeur (2008) găsește că descrierea realității prin metaforă este rezultatul interacțiunii dintre asemănări și diferențe care generează tensiune la nivelul rostirii, realitate care în discuția noastră este lumea mitului. Joseph Campbell merge dincolo de această *tensiune* argumentând că rolul metaforei este de a transcende separarea și dualitatea. (Campbell 2001) Abordând subiectul din alt unghi, Robert N. St. Clair (2000) face distincția dintre metafora verbală și cea vizuală, argumentând că noi nu putem înțelege o cultură orală cu instrumentele a ceea ce numim *literatură cultă*, o observație foarte importantă dacă luăm în considerație că mitul este esențialmente transmis oral. Mai mult, autorul remarcă faptul că sistemul nostru educațional se axează pe analiză în timp ce cultura orală se concentrează pe înțelegerea modului în care lucrurile sunt legate între ele. Acest fel de a înțelege poate fi ilustrat la nivelul gândirii arhaice prin mitul *creației omului* din elementele naturii, găsit în tradiția românească și în tradițiile Europei de sud est, mit în care împerecherile conceptuale dezvăluie relația umană profundă cu mediul: Dumnezeu a creat omul cu elemente din natură astfel, carnea din pământ; oasele din pietre; părul din plante; sângele din apă; ochii din soare; mintea din lună; gândul din nori; suflarea din vânt. În cultura tipărită informația este analizată folosind metafora verbală bazată pe limbaj, în timp ce cultura orală folosește metafore vizuale bazate pe reorganizarea spațiului vizual.

O distincție similară între două tipuri de metaforă face filozoful și poetul Lucian Blaga, vorbind de *metafora plasticizantă* și *metafora revelatorie*: „Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător...” Ele apar din nevoia de a restaura congruența între concret și abstract. Iar metaforele revelatorii „încearcă într-un fel revelarea unui *mister*, prin mijloace pe care ni le pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară; metafora revelatorie este rezultatul unui anume fel de existență umană în orizontul misterului și revelației, (Blaga 1940: 358), ceea ce trimite la religie și mit.

Câțiva ani mai târziu filozoful Ernst Cassirer (1953: 83) face o distincție similară între metafora generală ca o denotație conștientă a unui gând care include un altul folosind un vocabular cunoscut, și metafora radicală ca o condiție a expresiei verbale și mitice, care operează nu ca o mutație într-o categorie diferită, ci ca însăși categoria. În discuția despre metaforă, percepția celor două aspecte este postulatată și de Wheelwright, care folosește două nume distincte – «epiphor» și «diphor», unul desemnând tendința și extinderea înțelesului prin comparație, celălalt desemnând creația unor noi înțelesuri prin juxtapoziție și sinteză...” (1962: 72)

Calitatea metaforei de a crea noi înțelesuri prezentată de Wheelwright și antecesorii săi a fost examinată mai departe de Bernard Debatin, care susține că metafora deschide o perspectivă asupra unui obiect și, în același timp, îl descrie: „[...] metafora prezintă o predicție

ca și cum cu o referire anticipativă la lume [...] Bazându-se pe puterea ei particulară de sinteză, metafora poate acoperi golurile dintre experiență și gândire, dintre imaginație și concept, și dintre nou și cunoscut. [...] Prin acest proces selectiv, metafora face posibilă nu numai conceptualizarea experienței, ci și legarea noilor experiențe cu experiența anterioară”. (1995)

Așadar, funcția metaforei de orientare și deschidere către lume vine din moștenirea culturală de imagini care formează sistemul metaforic de orientare adânc înrădăcinat în cultură, vizibil și accesibil gândirii raționale, care poate crea metafora absolută, amintind de metafora radicală a lui Cassirer (1953: 83) ca o condiție pentru formulele verbale mitice.

Într-un articol despre teoria metaforei conceptuale ca metodologie în mitologia comparată Edward Slingerland (2004) afirmă că dacă avem nevoie să știm cum gândesc oameni despre un concept trebuie să ne uităm la metaforele folosite în relație cu acel concept. Mai mult, metaforele conceptuale ca instrument principal al raționamentului despre sine și lume, trebuie observate în contextul structurii conceptuale comune în care s-au format. În cele din urmă, orice discuție referitoare la mit trebuie să considere rolul intrinsec al metaforei. Argumentul cunoscut și acceptat că discursul religios este metaforic trimite *sine qua non* la concluzia că metafora este o componentă esențială a mitului.

O încercare de a defini mitul ar fi: o reprezentare culturală care folosește simboluri și metafore, în care metaforele sunt parte esențială din componența sa. Mai mult, metafora include și operează cu simboluri, ea fiind o formă de expresie cognitiv-creatoare, care generează concepte noi, în timp ce simbolul, fiind parte dintr-un sistem de coduri stabilite de societate, o reprezentare a generalului în particular (Goethe) pare a fi static, contribuind la procesul de creare a noilor metafore. Simbolul, ca o formă verbală sau materială de expresie, parte a discursului mitico-ritualic, poate fi controlat, în timp ce metafora, ca un efort intens de penetrare a transcendentului, scapă de sub control devenind liberă, conducând mintea omenească spre noi concepte abstracte. Împreună cu simbolul, metafora acționează în gândire formând *conștiința mitică sau religioasă*. (Eliade 1959)

Odată acceptat rolul metaforei ca o componentă esențială în procesul de formare a conceptelor abstracte, următorul pas ar fi să aflăm cum această concluzie ar putea influența înțelegerea mitului. În această încercare trebuie luat în considerație grupul cultural de concepte și imagini contemporane, prin care noi ne străduim să distingem rețeaua de simboluri prin care metaforele mitice ne transmit semnificații arhaice. Urmărind ideea cercetătorului St. Clair, și anume că metafora vizuală controlează procesul mental în societățile pre-istorice orale în care lumea fizică, pământul, cerul, sau copacii, ca simboluri ale divinităților mitice, făceau simultan parte din metafore, în procesul prin care un set de fapte logice se aplică unui alt set de fapte în contextul unui mit. În acest proces complex din crearea narațiunii mitului, divinitatea apare ca manifestare metaforică a forțelor divine în acțiune. Pentru a ilustra

această idee putem lua ca exemplu Marea zeiță Demetra ca simbol al pământului, care, prin expresia logică metaforică „Demetra ne hrănește pe noi toți” devine o manifestare metaforică a divinității în acțiune. De aici putem deduce că miturile sunt istorii care narează manifestările metaforice ale divinului în acțiune. Această viziune are valabilitate atâta timp cât grupul social recunoaște divinitatea și contextul ei metaforic în raport cu acțiunile divine.

Potențialul procesului metaforic de a crea categorii noi este atât de versatil încât cu timpul felul prin care omul înțelege divinitatea se poate modifica, și noi înțelesuri se pot naște. Istorii care au fost percepute ca fiind sacre, descriind acțiuni divine într-o societate cu valori stabilite de-a lungul timpului, pot fi modificate de noi evenimente, noi revelații sau noi conducători. Metaforele care conotau cândva o anumită divinitate pot deveni obsolite, pierzându-și valoarea spirituală sacră, și, pentru a folosi același exemplu, expresia „Demetra ne hrănește pe toți” este irelevantă pentru înțelegerea de astăzi a acestei divinități. Dar în anumite cazuri un eveniment semnificativ are loc: o divinitate poate reapare ca un alt caracter divin, sub un nume diferit, dar care în esență păstrează aceleași caracteristici și puteri ca cea pe care o înlocuiește.

Un bun exemplu este cazul divinităților slave pre-creștine Perun și Veles/Volos, care reapar în perioada timpurie a creștinismului în regiunile slave ca Sfântul Ilya și Sfântul Vlas, Vlasiy, Sfântul Blasius. Învăluite în limbaj metaforic, noile revelații apar prin imaginile religioase anterioare. Împrumutând un concept din fizică, aceste metafore pot fi numite metafore colapsate. Pentru a clarifica această idee ne putem referi la faimoasa formulă Gedankenexperiment a lui Schrödinger, experiment în care în mod ipotetic o pisică ascunsă într-o cutie poate fi considerată simultan și moartă și vie până când deschidem cutia și o „observăm”; moment în care presupunerea noastră se „prăbușește” în realitate și aflăm că pisica este fie moartă, fie vie. Aplicând această teorie metaforelor mitice în contextul lor mitic original putem asuma că metaforele au *colapsat* în momentul în care au fost *observate* printr-o nouă conjunctură culturală. Astfel, metaforele aparținând unui fond mitic anterior, se pot prăbuși într-o nouă realitate culturală; ceea ce a fost odată o manifestare metaforică a unei divinități poate apărea fie ca un simplu personaj dintr-o poveste, fie ca o nouă divinitate.

De exemplu dragonul Hindu Vrtra, care oprește ploile fertile și este ucis de eroul Indra, sau balaurul nordic Fafnir care protejează comoara de aur ucis de Sigurd, sau slavul Volos cu care se luptă zeul Perun, sau balaurul român cu care se luptă Iovan Iorgovan, sunt toate manifestări metaforice ale caracterelor divine, simbolizând încercările prin care trebuie să treacă eroul-ucigător de balaur în actul de inițiere. Așadar, am putea presupune că dragonul german ar fi o metaforă colapsată a unui dragon cu o funcție asemănătoare celui Hindu Vrtra, oprind apele fertilizatoare, care a reapărut cu un nou sens, acela de a opri accesul eroului la comoara de aur, modificând astfel intenția mitului prin care eroul eliberează apele și generează fertilitatea în cel al dobândirii bogăției și puterii.

Un alt exemplu de metaforă colapsată poate fi

găsit într-o poveste românească în care eroul principal este Păcală care, printre multele sale acțiuni absurde, decide să își vândă vaca unui copac din pădure. La prima vedere, acțiunea lui pare ridicolă și prostească, atunci când metafora este interpretată ad literam. Dar dacă adăugăm la această discuție, de exemplu, tradițiile din cultura Hindu (și nu numai) unde acest animal este venerat ca simbol al Mamei Pământ hrănind omenirea, și considerăm de asemenea simbolul copacului ca *axis mundi* care în mentalul populațiilor pre-istorice conectează cele trei tărâmurii sacre, s-ar putea ca decizia lui Păcală să nu mai pară atât de absurdă. Astfel povestea se deschide unor numeroase interpretări, ca spre exemplu, posibilitatea ca acțiunea lui Păcală să conțină o memorie a unui ritual străvechi care ar fi avut loc în pădure legat de sacrificiul unui animal oferit zeului reprezentat prin copac, ritualuri documentate în tradiția indo-europeană celtă sau slavă. Ar fi suficient să notăm aici că un fapt în aparență nesemnificativ dintr-o poveste populară ar putea ascunde imagini variate și *metafore colapsate*, care par a fi golițe de semnificații mitice semnificative pentru noi. Încercând să dezvoltăm înțelesuri mitice în metafore colapsate, oricât de hazardate, ne-ar putea ajuta să înțelegem funcția mitului în societățile orale.

Încercările de a pătrunde misterul miturilor au trimis unii cercetători la elemente legate de vis și natura lor imaginativă și haotică. Dar această natură haotică pe care noi o percepem în mit astăzi este probabil o consecință a inabilității noastre de a desluși simbolurile și metaforele vizuale utilizate în trecut în discursul religios. Aceste simboluri și metafore *ab initio* accesibile numai inițiaților, erau de asemenea învăluite intenționat în mistere sacramentale și tabuistice, cu scopul de a proteja grupul de furia forțelor supranaturale. Trebuie specificat că vraciul/șamanul sau preotul, cu funcția de păzitori ai acestor forme de cultură tradițională, chiar și în timpurile mai recente, împreună cu interpretatorii și povestitorii moștenirii orale, aveau obligația strictă de a respecta narațiunea bine-cunoscută de auditorii, chiar folosind ordinea știută a cuvintelor, în special cele din ritualuri, descântece și cântări ovaționale.

La fel cum a ști *Iliada* pe de rost era o datorie sfântă în școlile grecești din antichitate, și chiar mai târziu în educația academică, la fel și transmiterea și protecția narațiunii sacre trebuia păzită pentru a fi transmisă din generație în generație. Aceste cerințe stricte erau necesare tocmai pentru a asigura mijlocirea orală prin care cultura strămoșească era transmisă, un exemplu bine știut fiind păstrarea orală a Vedelor sau a moștenirii homerice. Comunitatea care forma audiența, în special ascultătorii mai în vârstă, aveau datoria și autoritatea de a accepta, respinge sau corecta povestitorul care nu ar fi respectat în detaliu tradiția, moștenirea culturală străveche, tocmai din teama de a nu ofensa străbunii și a săvârși un sacrilegiu împotriva zeilor și eroilor din narațiune. Naratorul popular ar fi avut ca un actor de dramă libertatea de a improviza și declama în stil propriu, dar conținutul mitic trebuia respectat cât mai fidel. Acest respect față de tradiție și teama de pedeapsa divină întăreau sensul de apartenență la grupul social.

Bibliografie

- Aristotle. *Poetics*, Longinus: *On the Sublime*; Demetrius: *On Style* (Loeb Classical Library No. 199) translated by Stephen Halliwell. Harvard University Press; Revised edition 2005
- Berggren, Douglas. (1963) *The Use and Abuse of Metaphor*. *Review of Metaphysics* 16: 237-58, Philosophy Education Society.
- Black, Max. (1962) *Models and Metaphor: Studies in Language and Philosophy*. Ithaca. Cornell University Press.
- Blaga, Lucian. (1937) *Trilogia culturii; geneza metaforei și sensul culturii*. Bucharest. Fundația Regală pentru Cultură și Artă.
- Campbell, Joseph. (2001) *Thou Art That; Transforming Religious Metaphor*. Ed. Eugene Kennedy, Joseph Campbell Foundation. Novato. New World Library.
- Cassirer, Ernst. (1946, 1953) *Language and Myth*, New York, Harper and Brothers, Dover.
- Debatin, Bernard. (1995) *Die Rationalität der Metapher; Eine sprachphilosophische und kommunikationstheoretische Untersuchung*. Berlin. Walter de Gruyter.
- Eco, Umberto. (1984) *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington. Indiana University Press.
- Eliade, Mircea. (1959) *The Sacred and the Profane*. Harcourt, Brace and Co. New York.
- Lakoff, George and Mark Johnson. (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago. Chicago University Press.
- Müller, Max F. (1881) *Selected Essays on Language, Mythology and Religion*. London. Longmans, Green.
- Ricoeur Paul. (2008) *The Rule of Metaphor; the Creation of Meaning in Language*. London and New York. Routledge Classics.
- Schrödinger, Erwin (November 1935). „Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik (The present situation in quantum mechanics)”. *Naturwissenschaften*. 23 (48): 807–812.
- Slingerland, E. (2004) *Conceptual Metaphor Theory as Methodology for Comparative Religion*. *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 72, no. 10, pp. 1-31.
- St. Clair, Robert N. (2000) *Visual Metaphor, Cultural Knowledge, and the New Rhetoric*. Flagstaff. Northern Arizona University.
- Wheelwright, Philip. (1962) *Metaphor and Reality*. Bloomington, London. Indiana University Press.

Mircea MOȚ**Despre iarna altei vieți**

În seria anotimpurilor din imaginarul poetic al Martei Petreu (am în atenție în mod deosebit admirabilul volum *Asta nu este viața mea*, care, după Ileana Mălăncioiu, „reprezintă etapa cea mai importantă din poezia autoarei”), iarna este asociată unei „lumini piezișe”, metaforică pentru condiția ființei conștiente că i-a fost destinată o altă viață. Ca o paranteză, la Tudor Arghezi (am mai scris despre asta), nu doar singurătatea și imposibilul dialog cu divinitatea accentuează suferința, ci și un semnificativ „pieziș”, emblematic pentru omul arghezian al *Psalmilor*: „Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!/ Copac pribeag uitat în câmpie,/Cu fruct amar și cu frunziș/ Țepos și aspru-n îndârjire vie”. La Marta Petreu, ființa exilată într-o altă viață nu mai are amintirea începuturilor, după cum, lipsită de „obsesii” și de „viziuni”, ea este supusă unei traiectorii deformate, sub lumina care, „piezișă” fiind,

trădează lumina dintâi și timpul auroral: „Nu mai am viziuni nu mai am amintiri nici obsesii/ și nu mă doare/ Merg pieziș sub lumina piezișă” (*Decembrie*). Agresivității imediat perceptibile a iernii îi iau locul uneori, amăgitor, culorile, zmeuriul și culoarea ciclamei în floare, trădând o anumită receptare a realului: „Deocamdată/ iarna-i zmeurie și blândă/nori spre apus au culoarea ciclamei în floare (*Decembrie*). Limita se dezvăluie violent, cu sugestii ale lipsei de orizont: „...dacă-i/ dau la o parte cu mâna /rămâne/ fără soare fără lună fără astre / impermeabil ca o foaie de tablă / tavanul”. Accesibil rămâne doar universul domestic, ce impune gesturi pe măsură: „Îl pipăi ca orbii cu buricele degetelor îl spăl ca faianța din baie / îl pictez și îl ling cu limba ca pe-un zahăr candel” (*Decembrie*).

Luna decembrie contează ca un timp fără de amintiri și fără de engrame, trădând o semnificativă ipostază a ființei: „Oho. Lumea nouă fără amintiri fără engrame a lunii / decembrie” (*Decembrie*). Idee întărită de altfel: „Nu mai am viziuni și din gânduri nu-mi mai curge puroiul / memoria mea nu mai zvâcnește ca o labă ce se coace” (*Decembrie*). Încercarea disperată de a se regăsi pe sine este transcrisă elegiac, cu accente nelipsite de tragism: „Cine o să-mi plângă morții/ cine o să le facă scaldă/ cine slujbele de pomenire/” (*Decembrie*). Luna de iarnă contează la Marta Petreu ca încheiere a unui ciclu, ca a douăsprezecea lună. În cartea sa, *Lumea simbolurilor*, Solas Boncompagni consideră că „rezultat al combinației-sumă 10+2”, e logic ca numărul doisprezece „să aibă în sine semnificațiile simbolice ale acestor două numere”. Mai mult, numărul ar „exercita o influență hotărâtoare asupra întâmplărilor omenești și cosmice”.

Dacă iarna altei vieți este lipsită de „engrame”, insensibilă la prezența ființei, într-un anotimp al gerului sever se apelează la caligrama înscrisă dureros pe trup pentru ca prin dispunerea acesteia și simbolistica pe care ea o presupune, ființa să-și clameze condiția tragică: „Oho. Ger. Timp bun pentru a scrie caligrame pe pielea mea/ cu un instrument neapărat ascuțit” (*Caligramă*). Semnificativa sfâșiere este transcrisă de poetă într-un registru ce trimite la (de)cădere: „Inima și mintea mea s-au despărțit/ ca soarele și luna/ și vorbesc în mine deodată ca două muieri/ pe voci diferite despre lucruri care nu seamănă cu nimic/ Cum spuneam: ca două țate în bucătăria comună/ gătind sfâșierea pe două plite două cratițe cu altă tocană/ pentru prânzul aceluiași bărbat” (*Caligramă*). Revine obsedant ideea nevinovăției pentru propria naștere, ceea ce motivează suferința și simbolică măcinare precum a nu mai puțin simbolicului bob de grâu: „Totul se întâmplă într-un unic sistem solar/ Nu eu răspund pentru nașterea mea nici pentru botez/ n-am nici o vină pentru dragostea asta/ care mă macină ca pietrele de moară grul” (*Caligramă*). Căldura anotimpului este cea a clinicii,

accentuând prezența bolii. Se insinuează cu multă finețe însă un „dor de pereche”, un *doi*, numărul par diferit de severitatea numerelor impare, iubite, după cum ne asigură Vergiliu, de zei: „Coaptă la foc mic câțiva ani buni/ (oho! căldura caloriferului de clinică/ poarta numărul doi mereu lăcătuțită la care toți batem plîngînd” (*Caligramă*). Caligrama și ritualica ei înscriere pe piele, cu suferința asumată, implicând „obiecte ascuțite tăioase”, „briciul de frizer” sau briciul Anei ca sugestie a unei „mater dolorosa”, devin mesajul pentru un *tu*, un mesaj ce poate trece drept un disperat apel pentru salvare și împlinire: „Oho. Mă jupoi sub ochii tăi în mii de feluri și fără cruțare:/ te iubesc/ Vai nouă/ celor înglodăți/ cu anii/ /ca muștele pe o hîrtie cleioasă într-o iubire ca asta” (*Caligramă*).

O altă lună de iarnă, ianuarie, se impune în *Asta nu este viața mea* ca un moment al începutului. Numele lunii, după cum se cunoaște de altfel, provine de la zeul mitologiei romane, Ianus, zeu care, ne reamintește dicționarul de simboluri al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, marchează „evoluția trecutului spre viitor, de la o stare la alta, de la o viziune la alta, de la un univers la altul”. Pe de altă parte, același Ianus este asociat porții ca trecere în alt univers și în altă condiție. În luna zeului cu două fețe poetei i se oferă șansa unei regăsiri a memoriei și, prin aceasta, a propriei identități: „Ninge. Ianuarie își etalează puterea/ Ninge viscolit peste pămînt peste mare peste tot continentul/ peste memoria mea însemnată cu fierul” (*Ninsoarea*). Confesiunea Martei Petreu, dacă mai este nevoie să o spunem, dovedește deosebita disponibilitate lirică a poetei: „ninge peste mormîntul tatălui meu/ Îmi amintesc o privirea albastră de-a lui/ și mă chircesc ca o rîmă secționată cu plugul/ Tata e mort/ Sora mea și fratele meu sînt departe” (*Ninsoarea*). Sau: „Trag de cearceaf și m-acopăr să îmi fac singurătatea îngustă/ Ninge cantr-o amintire coaptă de vreme/ Ninge întruna cade zăpada cu tona/ ninge exact ca-n blestemele mamei” (*Ninsoarea*).

Rugăciunii din timpul iernii i se substituie un discurs accentuat descriptiv care, mai mult decât s-ar părea, fixează cu autoritatea incontestabilă a conștiinței poetice un univers ca posibilă replică data divinității, în absența căreia lumina intră în somnul declinului: „Iarnă. Cerul e sperlă și lumina se pregătește s-adoarmă/ Acasă nu-i nimeni/ cine să fie și ce-i aceea: acasă/ În poartă vîntul îndoie iarba uscată și-naltă/ pe stradă vîntul rostogolește frunze mici de metal ce sună pe-asfalt/ ca banii de cinci/ vărsați cu sacul într-o casă de bani” (*Rugăciune de iarnă*). În universal închis al „altei vieți” se consumă șocanta degradare a ființei, degradare căreia poeta îi găsește echivalent textual în experiența poeziei generației sale: „Cerul se-nchide deasupra/ ca un capac/ peste ceauunul în care fierbem într-o tocană umană/ Cine

s-o guste cine s-o mănînce de cină/ Cine și de ce/ să ne scoată de chică afară din fiertura asta prea fiartă și verde” (*Rugăciune de iarnă*). Din perspectiva condiției ființei supuse degradării, banalul cotidian este vizibil redimensionat ca un dorit spațiu al liniștii protectoare: „Mi-ar plăcea să fiu față în față cu-n semen să bem o cafea la căldură/ eu – cu țigara mea interzisă pe care doctorii nu mi-o pot smulge/ din mîna/ să vorbim ca-ntr-o scundă tavernă/ despre lucruri frumoase de pildă despre nefericita literatură română/ ca despre un continent scufundat” (*Rugăciune de iarnă*). Marta Petreu insistă în mod deosebit asupra limitării ființei în universul cu lumina „de boală”, în care realitatea și prezența mitului se intersectează: „bezna se-nchide deasupra ca sertarul la morgă/ ca stomacul balenei peste rugăciunea lui Iona/ cine și de ce să ne scoată din gaura asta uitată/ nu-i nimeni nicăierea nu-i nimeni e numai leșia/ și nu există afară” (*Rugăciune de iarnă*). Din această perspectivă, rugăciunea își motivează prezența în imaginarul Martei Petreu, cel puțin în *Asta nu este viața mea*, nu atât ca un mesaj către divinitate, ci ca un ritual de eliberare de sub tirania limitelor, precum Iona din pântecul chitului și ființa din limitele vieții străine ce i-a fost impusă.

Frigul iernii amenință trupul, carnea, care se îndârjește să (mai) păstreze „căldura și lumina de vară” ca certitudini ale vieții: „Se face frig se face seară/ carnea mea mai păstrează o secundă căldura și lumina de vară/ negru e soarele/ negru e frigul/ neagră gura de tun așintită a vieții (*Se face frig*). Simbolurile se insinuează cu discreție în traseul ființei, amenințate de „capcană”, de ștreangul pe grumaz, dar și de iluziile salvării: „ca o capcană închisă în iarbă peste laba desculță / ca ștreangul pe grumazul subțire / oho ștreangul agățat de cumpăna neagră a fîntînii în locul găleții/ La linia orizontului realitatea defilează ostentativ ca un șir de/ cămile-n coșmar/ Eu am fost multă vreme dusă departe” (*Se face frig*). Eul are conștiința că este limitat de trup, de o carne care „strînge” ca un pantof ori, mai agresiv, ca un greoi bocanc; soarele negru lasă ființa fără de aerul vital și o depozedează de aspirații: „Se face frig se face iarnă/ am fost multă vreme dusă departe/ apune soarele negru e beznă ca-n fundul salinei/ e noapte s-o tai cu toporul/ Carnea mă strînge ca un bocanc/ și-n loc de soarele nostru pe cer este o gaură neagră/ care sughe lent lent aerul vînat și tot ce visez” (*Se face frig*).

Îmi rezerv pentru final un semnificativ poem pentru frigul și condiția ființei din iarna Martei Petreu: „Ce caut eu aici unde e frig/ ca în monadele lui Leibniz” (*Frig*). Raportat la tensiunea ideatică a volumului *Asta nu este viața mea*, îmi place să cred că distihul trimite la devorarea cărnii a trupului în ultimă instanță. Această altă viață se consumă în bolgia dantescă, pentru ca ființa să treacă într-o altă ipostază, diferită de a cărnii, una a frigului spiritual, echivalent conceptului și monadei!

Constantin SEVERIN

Argument. Povestea eseului despre post-literatură

În anul 2001, descopeream pe net câteva articole interesante, semnate de gânditorul american Michael Heim. Am îndrăznit să-i expediez un mesaj, prin care îmi arătam entuziasmul față de cercetările și scrierile sale, în domenii de avangardă ale culturii. Răspunsul a fost nu doar prompt și amabil, ci și extrem de generos, peste puțin timp mi-a dăruit cele mai importante cărți semnate de el până în acel moment, „Metafizica realității virtuale” și „Realismul virtual”. Am simțit atunci, cu emoție și recunoștință, că gestul său frumos era și un fel de declarație de iubire pentru România și cultura sa.

Am citit cărțile sale cu interes și plăcere, erau studii în consonanță cu așteptările mele legate de probleme actuale, precum deplasarea accentului culturii și cunoașterii contemporane de la textul scris și tipărit la imagine și la textul online, de la lumea reală la cea virtuală. La începutul anului 2002, Gina Puică, o studentă de excepție la Litere, mi-a vorbit despre un filozof francez, Gilles Deleuze, despre care nu știam nimic până în acel moment. Am început să-l citesc și nu mă mai puteam opri, îi căutam cu înfrigurare toate cărțile, iar într-o zi mi-a venit ideea să combin ideile mai noi ale lui Michael Heim cu cele ale lui Deleuze, într-un nou concept pe care am încercat să-l teoretizez, post-literatura.

Timp de opt luni a durat documentarea și scrierea eseului despre post-literatură, pe care l-am prezentat, în decembrie 2002, la Austria Center din Viena, într-o distinsă reuniune academică, la invitația unui lider al Asociației Internaționale pentru Literatură Comparată, Steven Totosy de Zepetnek. Niciun alt eseu pe care l-am scris nu a mai avut un asemenea succes internațional, fiind publicat în 2003 în revista „TRANS” din Viena, apoi pe saitul celebrului muzeu de artă contemporară Saatchi Gallery din Londra, ulterior preluat pe saitari de filozofie din Germania, Anglia (Universitatea Greenwich) și Italia. <http://www.inst.at/trans/14Nr/severin14.htm>

Totul a început așadar de la întâlnirea semnificativă cu regretatul Michael Heim, „părintele metafizicii virtuale”, de care m-am simțit legat printr-o prietenie mai mult virtuală, din păcate, dar extrem de benefică pentru mine pe plan interior. Pe cât de modest și de delicat era Mike, așa cum îi spuneau cei apropiați, pe atât era de novator și de revoluționar în tot ceea ce gândea și concepea în domeniile de graniță dintre cultură, știință, filozofie și tehnologie. În ultimii ani a devenit și un artist foarte inspirat și original al lumii pe care a explorat-o și a teoretizat-o, ca nimeni altul. Printr-o incredibilă transformare alchimică, Mike a făcut posibil viitorul, azi.

Eseul a fost considerat extrem de interesant nu numai de Steven Totosy de Zepetnek, ci și de alți participanți din lumea academică internațională și după doar câțiva ani a devenit o sursă majoră nu doar pentru destinul uimitor al lui Deleuze pe scena culturală contemporană, ci mai ales pentru artiștii vizuali și gânditorii interesați de conceptul meu, post-literatura, și de influența sa asupra noilor tendințe în artă și cultură. Anna Powell, autoarea unei cărți „Deleuze, Altered States and Film”, Edinburgh University Press, 2007, l-a menționat eseu în bibliografia sa. În scurt timp, el a fost publicat și de alte surse online dedicate filosofiei contemporane și artelor, cum ar fi blogul facultății de filosofie de la Universitatea Greenwich din Marea Britanie, Saatchi Gallery și revista literară românească „Vatra”. Îmi amintesc că printre admiratorii entuziaști ai scrierilor mele s-au numărat un important filosof american, Richard Rorty, cu care am corespondat, și o foarte tânără și talentată artistă vizuală chinezo-americană, Lily Yang, care mi-a spus că, atunci când era studentă la Universitatea Massachusetts din Boston, profesorii ei au inclus eseu despre post-literatură în bibliografia generală. După câțiva ani, Lily Yang și Honglei Li au format o echipă artistică de succes, Lily&Honglei, care a folosit teoria mea ca sursă pentru expoziții impresionante și originale, precum „Land of Illusion”.

Printre scriitorii și academicienii care au folosit ca sursă de referință și eseu meu despre post-literatură se numără trei tinere cercetătoare de la Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Republicii Moldova, Viorica Ela Caraman, Elena Ungureanu și Rodica Goțca sau renumitul scriitor american Madison Morrison, care a scris:

„În expresia sa literară și vizuală, dar mai ales în teoria sa clarvăzătoare a condiției noastre actuale, Constantin Severin deschide noi drumuri. Conceptul de post-literatură, pe care l-a articulat într-un articol accesibil pe net:

<http://www.inst.at/trans/14Nr/severin14.htm>

îl relevă drept unul dintre cei mai originali gânditori contemporani cu privire la natura activității creative și la autotransformarea pe care aceasta o reprezintă astăzi.

Citiți articolul, apoi căutați pe internet picturile sale simbolice reductive, care sunt pregătite să forjeze un nou vocabular postmodern provenind din filonul modernist precedent și din tradiția nativistă. În timp ce Europa de Vest este în declin estetic, moral și politic, ceva pare să se întâmple în Europa de Est, iar Severin face parte din această paradigmă.”

Recent am fost uimit și întristat să descopăr că, la opt ani de la lansarea noului meu concept în istoria culturii, post-literatura, un autor francez și-a însușit teoria mea într-o carte, fără să mă citeze măcar o dată. În 2010, gânditorul francez Richard Millet și-a publicat la prestigioasa editură Gallimard din Paris cartea (eseul?) „L'enfer du roman (Réflexions sur la postlittérature)”.

Această lucrare mi-a adus prejudicii morale și de imagine, au existat până și în România scriitorii care au afirmat că post-literatura/postliteratura e un concept lansat de Richard Millet, de pildă regretatul Eugen Simion, fost președinte al Academiei Române sau Felix Nicolau. Recunoașterea e o problemă de moralitate, iar comunitatea literară românească ar fi trebuit să fie prima care să reacționeze corect.

Din nefericire nu am primit până acum niciun răspuns de la editura Gallimard, deși pentru editorii săi nu sunt un autor necunoscut, în anul 2023 Jean-Marie Laclavetine, un editor apreciat, a fost extrem de încântat de romanul meu, „Orașul somnambulilor” și l-a recomandat Comitetului de lectură.

Epoca post-literară, paradigma Leonardo. De la studiile culturale comparate la studiul post-literar. Gilles Deleuze și gândirea central-europeană. Post-literatura.

Motto: „Axiome: le synthétisme est la grande loi de l'ontologie”.
(Gustave Flaubert, 1855)

În ultimele decenii, filozofia a fost asediată de studiile multiculturale, artele și literatura de noile provocări teoretice, iar știința și tehnologia de experimentele artistice de avangardă. Tot mai mulți gânditori actuali par a fi convinși că arta a devenit inseparabilă de un câmp non-artistic, de tehnologie și informație. Se produce un fenomen de hibridare, care tinde să se constituie într-o mutație culturală, o nouă paradigmă trans-estetică: studiile post-literare/post-literatura.

Post-literatura este un concept care ar putea să descrie tensiunile și metamorfozele din câmpul creației contemporane, încercările de coabitare și chiar de fuzionare între domenii care și-au alcătuit profiluri autonome în decursul timpului: filozofia, arta și știința/tehnologia. Aceste tendințe devin tot mai numeroase și pregnante, în era realității virtuale, fiind precedate de anumite texte inclasabile ale unor autori precum Deleuze, Barth, Beckett, Derrida, Pynchon, Barthes, Zukovsky și în special de scriitorul american Madison Morrison.

Regretatul meu prieten, Madison Morrison, cel care a contribuit din plin la apariția și impunerea acestui fenomen, a fost un incredibil personaj conceptual, fascinat de noua/vechea paradigmă, veche fiindcă aceasta a fost pentru prima dată experimentată de o personalitate dominantă a Renașterii italiene, Leonardo da Vinci. Cel mai fabulos show de post-literatură ar fi să strângem împreună, într-o coexistență liberă și necontrolată, toate operele artistice, literare, filozofice și științifice/tehnologice ale lui Leonardo da Vinci și să le punem în relații conforme cu practicile contemporane. M.M. ne reamintește că frontierele dintre mediile artistice și non-artistice nu mai sunt valabile. În special proza sa e inseparabilă de tehnologie și informație (lap-topul era o unealtă cotidiană, website-ul său o nouă frontieră pentru proliferarea operei). În substanța intimă a scrisului său sunt interconectate filozofia și psihologia, știința și tehnologia, chiar politica. În noua paradigmă Leonardo, imaginea, figura și conceptul și-au asumat un statut post-literar.

Termenul de post-literatură a fost lansat, fără nici un ecou în cultura română, de Șerban Foarță în 1991, dar într-un alt context și cu conotații diferite; contează mai puțin denumirea unui nou concept, importantă este viziunea cu care îl umpli, un veritabil suflet al numelui.

În lipsa unei armături teoretice, noua paradigmă începuse să se impună oricum, prin realizări independente unele de altele din întreaga lume, pe fondul unor discuții tot mai aprinse despre criza literaturii, excelent sintetizate într-un volum semnat de Adrian Marino, din care preluăm un scurt fragment, semnificativ pentru abordarea de față: „Abandonarea literaturii literale devine, în tot mai multe cercuri critico-teoretice, orientarea dominantă. Întreaga tradiție «litteralistă» a literaturii este subminată și contestată. Criza ideii de literatură atinge, în felul acesta, un moment esențial, nu încă bine scos în evidență” („Biografia ideii de literatură”, vol. 6, 2000).

Atât omul de știință, cât și filozoful sau artistul sunt preocupați să știe cât mai multe lucruri despre univers (devenit în primul rând „univers de comunicare”, Ernst H. Hutten), de aceea în căutările lor există numeroase locuri de intersecție. Uneori literatura a anticipat evenimente științifice semnificative. Logicile polivalente deschid orizonturi noi, de interes pentru creația literară și artistică. Apar frecvent „organizații cinetice”, echipe de proiect temporare, care pun în practică operele interdisciplinare. Industriile producătoare de obiecte sunt devansate în societățile postindustriale, de industriile de comunicare sau creatoare de experiențe psihologice inedite, fapt remarcat de numeroși autori.

Gilles Deleuze, mai ales în opera sa târzie, atras se pare de disoluția eului, pragmatismul lingvistic și de „mașinile dorinței” („les machines desirantes”) concepute de prietenul său, Felix Guattari, pe care l-a cunoscut în 1969, a încercat să întemeieze o ontologie a multiplicității și o metafizică a evenimentului, ambele putând fi considerate și fațete ale post-literaturii. Cuvintele lor cheie erau imagine, figură, concept (importante și pentru post-literatură); totul se petrecea într-o perioadă în care se discuta tot mai fervent despre mutarea accentului de pe gnoseologie (în arta modernă) pe ontologie (în arta post-modernă). Din cartea pe care cei doi mari prieteni au semnat-o împreună, „Qu'est-ce que la philosophie?”, aflăm: „Pe scurt, haosul are trei fiice, în funcție de planul pe care îl întretaie: sunt Haoidele-arta, știința și filozofia-ca forme de gândire sau de creație. Se numesc Haoide realitățile produse în planurile care întretaie haosul.” Putem așadar considera post-literatura tocmai reunirea celor trei Haoide, deși cei doi autori atrag atenția asupra faptului că cele trei planuri și componentele lor par a fi ireductibile (planul de imanență al filozofiei, planul de compoziție al artei și planul de referință sau de funcții și observatori parțiali al științei). Ei cred că „cele trei forme de gândire se intersectează, se împletesc, dar fără sinteză sau identificare.” Peste câteva paragrafe, Deleuze&Guattari se referă totuși și la posibilele interferențe dintre acestea: „Un prim tip de interferență apare atunci când un filozof încearcă să creeze conceptul unei senzații sau al unei funcții (de exemplu conceptul propriu spațiului riemannian sau numărului irațional...)”

sau atunci când un om de știință încearcă să creeze funcții de senzații, precum Fechner sau teoriile culorii sau în cazul matematicii, în măsura în care ea ar actualiza concepte virtuale; sau când un artist creează pure senzații de concepte sau de funcții, după cum putem vedea în cazul varietăților de artă abstractă sau în cazul lui Klee. În toate aceste cazuri, regula este că disciplina interferență trebuie să-și folosească propriile sale mijloace.”

Ei merg mai departe în această prefigurare a unei noi paradigme, susținând că există trei tipuri de interferențe: extrinseci, intrinseci și nelocalizate. Interferențele extrinseci se produc atunci când orice disciplină rămâne prinsă în propriul său plan și utilizează propriile sale elemente (este și cazul unor texte semnate Deleuze sau Deleuze&Guattari). Interferențele intrinseci se realizează în momentul în care conceptele și personajele conceptuale „par să iasă din planul de imanență, care le-ar corespunde, pentru a se strecura într-un alt plan, printre funcții și observatori parțiali sau printre senzații și figuri estetice.” Interferențele nelocalizate sunt cele care fac să comunice genurile, prin ceea ce le dezleagă de ele însele, planurile lor raportându-se la un haos comun, în care creierul plonjează.

Dacă acceptăm noul concept de post-literatură (în lipsa unui termen mai inspirat), reunirea celor trei Haoide ar putea să se întâmple într-un loc pe care l-am putea numi *nod de asamblare* (un text, un film, o instalație, o sală de spectacole sau de expoziții, un colț din natură, un site pe Internet, etc). Într-un asemenea nod de asamblare, semnele coprezente ale unor evenimente, senzații și stări de lucruri pot fi lăsate să comunice spontan și să coexiste în libertate, fără a fi dirijate-o comuniune între cele trei Haoide. La rândul său, nodul de asamblare poate fi închis (cele trei Haoide comunică doar între ele) sau deschis (cele trei Haoide comunică atât între ele, cât și cu universul).

Un exemplu de post-literatură, din galaxia virtuală, poate fi lămuritor. Leila Rae a devenit Master of Arts in English, în 1997, cu un proiect de revistă virtuală pe care l-a gândit pornind de la un concept deleuzian-rizom. Pentru Deleuze&Guattari un rizom „nu are început și nici sfârșit, fiind mereu la mijloc, între lucruri, o ființă «între», un intermezzo.” Cunoscând toate aceste lucruri, Leila Rae reunește pe același site (nodul de asamblare) imaginile unor opere de artă, eseuri filozofice, texte literare și științifice. Ea lansează și un concept, „versioning”, care înseamnă „abilitatea de a crea și a utiliza diferite versiuni ale aceluiași document” și recomandă să începem „lectura” revistei rizomatice de oriunde („start anywhere”). Pe ecran apar numeroase link-uri, în spatele cărora găsim, într-o ordine aleatorie, mugurii spectrali ai rizomului: imagini ale unor opere de artă și supermodele, fotografii, scurte povestiri, texte autobiografice, cărți poștale, știri de presă, povești pentru copii, citate din autorii preferați ai realizatoarei acestui „event” post-literar -Deleuze, Derrida, Barthes,

Iser, apeluri ecologice, etc și bineînțeles, un necesar feed –back pentru „cititori”.

Steven Totosy de Zepetnek preferă, de asemenea, abordările sistemice și empirice, cu accentul pus pe metodologie. Unul dintre conceptele sale preferate, „în-între” („in-between”) poate fi preluat și de teoreticienii post-literaturii. Componentele ei diferite se află de fapt într-o poziție „în-între”, fiind fiecare „în” genul din care a provenit, dar în același timp și „între” genuri, datorită unui proces de deterritorializare, care le permite interferențele și coabitarea. Deleuze&Guattari erau convinși în „Qu’est-ce que la philosophie?”, că empirismul este un mare creator de concepte, deoarece nu cunoaște decât evenimente și alterități.

Despre „fraternizarea ilicită dintre sfere ce ar trebui să fie distincte” a scris și Steven Connor, iar Scott Lash avansa și mai mult, din punct de vedere teoretic, pe acest drum post-literar, atunci când se referea la „de-diferențierea sferelor distincte ale artei și explorarea deliberată a ceea ce există-atât de șocant după opinia lui Fried-în spațiul dintre diferitele forme de artă, mai curând decât în interiorul sigur al acestora.” Stephen Pfohl anticipează, de asemenea, noua paradigmă atunci când amintește de „domeniile forțat delimitate ale filozofiei, literaturii, lingvisticii, istoriei, economiei, studiului feminist, psihanalizei, artelor iconice sau interpretative sau chiar fizicii teoretice.”

Howard Fox consideră că postmodernismul admite o imensitate de puncte de acces, o infinitate de reacții interpretative. După cum s-a constatat din exemplul de mai sus, acest lucru e valabil mai ales pentru post-literatură. Din cele expuse până acum, probabil a devenit evidentă deosebirea dintre postmodernism și post-literatură. Postmodernismul nu reprezintă o nouă paradigmă estetică, ci reprezintă de fapt radicalizarea modernismului, cum cred numeroși teoreticieni, sau un dialog critic cu stilurile din trecut, ale aceluiași gen de artă. El nu este preocupat, în mod programatic, de dialogul interdisciplinar, de concepțiile unificatoare și integratoare (poate adesea utopice) ale acestor sfere diferite ale cunoașterii și artelor. De cele mai multe ori postmodernismul, care face parte tot din vechea cultură a resentimentului, cum ar spune Nietzsche, este o veritabilă fundătură estetică. În literatura română acest lucru se poate observa ușor examinând experiența lui Mircea Cărtărescu din „Levantul”, un model netransmisibil. Reluarea parodică și sincronă a diverselor stiluri, din trecutul unei literaturi, ar deveni o îndeletnicire derizorie și ridicolă, dacă acest lucru l-ar face mulți autori sau chiar unul, în caz că ar continua la nesfârșit.

Post-literatura este un concept care plutea în aer, într-o perioadă de complexificare a esteticului. Nu este totuna cu postmodernismul, ci reprezintă o față complexă și actuală a literaturii de după literatură, obligată să treacă

de la retorica lingvistică la retorica imaginii și a creației interdisciplinare. Postmodernismul literar este fascinat în continuare de discursiv, la fel ca modernismul. Post-literatura este o cultură a contingențelor multiple, în principal nediscursivă și tragică.

Ne putem întreba dacă încercarea de apropiere a celor trei Haoide ar putea sluji la depășirea culturii resentimentului. Poate că da, prin rolul crescut al hazardului, un catalizator al plasticității și metamorfozelor, înlocuirea confruntării dintre disciplinele interferente cu dialogul și coabitarea dintre ele, corporalizarea gândirii, diminuarea forțelor reactive prin obsesia sintezei, deplasarea de la text la context, etc. Nu în ultimul rând, importanța sporită acordată conceptului, în ultima paradigmă culturală, ar putea contribui la apariția unor „personaje conceptual”, care vor impune noua paradigmă.

Nu mai avem de ales între teorie (așa cum face metafizicianul) sau literatură (precum ironistul), ci le deteritorializăm pe ambele pentru a le reconstrui (transconstrui) într-un nod de asamblare sau pe teritoriul uneia dintre ele. Dacă s-a putut afirma că, până acum, am avut doar două canoane, canonul Platon-Kant (metafizicieni) și canonul ironist (ironiști), de acum încolo s-ar putea vorbi despre un al treilea canon, cel post-literar sau *canonul Leonardo* (ironiști metafizicieni). Richard Rorty a remarcat, de altfel, că filozoful german Martin Heidegger a fost obsedat de modul în care „să combine ironia cu teoretizarea.” Geoffrey Hartman și J. Hillis Miller pledează pentru interșanjabilitatea dintre literatură și critică, iar Gina Puică are o viziune și mai radicală, în „Forța conceptului”: „E suficient să ascuți cu atenție astăzi atmosfera generală, «l'air du temps», pentru a te convinge că, la ora actuală, în lume mișcarea de idei asupra artei tinde să întrecă, dacă nu să înlocuiască de-a binele, în unele cazuri, arta.” Un valoros scriitor român stabilit în SUA, Andrei Codrescu, pare a se simți excelent în această atmosferă post-literară, din moment ce spune într-un interviu: „Religia mea este Creolizarea, Hibridarea, Varietatea, Imigrarea, Spargerea Genurilor, Braconajul, Încălcarea Frontierelor, Schimbările de Identitate, Generarea de Măști și Sincretismul.” Pledoaria sa personală ar putea fi considerată în același timp o bună definiție a post-literaturii. În acest context, impactul gândirii lui Deleuze asupra evoluției unui nou canon cultural este de netăgăduit; uneori poți avea senzația că a face post-literatură înseamnă a deveni un personaj conceptual deleuzian...

Pot fi detectate multiple asemănări între tendințele noi din domeniul studiilor comparative, așa cum se practică chiar în Europa Centrală și metoda lui Deleuze de a scrie „post-filozofie” (termen lansat de Richard Rorty, care poate fi identificat parțial cu cel de post-literatură). Filozoful francez este un „contemporan al viitorului”, care transcende atât literatura comparată

(în studiile sale despre Proust, Kafka, Melville, Carroll, Lawrence, Beckett, ș.a.), cât și filozofia, printr-o scriitură personală în care găsim conexiuni frapante între diferitele discipline ale cunoașterii și artelor. Metoda lui Deleuze și tendurile în curs din cadrul studiilor comparative se bazează, după opinia mea, pe aceeași strategie: căutarea de singularități în diverse domenii ale gândirii și artei, urmată de găsirea unor legături intime între ele și impunerea unor noi viziuni și concepte. Consider că un astfel de nou empirism, dar cu accentul pus pe holism și pe efortul creativ, mai degrabă decât pe cel interpretativ, deschide calea de la literatura comparată și studiile culturale comparative către studiile post-literare/post-literatură.

Un cunoscut eseist american de origine română, Marcel Corniș-Pope, relatează într-o carte, apărută în 2001, despre curentul „avant-pop” („Narrative Innovation and Cultural Rewriting in the Cold War Era and After”), un fel de post-literatură americană, un hibrid între avangardă și pop-culture, text scriptic și text electronic. Autorul încearcă, de asemenea, să aplice la doi scriitori contemporani, Robert Coover și Thomas Pynchon, conceptul de „polisistem” (asemănător cu noțiunea de structură rizomatică, dar o structură care interferează și suplimentează structuri apropiate). Extrem de interesante sunt și experimentele sale cu studenții, legate de tehnologiile hipertextuale, care le oferă acestora posibilitatea „de a se deplasa de la o primă lectură liniară, la o explorare multisevențială a textului.”

Literatura, în care creativitatea e guvernată de reguli, e înlocuită treptat de post-literatura schimbătoare de reguli („ruling changing creativity” – Noam Chomsky). Întreguri fragmentare. Devianțe radicale. Compoziții friabile.

În post-literatură, propoziția nu mai este o „imagine a realității” (L. Wittgenstein), ci însăși realitatea (desigur, cel mai adesea virtuală). Un limbaj-vitraliu, care nu reflectă realitatea, ci își impune propria realitate estetică. Are loc o deplasare rapidă de la text (care începe să joace un rol secundar) la imagine, de la limbajul discursiv la cel nediscursiv. Post-literatura tinde către un limbaj apropiat de cel interior, care este un colaj de imagini, de limbaj discursiv și nediscursiv. Toți acești vectori sunt în consonanță cu principiile non-separabilității și plenitudinii („wholeness” – David Bohm), din științele complexității. David Bohm este convins că limbajul clasic e impregnat de principiul fărâmițării; deși realitatea este continuă, curgătoare, gândirea de azi este încă discontinuă și fragmentară. Tot el recomandă oamenilor de știință ca analiza în părți să fie înlocuită printr-o descriere etajată a interdependențelor. În post-literatură cunoașterea lumii (proprie modernismului) e înlocuită de cunoașterea interacțiunilor dintre lumi și a modului de a fi al acestor

realități de contact. Post-literatura este un canon ironist al contingențelor multiple, care tinde spre unificarea culturii centrate pe poetică, pe arta ce dezvoltă sensibilitatea morală, cu cea bazată pe filozofie și știință/tehnologie.

În triada artist-obiect artistic-public, atenția se focalizează pe experiența specială a publicului, în prezența proiectului artistic. În loc de arta sau de literatura care imită realul, în post-literatură experimentăm uneori „realul care imită arta” (Brett Yviet). Există o mare forță de imaginație a realului și noi nu trebuie decât să învățăm să ne fixăm centurile de siguranță în vârtejul său.

Câmpul estetic-matrice al post-literaturii se naște din atmosfera epocii actuale, considerată de Virgil Nemoianu postmodernă, postcolonialistă, postindustrială și postcreștină. O societate în care „comunitatea a fost înlocuită de comunicare”, fabricarea informațiilor pure depășește în importanță pe cea a materialelor brute, vizualul televizat și prezența virtuală pun în umbră textul tipărit, se modifică relațiile dintre oameni și chiar natura umană, cresc tensiunile dintre globalism și multiculturalism, se produce un proces vizibil de relativizare a valorilor, un „joc parodic cu istoria” și, în sfârșit, în privința religiozității contează mai mult partea spirituală, mistică, decât cea teologică /dogmatică (Virgil Nemoianu, „Notes sur l'état de postmodernité”, 1995).

Literatura e dominată de textualismul scriptural, iar post-literatura de *textualismul mediatic* sau virtual. Cel de-al doilea propune „o deplasare a accentului narativ spre mijloacele și procedeele artei cibernetice: imagerie virtuală, simulări tridimensionale, «imagini fractale», jocuri interactive, etc” (Ion Manolescu, „La prose postmoderniste et le textualisme médiatique”, 1995). Așa cum bine mai remarcă Ion Manolescu, în același studiu, în cazul textualismului virtual nu se mai poate vorbi de cititor, ci de un lector-spectator, iar „fascinația pe care textualismul mediatic o exercită asupra lectorului-spectator rezultă din anularea frontierelor între dorință și realitate: dictatura imaginii abolește orice convenție scripturală, transformând lectura într-un act de hipnoză și de seducție vizuală; între semnul grafic și imaginea sa acustică, se creează o falie în care, ghidați de principiul freudian al plăcerii, pătrundem din ce în ce mai profund.”

Unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai realității virtuale, Michael Heim, autor al unor cărți extraordinare precum „The Methaphysics of Virtual Reality” și „Virtual Realism”, ambele publicate de Oxford University Press, avertizează chiar despre impactul „limbajului mașinii” asupra ființei umane și literaturii: „Dar adevărul e că limbajul mașinii ia limbajul în stăpânire, și în felul acesta lucrează asupra esenței ființei umane (...). Literatura se modifică, de asemenea, în momentul în care cuvântul scris devine text electronic. Pe computere, literatura prezintă un sistem de referințe nelimitat pentru toate creațiile

simbolice.” Potrivit filozofului american, hipertextul, intertextualitatea, infomania favorizează stilul non-linear și asociativ, saltul, intuiția, sinteza, dar erodează capacitatea noastră de înțelegere a sensurilor.

Un cunoscut profesor universitar și scriitor american, Jascha Kessler, susține că după ce a predat, timp de 50 de ani, literatura modernă și *creative writing*, a observat că tinerii din noile generații sunt „în mod evident mai puțin inteligenți, mai puțin informați și mai slab pregătiți pentru a înțelege limbajul, decât cei dinainte. Dar și contrariul este probabil adevărat: ei sunt mai deștepți, mai experimentați, și mult mai bine informați despre natura lumii și a variatelor experiențe umane decât cei de dinaintea lor”, („Between Alpha and Omega”, 2002). Prin urmare, Kessler atrage atenția, în același material, că experiența estetică în ce privește obiectele create de om pentru a fi contemplate a fost de asemenea alterată, fapt care afectează receptarea poeziei și a celorlalte arte, în formele lor tradiționale.

Multe proiecte artistice recente, trecute în revistă de Michael Heim în cartea „Virtual Realism”, pot fi încadrate în conceptul de post-literatură. Extrem de interesant este grupul OSMOSE din Montreal, coordonat de Char Davies și susținut de SoftImage (Microsoft). Din echipă au făcut parte graficianul Georges Mauro, specialistul în soft-realitate virtuală John Harrison, muzicianul Rick Bidlack și experta în design și procesare a sunetului, Dorota Blaszcak. „OSMOSE este un spațiu virtual de imersie care explorează conexiunile dintre Natura exterioară și Sinele interior. Opera pune în valoare potențialul spațiului virtual de imersie, ca mediu pentru expresia vizuală/aurală și experiența kinestetică a ideilor filozofice. În biologie, osmoza este un proces care implică trecerea de pe o parte pe cealaltă a membranei. Osmoza ca metaforă înseamnă transcenderea diferențelor prin absorbție mutuală, disoluția granițelor dintre interior și exterior, comuniunea sinelui cu lumea, dorul de Celălalt”, susțin membrii grupului. Câteva texte literare sau non-literare, peisaje virtuale și o muzică stranie se întrepătrund, în așa fel încât lectorul-spectator „devine resensibilizat față de propria ființă.” Meditație filozofică, artă/literatură și știință/tehnologie, iată toate componentele post-literaturii prezente în manifestările echipei interdisciplinare OSMOSE.

Fenomenul capătă amploare pe zi ce trece și se poate susține deja că nu mai este vorba de indivizi izolați interesați de vis, de virtual, ci o întreagă lume se deplasează în miezul visului, al realității virtuale.

Profesorul A. Garrett Lisi a publicat un articol în noiembrie 2007, în care a pretins că a unificat teoria relativității clasice cu teoria cuantică și a explicat gravitația, oferindu-ne, în alte cuvinte, „o teorie a totului”. Cei interesați pot afla mai multe aici:

<http://motls.blogspot.com/2007/11/exceptionally-simple-theoryof.html>

În acea perioadă am avut un dialog cu un cunoscut om de știință român/britanic, Sandu Popescu, unul dintre cei mai buni specialiști mondiali în teleportare, de la Laboratoarele „Hewlett Packard”, Bristol, Marea Britanie, și l-am întrebat ce crede despre teoria profesorului Lisi. El a afirmat că în ultimele decenii mulți oameni de știință au studiat simetriile care guvernează interacțiunile între particulele elementare, dar fizicianul din Hawaii a propus o simetrie mai puțin cunoscută și studiată, care ar putea oferi avantaje semnificative. Prietenul meu din lumea virtuală, Sandu Popescu, mi-a spus și că mulți fizicieni contemporani au încercat să avanseze în domeniul unificării gravitației cu mecanica cuantică și ar fi greu de crezut că soluția ar putea fi doar să căutăm o simetrie potrivită; problema este mai complexă. Dar Sandu Popescu a recunoscut în cele din urmă că descoperirea unei simetrii mai potrivite este categoric un câștig, și ar putea deveni un pas bun pe drumul către găsirea unei soluții. Se pare că aproape toate secretele Universului sunt legate de frumusețea pură... Unul dintre puținii și cei mai buni artiști internaționali care au văzut, în ultimele decenii, Universul ca o Operă de Artă, atât în lumea cosmică, cât și în cea subatomică, și care explorează relația dintre Univers și Frumusețe, este un alt prieten al meu, Cris Orfescu, american de origine română. El s-a născut în București, dar trăiește și lucrează în Los Angeles, din 1991. Este un cunoscut om de știință care experimentează de peste 40 de ani cu diferite medii și forme de artă, inclusiv artă digitală, fresce murale, pictură acrilică și în ulei, mixed-media, *faux painting*, *trompe l'oeil*, colaj, grafică, animație, web design, video, multimedia. De mai bine de 25 de ani experimentează și perfecționează o nouă formă de artă, *NanoArt*, care reflectă tranziția de la Știință la Artă prin Tehnologie. Cunoscutul ziar *New York Times* i-a dedicat un articol uimitor despre noua sa artă, iar Cris a fost un invitat special al prestigiosului premiu Prince of Asturias, Oviedo, Spania, în 2008, cu o expoziție solo de *NanoArt*. *NanoArt* este un concept legat de teoria mea despre post-literatură și cred că Cris Orfescu este unul dintre cei mai actuali artiști, un copil al timpului nostru, o epocă post-literară în care experimentăm coexistența, chiar fuziunea domeniilor care până acum aveau profiluri autonome, adică filozofia, arta și știința/tehnologia. Se pot observa foarte bine similitudini interesante între noi: suntem intelectuali născuți în România, venim din domenii științifice, am respins studiile academice de artă, dar am studiat și experimentat cu pasiune noi forme de artă toată viața, și amândoi suntem teoreticieni și promotori de succes a unor noi concepte pe scena artei contemporane, *NanoArt* și *Expresionismul Arhetipal și Post-Literatura*. Mai există o similitudine: lucrăm cu arhetipuri; Cris a ales arhetipurile micro-universului, iar eu folosesc arhetipurile culturilor străvechi. De aceea cred că arta noastră aparține aceleiași paradigme, a treia paradigma,

arta arhetipală, încă nerecunoscută de istoricii de artă, care au afirmat că există doar două paradigme, abstractul și figurativul. Fiecare expoziție a lui Cris Orfescu este o expoziție de vârf a post-literaturii (paradigma lui Leonardo), un adevărat memento al epocii noastre, în care filozofia, arta și știința/tehnologia (nanotehnologia) sunt amestecate. Modulațiile formelor dinamice, intensitatea vitală a culorilor radiante, luminoase și expresive, structurate de o armonie sălbatică a lumii invizibile, sunt toate subordonate unei muzici secrete a sferelor. În toate afirmațiile sale, Cris este convins că vechiul limbaj al artei nu mai este adecvat pentru conștiința umană actuală. Cris Orfescu este un fauvist al micro-universurilor.

Există însă întotdeauna și riscul realizării unui „mixtum compositum” (amestec artificial și nereușit), de aceea contestările vor fi tot mai vehemente. Monica Spiridon considera, de pildă, că în felul acesta „ia naștere un trafic de concepte și metode cu două sensuri de circulație-pe cât de riscant pe atât de bizar.” („Postmodernismul: o bătălie cu povestiri”, 2002). Despre noua paradigmă, pe care nu o numește post-literatură și nu o delimitează de postmodernism, la fel ca toți autorii citați anterior, crede cu toată convingerea că „în numele pluralismului, ea ar avea ca rezultat supersimplificarea literaturii, ca și a teoriei, a artelor, ca și a științelor, ținându-le pe toate acestea într-un tipar monolitic, exclusivist și nerentabil cultural.”

Indiferent de existența unor opinii pro sau contra, grupurile de genul OSMOSE vor prolifera în viitor și vor constitui o alternativă, care nu poate fi trecută sub tăcere, la disciplinele tradiționale literar-artistice (care în mod evident nu vor dispărea, dar vor avea o audiență tot mai redusă, pe măsură ce limbajul mediatic își va impune supremația). Orice nou canon cultural are o relație particulară cu timpul; de altfel, pentru Henri Bergson timpul este sinonim cu creația. În teoriile morfologice recente, timpul purtător de diferențe, ramificat, diferit cadentat, devine însăși substanța lucrurilor. Din această perspectivă ne putem întreba dacă nu cumva chiar generarea formelor naturale este o confruntare tainică între diferite forme de timp. Relațiile dintre spirit și timp, dintre energie și timp rămân încă neelucidate. Probabil în orice reușită estetică timpul fuzionează cu spiritul, iar în caz contrar nu se mai poate vorbi de dulcea durată bergsoniană, ci de un timp-zombi și de o artă spectrală.

„Dacă modernitatea a spațializat timpul, atunci postmodernitatea retemporalizează spațiul; soliditatea spațiului și a locului în spațiu se supune mobilității descentrate a informației și plasamentului”, observa David Harvey în „The Condition of Postmodernity”, 1989. Post-literatura este o literatură-artă rizomatică aparținând postmodernității-o epocă a „timpului intensiv al telecomunicațiilor” (idem). Despre o „accelerare a timpului” relatează și Michael Heim în „Methaphysics

of Virtual Reality”, dar și despre o încercare de a atinge simultaneitatea temporală, proprie acelei VISIO DEI, despre care amintea Leibniz. Probabil simultaneitatea temporală este și idealul unor grupări post-literare precum OSMOSE.

TIMPUL INTERIOR al post-literaturii pare să fie apropiat de acea viziune a timpului exprimată de cel mai incitant scriitor post-literar al vremurilor noastre, Madison Morrison: „(...)timpul merge înainte și înapoi simultan. Cu alte cuvinte, noi trăim atât în viitor cât și în trecut, ca și în prezent” („The Sentence Commuted”, 2005). În „The Tragedy of Central Europe” (NYRB, 1984), Milan Kundera considera că în Europa Centrală popoarele sunt definite în primul rând de cultură și destin, nu de geografie. Dacă îi ducem mai departe ideea, putem susține că Europa Centrală este o civilizație a noimelor temporale, marcată de impalpabil, imaterial, instabilitate, interiorizare și metafizică. Timpul înseamnă succesiune. Poate că Europa Occidentală și SUA reprezintă o civilizație a noimelor spațiale, cu accentul pus pe plenitudine, materie, echilibru, exteriorizare, pragmatism. Spațiul se caracterizează prin simultaneitate.

S-ar putea afirma, așadar, că occidentalii au geniul spațiului („realitatea virtuală”, un spațiu înghețat, lipsit de dimensiunea temporală, a apărut în SUA) iar central-europenii pe cel al timpului, deși de multe ori astfel de verdicte pot fi simplificatoare sau nerelevante. Sinteza, „marea lege a ontologiei” (Flaubert, 1855), poate transforma o succesiune în simultaneitate și probabil a sosit timpul unei autentice comuniuni între Orient și Occident, la care pot contribui și experimentele de post-literatură.

(Revista „TRANS”, Viena, februarie 2003; De Gruyter Publishing, HSS Collection, vol. V, no. 3, 2016-varianta finală).

Din cartea în pregătire *Dincolo de Cuvinte și Forme*, Editura Eikon, București.



Constantin Severin

Adrian Dinu RACHIERU

Câteva aproximații despre postliteratură

Ispititoare provocare lansată de revista *Vatra*, încercând, temători, să ne apropiem de un concept nebulos (precum *postliteratura*), ar cere, metodologic judecând, să parcurgem, împreună, câțiva pași pentru a (ne) defini, întâi, epoca (societatea mediatică), băntuită, se știe, de molima post-ismelor.

Despre societatea mediatică

Or, lumea de azi, materialistă, achizitivă, individualistă, concurențială, multipolară, așezată sub eticheta globalității și cultivând divertismentul *sans rivages* este o civilizație clădită pe imagine (*eidolon*). Rătăcind în labirintul informațional, seduși de „mentalitatea confortului”, terorizați de obsesia securitară și, mai nou, de avalanșa crizelor, avem obligația de a ne smulge din robia senzaționalului efemer, impusă de puterea mediatică. Având menirea de a oglindi realitatea, informându-ne, mass-media sfârșesc prin a o înlocui, influențând masiv, contagios, gândirea și comportamentul maselor și controlând „mințile”. Prin *supraexpunere*, individul, rob al dictaturii mediatice, devine „o mașină doritoare” (cf. Deleuze), împlinindu-se prin consum. Comercializarea viselor ar fi, după E. Morin, „a doua industrializare”, satisfăcând imperativul fericirii, transformându-ne din cetățeni în spectatori (teletropism). Idolatria „culturii de monitor” impune un nou *modus vivendi*, echivalent unui ritual religios, fantasmatic și cronofag, creând sindromul de dependență.

„Plasa imagologică”, ca sistem persuasiv la scară planetară, impune o dominație silențioasă. Se afirmă, poate excesiv, că publicitatea ar fi noua față a totalitarismului. Oricum, asaltul mediatic „lucrează” în favoarea integrării prin pasivizare, inducând – în masa *publivorilor* – un *comportament de consum*. Mediată de imagine, cum susține cu temei Douglas Kellner, societatea își subminează resursele de identitate. Cândva *fixă* (precum în societățile tradiționale), identitatea a devenit fragilă și instabilă, multiplă, supusă înnoirilor într-o epocă fluidă, necesarmente autoreflexivă.

Asistăm, de fapt, la o schimbare de *climat istoric*, notează M. Maffesoli, un sociolog al imaginarului și al „triburilor”. Firește, neuitând că în societatea mediatică, oferind cotidian bombardamentul „supraevenimentialității”, *triburile postmoderne* sunt fragile comunități fragmentate; ele constituie *rețele sociale*, nicidecum reciprocități (v. *Le Temps des Tribus*). Prin multiapartenență, se știe, nu se crează adeziuni stabile. Preocupat de riturile comunitare din perspectivă comunicațională (forme, sens, funcții), Pascal Lardellier insistă asupra raporturilor pragmatice dintre rituri și

mass-media, cu „efecte cuplate”. Daniel Dayan și Elihu Katz atrăgeau atenția (v. *La télévision cérémonielle*, PUF, 1966) asupra dimensiunii antropologice a mass-media ritualice, asigurând o participare colectivă („comunități diasporice”). P. Lardellier adâncește demonstrația: constată ritualizarea discursului, oferind indicii stilistice, morfologice, discursive și insistă asupra efectelor sociale (adeziune, apartenență, forță de agregare, emotivitate, dramatism, universalitate). Prin putere simbolică, *mass-media* legitimează, monumentalizează, vectorizează și dramatizează „evenimentul”. Dar *unda emoțională* provocată de media (o pretinsă „a treia solidaritate”, după cea organică și mecanică) nu instituie sentimentul de apartenență, ci, sub semnul provizoratului, propune – în proximitate – celebrări colective, angajând o participare emoțională.

Totuși, în pofida fragmentarismului postmodern, întreținând relativismul cultural și agitația entropică, lumea de azi, *interconectată*, a devenit un angrenaj planetar. Paradoxul e că *mondializarea mediată* la care asistăm (anunțată cu voioșie de cohorta analiștilor), nu iese din ceea ce John B. Thompson numea, acuzator, „miopia prezentului”, motiv de a crede că renașterea gândirii critice e cu puțință. În *L'Ere du vide*, Gilles Lipovetsky, blamând individualismul contemporan, vorbea chiar despre „o mutație antropologică”, observând că intrăm într-o societate fondată pe informație și stimularea nevoilor, cultivând un narcisism hedonic. Într-adevăr, conceptele „magice”, sacralizate, ale epocii pe care o traversăm sunt *piața și comunicarea*. Dinamica lumii postmoderne impune dictatura instantaneului, sentimentul ubicuității, aculturația planetară. Și, desigur, conectați ritmului evenimential, iluzia participativă, asistând la „sincronizarea simbolică a lumii”. Mondializarea economică (în primul rând), ofensiva standardizării conduc la generalizarea unor nevoi, la circulația unor modele și mode favorizând mimetismul, la aplatizarea unor opinii și gusturi prin „exportul de sistem”, la autoseducție și dresaj social, la expansiunea indiferenței și desocializare (dizolvarea Eului). Încât un proiect de raționalizare, pornind de la o validă diagnoză socială este imperios acum. Or, sociologia, ca „disciplină clarificatoare și provocatoare”, poate oferi o *lectură interogativă* promovând dialogul, înțelegerea, „științificizarea” vieții sociale. Poate fi un comentariu cuprinzător pentru a ne înțelege epoca, noile sfidări ducând la un efort adaptativ.

Transfigurarea mediatică a lumii cere, cu atât mai imperios, o înțelegere „îmbunătățită”, evidențiind efectele sociale copleșitoare. Revoluția digitală, *video-cultura*, „colonizarea” timpului liber, modificarea ideii de fericire prin consumerism, hedonismul permisiv și atrofierea civismului, fractura generaționistă etc., nasc un șir de reacții de o gravitate fără precedent, unele chiar în sfera patologicului. Imageria socio-comercială în „civilizația destinderii” generează un „consum pervertit” (J. K. Galbraith), omogenizant și alienant, un

contagios stil de viață, o cultură a seducției, mediocră și uniformizatoare. În *videosferă* (R. Debray), TV, ca principal mediator cultural, are o influență covârșitoare.

Omul digital, deși dependent de tehnologia de ultimă oră, supus conectivității (memory stick, telefoane inteligente, invazia gadgeturilor portabile) acuză dificultăți de comunicare. Folosirea excesivă a acestor mijloace conduce, paradoxal, la izolare și însingurare. Înconjurat de monitoare, asistând la „proliferarea ecranelor” și suportând acel hulit *mecanisme d'oblitération* (construind, conform tezei uniformizării, o totalitate omogenă în societatea manipulată de mass-media), omul de azi / cosmopitecul, deși conectat ritmului Planetei, riscând a deveni un subiect masificat, trăiește în solitudine.

Comportamentul *zapping*, valorizarea principiului plăcerii ne fac captivii industriei divertismentului, a culturii media, cu certă disfuncție narcotizatoare. Un (alt) *modus vivendi*, pe suport mediatic, de audiență planetară, ia locul realității. *Homo zappiens*, anesteziat, devenit client mondial (*world customer*) e prins în această rețea de imagini, cultivând un „ritual fantasmatic”, alunecând în show și căzând în derizoriu. Prin „zapare”, cercetând lumea (*McLumea*) prin ecranul TV, alungăm tocmai spiritul critic, ne dispensăm de o analiză lucidă, pierdem simțul realității.

Postmodernism și postliteratură

Fiecare epocă presimte / anunță embrionar idei care „tulbură liniștea”. Apariția Postmodernismului pe piața ideilor a stârnit, previzibil, numeroase controverse. Manevrarea dezinvolt-publicistică a termenului, înfățișarea sa proteică, retorica recuperatoare, fervoarea teoretizantă îi acordau o importanță dincolo de posibila oportunitate culturală. Noul concept, în pofida nebulozității, neoferind soluții ci provocând o avalanșă de întrebări nu definește doar o temă; el sigilează o epocă și, prin dominația asupra câmpului cultural, obligă la „aclimatizare”. De unde și accepțiile diferite, pornind de la „sindromul nominalist”, filtrând variațiile de context socio-cultural și chiar argumentul specificității. Impresia de „exterior”, de model impus nu putea fi evitată iar gama reacțiilor nu face decât să confirme, chiar și la o rapidă ochire retrospectivă, resortul emoțional: fie entuziasmul adopțiunii, fie reticența împinsă într-o zgomotoasă dezaprobare. Indiscutabil, postmodernismul exprimă o *stare de criză*.

Trebuie să recunoaștem că avalanșa de teoretizări, „încercuind” un concept cameleonic, în mișcare, refuzând răspunsuri definitive îmbracă o uimitoare diversitate. Încât, departe de a propune un set coerent de poziții critice, contaminarea postmodernă cultivă *pluralitatea conflictuală*. Tentativa de auto-definire, vitală, împiedică dorita (de către unii) concediere a subiectului. Și nici profetiile care anunțau sarcastic epuizarea Postmodernismului (de unde și

Postmortemismul lui Olsen) nu contribuie consistent la „fixarea” lui. Concept migrator, iubind, prin Docherty, *deteritorializarea*, Postmodernismul face trecerea de la semnificație la confruntare, plonjând în ambiguitate interpretativă. Ecloziunea ideologiilor și dizolvarea metanarațiunilor, pierderea coerenței (și, de aici, implicațiile ierarhice derivate) *impun poetica fragmentului* drept „crez estetic” într-o realitate (societate) „fracturată”. Istoria și ficțiunea sunt concepte echivalente în optică postmodernă. „Pierderea realului” în civilizația imaginii înseamnă că imaginea a înlocuit realitatea. Iar viața ni se oferă „fracturată, accelerată și plurală”. Iată, așadar, că *societatea mediatică* transformă realitatea într-un construct narativ și trece dezinvolt de la informare la manipulare.

Or, *era mass-media* (sau „universul fantasmatic” al mass-media, cum crede Gianni Vattimo) înseamnă complexitate, haos, erodarea perspectivelor centralizate, autoritare; altfel spus, o „fabulare a lumii”, multiplicarea imaginilor însemnând pierderea sensului și ruina paradigmatelor „tari”. În acest context al demonetizării scientismului, al „hățișurilor pluralismului” (prin refuzul unui centru), hermeneutica pare a fi – insinuează Vattimo – unica filosofie adecvată în nevrotica societate a opiniei publice și a comunicării de masă. Printre atâtea „cotituri” (*turns*), printre atâtea tendințe și *post-isme*, mentalitatea postmodernă acreditează o nouă vârstă socială și culturală, răspunzând structurii modulare a lumii noastre (mentale). Nu e vorba de o viziune metaforică ori de un banal termen periodizant, ca reacție la modernism. Și nici de un avatar contemporan al vechii avangarde, în continuă primenire, subjugată de accelerarea vitezei de schimbare. Dincolo de „atractivitatea distructivă” (Ch. Newmann), ea urmărește logica reînnoirii și vedește disponibilitatea de a revedea trecutul. Postmodernismul este, în acest sens, o *recapitulare recuperatorie*.

Încât, despărțirea de modernism, anunțată zgomotos, se vedește – pe fundalul unei oboseli ideologice (îndreptățit, se vorbea chiar de o „demobilizare ideologică”) – „o continuare în ordinea modernității”. Ce fel de continuare însă? Este Postmodernismul o agonie a modernității sau, pe urmele lui Mircea Martin, înțelegem modernismul *ca parte a Postmodernismului?* Oricum, noul termen (veritabil concept-umbrelă) nu valorizează negativ desuetudinea și obligă la reciclarea speciilor și mijloacelor, revizitând trecutul – cum ne sfătuia U. Eco – cu ironie dar fără inocență. Întorcerea în trecut dă o surprinzătoare accepție *noutății*; criteriul unității este alungat, problema sensului se estompează într-o lume „plurală și incontrollabilă”.

Revizuirile cerute din „unghiul” Postmodernismului înseamnă, de fapt, o *recombinare* neistovită – jucăușă a memoriei culturale, descoperind noi corelații și genealogii. Și impunând diferența și dezacordul într-o lume care, după Francis Fukuyama, nu mai e „împotmolită în istorie”. Și care acuză apăsător

spleen-ul unei civilizații în pragul extincției. Așa privind lucrurile, postmodernismul n-ar mai fi doar o blândă succesiune. El s-ar „bucura”, dimpotrivă, potrivit unor voci, de o *existență permanentizată, subterană*, fiind un discurs subversiv, o replică la paradigma dominantă, detronând acum, chipurile, raționalismul pentru a impune vârtejul relativist al schimbărilor și risipind iluzia de a gândi în categoriile definitivului.

Contestat, considerat irelevant, *postmodernismul românesc*, în rivalitate cu textualismul, a impus, să recunoaștem, o nouă poeticitate, conștientizată progresiv; ceea ce nu înseamnă și superioritate/excelență axiologică. Dacă trecem peste observația (esențială, totuși!) că acest transplant nu se potrivea nicidecum organismului nostru societal (societatea românească fiind, atunci ca și acum, departe de postmodernitate), postmodernismul, la noi, a trezit un ecou mult peste așteptări. Și înrolări entuziaste, ca orice modă. Astăzi, într-o societate entropică, de laxitate morală, marginalizând literatura (supusă dez-estetizării), soarta postmodernismului se leagă, inevitabil, de invazia prefixului (*post*) în toate domeniile, însoțind isteria milenaristă. Într-o epocă postculturală, agonală, subjugată de „prostituția mediatică” era „firesc” să fie convocată la acest festin al conceptelor și *postliteratura*. Profeti prăpăstioși anunță chiar moartea literaturii, odată cu declinul euforiei și criza viitorului. În reflecțiile sale asupra postliteraturii, Richard Millet, francez fiind, denunță voluptuos globalismul anglofon și moralismul postetic pe suportul unei teosofii laice. La această *limbă postliterară*, cum o numește eseistul, s-a ajuns prin desacralizarea literaturii (având ca pivot decăderea romanului, devenit, pe rețetă americană, consumist), degradarea limbii (care ar funcționa ca „gaj al autenticității”) și, desigur, inflația *casandrismului*, eclipsând scenariile utopice. Dar utopia, fascinantă în sine, ferită de acele „otrăvuri ideologice” (cf. Kolakowski), promițând – precum în experiența sovietizantă – un „viitor radios”, nu este un gen literar, ci un mod de gândire, un *dat antropologic*, escortând, credem, aventura speciei umane. Or, industria mediatică, agresivă, expansivă, și uniformizatoare, sufocă piața literară iar oferta rimează, din păcate, cu doxa postmodernă. Numai că din puzderia de răspunsuri necanonice, pipăind o posibilă definiție în acest bazin tematic, putem desprinde unul care ne asigură, țațos, că postliteratura ar fi „încununarea” postmodernismului; sau poate, chiar, piatra tombală, vestind, după vrerea lui A. Compagnon, „finalurile literaturii”...

Un caz de protocronie?

Discuția despre *postliteratură* ridică și o chestiune delicată, legată de paternitatea ideii. Polivalentul scriitor sucevean Constantin Severin (poet, romancier de succes, artist vizual) își exprima regretul că Richard Millet, într-o carte din 2010 (*L'enfer du roman. Réflexion sur la postlittérature*), apărută la Gallimard, comentată de

Eugen Simion (îngrijorat de soarta literaturii, fără a neglija destinul conceptului), nu a găsit de cuviință să-l citeze. Și, întristat, ne face părtași la istoria scrierii aceluia eșeu, prezentat, în 2002, la *Austria Center*, publicat în 2003 în revista vieneză *Trans*, preluat de foarte mulți, invocându-l pe cel care lansase buclucașa sintagmă. Eșeu cu pricina, scris în opt luni, după o documentare crâncenă (*De la studiile cultural comparative la studiile post-literare. Gilles Deleuze și gândirea central-europeană. Post-literatura*) era rodul unei fericite întâlniri, Severin bucurându-se de prietenia lui Michael Heim, „părintele metafizicii virtuale”, contactat în 2001 și „dopându-se” cu lecturi (metabolizate) din Gilles Deleuze. Să mai spunem, în treacăt, că suceveanul (mehedințean, de fapt) este și fondatorul *expresionismului arhetipal* (un curent în arta modernă), semnând studii culturale (comparative) și lansând proiecte de succes, de-ar fi să pomenim doar unul, recent, botezat *Megalopolis*, închipuind un atlas poetic dedicat metropolizării, celebrând, pe urmele unui vis adolescentin, orașele lumii.

Despre criza literaturii s-a vorbit îndelung. Adrian Marino, de pildă, discutând despre criza ideii de literatură vorbea de „tradiția literalistă”, pregătind oarecum terenul pentru un concept care „plutea” în aerul epocii. William Marx, ca să dăm un alt exemplu (v. *L'Adieu à la littérature*, 2005), invocă „devalorizarea socială a literaturii”, pricina fiind „esteticul ca valoare pură, autonomă”. Firește, pot fi convocate alte nume, amalgamând tot soiul de informații, fără a ne dumiri asupra problemei. Cert, odată lansat, termenul obligă la precizări; contează, nota chiar C. Severin în pomenitul eșeu, „viziunea cu care îl umpli”. Postliteratura ar fi, după multe voci, un domeniu de graniță, la „intersecția” unor discipline, presupunând – observa Monica Spiridon – „un trafic de concepte și metode” (hibridare, fraternizare; altfel spus, interdisciplinaritate). Sau, mai bine, transdisciplinaritate. Că îi spunem *postliteratură* („în lipsa unui termen mai inspirat”, cum zice, repliat, C. Severin) sau *textualism mediatic* (cf. Ion Manolescu), el ar impune, pe suport comunicațional, o nouă paradigmă, nescutită de tensiuni și metamorfoze. Și, desigur, un nou vocabular. Aici ne ciocnim de o altă nebuloasă, rătăcindu-ne în labirintul conceptual. Până și post-postmodernismul (cuvânt „nefericit, absurd, urât, redundant”, zicea Jeffrey T. Nealon) se cuvine repudiat. Alături de transmodernism, hipermodernism, digimodernism, metamodernism, remodelism, urmând faimosului *post-truth*, iscând discuții ceptoase, interminabile. În care markerul, s-a spus, nu indică o posteritate iar termenul atașat devine „irelevant”. Dacă înțeleg intențiile lui C. Severin, noul termen (deja vechi) exprimă o altă paradigmă, un nou mod de gândire, „proaspăt și poetic”, blamând oboseala Vestului, în declin (estetic, moral, politic). Și, spre deosebire de postmodernism, care provoacă, prin reciclare, „o infinitate de reacții interpretative” (cf. H. Fox), postliteratura obligă la un discurs integrator, rizomatic,

instaurând un nou canon (cultural), „proletarizat”, împăcând *high* și *popular culture*. Adică „un canon ironist al contingențelor multiple”, conchide Constantin Severin. Afirmăția ridică un alt șir de întrebări, legate, firesc, de pierderi, privind „nivelul de esteticitate”, de implicarea I.A., de posibilele / inevitabilele decanonizări. Însuși C. Severin ar trebui să-și aducă „la zi” vechiul eșeu, asortat noului limbaj (complexitate, computație, rețea). Poate că *postliteratura* ar desemna taman ceea ce oferă I.A., fără acces, deocamdată, la excelența estetică. Sau înregistrând tot soiul de încercări, în căutare, precum *NanoArt* (Cris Orfescu), mizând pe interferențe, sincretism, conexiuni etc. Sau dându-i dreptate lui Alain Finkielkraut care, în ramă interogativă (v. *L'après littérature / După-literatura*), ne avertiza că, uitând frumusețea și „virtuțile formatoare” ale literaturii, sub presiunea „progresismului orb”, literatura însăși nu mai cunoaște lumea în întreaga ei complexitate.

Oricum, e normal ca pionieratul lui C. Severin, cu lecturi amestecate, să fie cunoscut / recunoscut și acasă. El, inginer de profesie, se zbate pe cont propriu, devenind, în mediul virtual, o sursă de referință. Nu excludem *pancronismul* lui A. Marino, de vreme ce „aerul epocii” pregătea termenul, cu toată pletora de -isme, după cum nu ne grăbim să-l învinovățim pe R. Millet, câtă vreme, deocamdată, plutim în confuzie. Poate că dezbateră vetristă va face lumină, cât de cât...

Snehashree MANDAL

Epoca postliteraturii

Povestirea a fost întotdeauna o călătorie fascinantă și plină de divertisment încă din vremea vânătorilor-culegători. Din poveștile orale ale grupurilor mici a început apariția literaturii (Sugiyama 2017). De fapt, se dovedește că, atunci când Homo sapiens a apărut acum 200.000 de ani, limbajul era deja bine conturat (Pinker 1994). Se știe, de la Ju'hoan (!Kung), că vânătorii-culegători bushmen obișnuiau să poarte conversații nocturne la lumina focului. Acest fapt reflectă pofta noastră de povești și curiozitatea necesară pentru a învăța mai multe unii de la alții (Weissner 2014).

Oamenii au început să acumuleze cunoștințe, iar acest proces trebuie să fi pornit, în primul rând, ca un mijloc de supraviețuire. Adaptarea la condițiile climatice tipice necesită o cunoaștere aprofundată a topografiei zonei în care alegeau să își facă adăpost (Tooby & DeVore, 1987). Simultan, le lipseau protecțiile de bază pe care natura le acordă animalelor – gheare, blană, vedere nocturnă ascuțită, viteză și forță, capacitatea de camuflaj, maxilare puternice și dinți ascuțiți. Homo sapiens primitiv ar fi putut concluziona că supraviețuirea lor depindea de abilitatea de a aduna continuu cunoștințe pentru a reinventa tot mai multe elemente în micro-nișa lor (Barrett et al., 2007).

Oamenii primitivi aveau nevoie de cunoștințele și abilitățile de supraviețuire de undeva sau de la cineva. Astfel a început colonizarea umană și reproducerea simultană a activităților de la o generație la alta. Oamenii au devenit astfel rezolvatori de probleme și s-au îndreptat unul către celălalt pentru informații (Kaplan et al., 2000). Informația a devenit cea mai vitală resursă, fiind arma care le permitea accesul la alte resurse (Tooby & Cosmides 1990).

De la transmisiile orale la o înregistrare condensată a cunoștințelor esențiale, acesta a fost primul pas către organizarea și structurarea activității. Cum s-a întâmplat acest lucru? Baza fizică a scrisului și a desenului este similară și, deși acestea nu existau în perioadele timpurie și mijlocie ale Epocii de Piatră, abia odată cu apariția Epocii de Piatră târzie (Paleoliticul Superior, circa 30.000–10.000 î.Hr.) formele grafice au devenit proeminente, așa cum se remarcă în trei locații principale: peșterile din sud-vestul Franței, adăposturile de stâncă din Africa de Sud și sulurile de scoarță de mestecăn ale Ojibway din America de Nord. Vedem toate formele – iconografice, metonimice, asociaționale, pictografice, logosilabice și alfabetice/silabice – dezvoltându-se de-a lungul istoriei (Goody, J. 1987).

Conform unui studiu, peșterile de la Bhimbetka și Edakkal aveau deja amprente ale swastikii, forma divină de exprimare, așa cum cred în mare parte hindușii. Acest fapt ar însemna, de asemenea, că oamenii știau mai multe despre scris încă din perioada 10.000–40.000 î.Hr., întrucât swastika a fost recent considerată un cuvânt în Brahmi și nu doar un simplu simbol, așa cum a fost prezentat de secole. Dacă este un cuvânt, înseamnă că scrierea Brahmi a făcut parte din umanitatea noastră cu mult înainte ca celelalte sisteme de scriere să prindă contur (Mandal, S., 2024).

Între 1900 î.Hr. și 1700 î.Hr., chiar și scrierea Harappan din India era folosită pe scară largă pentru comunicare, așa cum au observat prin excavare, istorici și arheologi deopotrivă (Kenoyer, J., & Meadow, R., 1926). De asemenea, civilizația din Valea Indusului părea să fi folosit deja un sistem de scriere datând din perioada 2600-1800 î.Hr. Aceștia utilizau un sistem pictografic, iar astăzi mai sunt cunoscute aproximativ 3500 de exemplare supraviețuitoare.

De la desen la scris, ce fel de tranziții observăm? Pentru a pune ceva în scris, era nevoie mai întâi de formarea unei limbi și a unui sistem de scriere aferent. Limbajul pe care îl folosim și în care avem încredere, redat prin scrierile noastre, reprezintă oarecum o experimentare pe care unii dintre strămoșii noștri au realizat-o. Ei au găsit modalități de a împărți un singur cuvânt în mai multe silabe și au inventat metode de a transforma aceste sunete într-o formă scrisă. În mare parte, și-au creat propriile imagini și au început să le denumească cu un anumit set de silabe. Totuși, dacă acestea redau cu adevărat sunetul sau silaba respectivă este ceva ce nu pare să fi fost explorat în profunzime. În consecință, semnele grafice reprezentând anumite

unități ale unei limbi specifice au fost inventate pentru prima dată în Orientul Apropiat, China și Mesoamerica. Acest lucru se poate observa în scrierea cuneiformă din Mesopotamia (Irakul de azi) din circa 3200 î.Hr., care pare a fi cea mai veche.

Înainte de apariția scrierii cuneiforme, sistemul de numărare și înregistrare a bunurilor folosind jetoane din lut era deja utilizat. Totul a dat loc ulterior pictografiei, silabarelor și ilustrației alfabetice. Unii susțin că sistemele de scriere au apărut din necesitatea numărării și contabilizării, fiind folosite exclusiv în scopuri contabile, până când scrisul a devenit literatură în al treilea mileniu î.Hr., când sumerienii au dorit să inscripționeze texte ca parte a practicii lor funerare (James Wright, ed., 2014). Am trecut de la jetoane la pictografie pentru contabilitate, apoi la logografie (o tranziție de la vizual la auditiv), și apoi au apărut alfabetele în 1500 î.Hr. Alfabetele au fost menționate în Orientul Apropiat în cadrul celei de-a treia faze a evoluției scrisului (Sass 2005).

Conform câtorva experți, se poate observa, de asemenea, dezvoltarea alfabetelor în regatele egiptene (Ullman, B. L. 1927). Totuși, se acceptă pe scară largă că alfabetele proto-canaanite, bazate pe consoane, au fost inventate în 1500 î.Hr. S-a demonstrat că acestea aveau un potențial similar cu cel al aranjamentului alfabetului grecesc, ce include atât consoane, cât și vocale (GOODY, J. 1983).

Cu toate acestea, se menționează și existența scrisului în perioadele timpurii, dincolo de 3500 î.Hr., datând chiar din 5300 î.Hr. în România, așa cum a fost detectat prin datarea cu carbon-14, iar primele manifestări au apărut în Europa de Est. Cunoscute sub numele de scrierea Dunării sau a Vechii Europe, tabletele sunt asociate cu culturile neolitice Turdas-Vinca (4500–3700 î.Hr.). Dacă semnele de pe tablete sunt recunoscute ca parte a unui sistem de scriere, atunci acestea se vor dovedi a fi mai vechi decât cele mesopotamiene. Cele trei tablete inscripționate din Tărtaria au fost găsite într-o groapă în 1961, iar, în timp ce experții în artefacte mesopotamiene consideră că erau simple embleme decorative și heraldice familiale, alții cred că ele conțin pictograme similare cu cele din Djemet-Nas, fiind etichetate ca simboluri distincte, diferite de cele uzuale, întâlnite pe ceramicile din sud-estul Europei în acele vremuri.

S-a observat că schimbul de alfabetă a început abia după ce acestea au fost inventate, primele urme reținându-se în schimbul dintre greci și egipteni, în perioada cuprinsă între secolele al VIII-lea și al VI-lea î.Hr. Nu erau interesați doar de grâul egiptean, ci și de papirus, materialul folosit pentru a scrie noile lor alfabetă. Prin combinarea papirusului cu un sistem care include atât vocale, cât și consoane, pentru prima dată a apărut posibilitatea unificării regatelor prin răspândirea alfabetizării în rândul populației.

În anul 525 î.Hr., persanii au experimentat forma alfabetică a scrierii lor cuneiforme vechi. Dar, sub

Darius I – al doilea succesori al lui Cyrus –, alegerea aramaice în detrimentul acestui sistem experimental a dus la declinul său. Surprinzător, aramaica a rămas *lingua franca* a Orientului Mijlociu până la cuceririle lui Alexandru cel Mare, iar ulterior, când arabii au impus controlul în secolul al VII-lea d.Hr. prin primele cuceriri ale Islamului, situația s-a schimbat.

În timp ce sistemele de scriere își căpătau formă și erau modelate și remodelate de diferite civilizații și tranzițiile acestora, procesul constant de schimbare a rămas documentat în istorie. Odată cu trecerea timpului, cuvintele au început să fie înscrise pe hârtie, iar primele forme de alfabetizare au început, interesant, să folosească elemente poetice pentru a compila informații. Utilizarea tehnicilor mnemonice, îmbogățite cu structuri poetice precum metrica, rima, repetiția și folosirea adjectivelor stereotipice, a condus constant la progresul lent al fluxului informațional în rândul populației. Anii ce au urmat dezvoltării diverselor sisteme de scriere au marcat apariția unei ere în care schimbările frecvente ale scripturilor la nivel mondial, datorate modificărilor de putere, au făcut ca o mare parte a populației să rămână analfabetă în ceea ce privește metodele specifice unei epoci, aplicabile unui anumit rege sau unei anumite regine. Povestitorii erau, astfel, singurul mijloc de a transmite mai departe informațiile destinate să fie predate de la o generație la alta. Puterea extraordinară de reținere a acestor povestitori în societățile orale a fost cea care a contribuit la coeziunea țărilor, conform confirmărilor etnografilor și antropologilor din anii ulteriori (Drucker, J. 2022).

Astfel a început o perioadă de segregare, orientare și educație la nivel de masă din partea autorităților superioare, menită să prevină ca omul de rând să devină pradă revoltelor, salvând guvernele și menținând unitatea regatului în vremuri de criză. S-a descoperit în acele vremuri că limbajul și sistemele de scriere preferate puteau colabora pentru a crea o forță socială ce acționa ca un adeviz ireversibil, legând puterea de paginile scrise. Lumea modernă și-a stabilit practicile actuale pe baza celor anterioare, făcând astfel loc pentru o lume economic și social stabilă, segregată prin limbi și sisteme de scriere care împreună spuneau povești diferite pentru culturi distincte și practicau ceea ce a ajuns să fie considerat, popular, variații ale unei singure forme narative. Toate acestea au deschis calea până la recentele concepte de postmodernism și post-literatură (termenul „post-literatură” a fost inventat și publicat în februarie 2003 de Severin Constantin). Dar ulterior a intervenit o discontinuitate între perioadele considerate post-literatură și postmodernism. Interesant este că inventatorul termenului „post-literatură” crede, de asemenea, că toate simbolurile divine anterioare pot fi reunite într-un set de alfabet, așa cum a prezentat în articolul său.

Diferența dintre postliteratură și postmodernism: O discuție

Era postmodernă este cunoscută ca fiind cea care a apărut la scurt timp după era modernă. De obicei, sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, Războiul din Coreea, Războiul din Vietnam, Războiul Rece și mișcarea pentru Drepturile Civile au condus la întemeierea erei postmoderne. Noi tipuri de forme artistice literare au luat ființă, iar toate acestea au ieșit la iveală odată ce ideea de a rectifica trecutul pentru a întâmpina prezentul a prins contur, influențând nu doar societățile, ci și literatura modernă practică vehement înainte de izbucnirea războaielor. Literatura postmodernă reprezintă, în esență, o lume de metaficțiune, narațiune nesigură, autoreflexivitate și intertextualitate (Renegar, V. R., & Dionisopoulos, G. N. (2011)).

Începutul secolului al XX-lea a fost martor la apariția dadaismului, care, într-un fel sau altul, a contestat autoritatea autorilor și artiștilor în ansamblu, evidențiind elementele de capriciu, parodie și ironie. Un poem dadaist ar consta într-o colecție aleatorie de cuvinte puse într-o pălărie, urmate de extragerea acestora, unul câte unul. Colajul a fost denumit o formă de artă literară postmodernă, fiind un element al dadaismului, în special prin utilizarea unor elemente specifice din reclame și ilustrații din romane populare, care au ocupat, de asemenea, un loc central. Suprerealismul și automatismul au devenit structuri de bază ale formelor de artă postmoderne (Elger, D. (2004)).

A fost o schimbare binevenită față de lumea frustră și realistă a secolului al XIX-lea. De asemenea, s-a subliniat că ambele ere se concentrău pe subiectivism, însă, în literatura și arta modernă se observa o focalizare asupra realităților exterioare, în timp ce în postmodernism se întâlnea o examinare a sinelui interior, a stării interioare de conștiință. Decesul romancierei engleze Virginia Woolf și al romancierului irlandez James Joyce a fost considerat o graniță aproximativă pentru începutul erei postmoderne în artă și literatură. Pe de altă parte, era postliteraturii marchează sfârșitul erei postmoderne. Deși nu există o delimitare clară, conform lui Severin Constantin, începutul secolului al XXI-lea a deschis calea erei postliteraturii. Unii au susținut, de asemenea, că literatura postmodernă nu era separată de literatura modernă, ci, dimpotrivă, reprezenta o reacție la adresa literaturii moderne.

Ce presupune acest concept, așa cum a fost enunțat de teoreticianul său? Conform lui Constantin Severin, postliteratura/post-literatură ar descrie tensiunile transformatoare existente în stilurile contemporane de creație. Există o fuziune constantă a liniilor și conceptelor și, totodată, o capacitate de coexistență ce înconjoară întregul mediu, ilustrând reunirea profilurilor autonome – este o perioadă în care domeniile se contopesc, cum ar fi tehnologia, filosofia și arta, care au dezvoltat o capacitate constantă de a se integra reciproc, în era postliteraturii. Cele trei haoide se

îmbină între ele – cele trei realități născute în planurile care trec prin haos (Gilles Deleuze, Felix Guattari, 1998). Severin continuă să descrie că, în timp ce modernitatea este menită să spațializeze timpul, postmodernitatea re-temporalizează spațiul; astfel, postliteratura ar putea fi denumită, mai degrabă, ca o literatură rizomatică – artă dintr-o perspectivă postmodernă. El mai concluzionează că Europa de Vest și SUA aparțin civilizațiilor care se remarcă prin sensibilitatea lor spațială, în timp ce central-europenii au geniul timpului. Astfel, era post-literară, potrivit autorului, nu este altceva decât „o meditație filosofică; o literatură îmbinată în mod corespunzător cu știința/tehnologia” (Severin, C. (2003)). Secolul al XXI-lea a adus o întorsătură frapantă în lumea literaturii și a artei, au apărut noi forme de media pentru a suplimenta sau a le completa pe cele vechi. Narațiunile digitale au câștigat rapid teren. Se remarcă o creștere a povestirii multimedia, a narațiunilor interactive și a integrării literaturii cu diferite forme de artă, cum ar fi artele vizuale, realitatea virtuală și jocurile video. Dominația tehnologiei digitale conduce la crearea de noi forme de artă care nu puteau fi concepute anterior. Nu ar fi greșit să afirmăm că apariția calculatoarelor a deschis calea spre crearea erei postliteraturii.

Cum a transformat, mai precis, era digitală sfera literaturii? Cei mai mulți susțin că literatura a adoptat o formă nouă încă din anii 1980 și, astfel, prin hipertexte literare și *Twitterature*, s-a conturat o nouă eră a scriitorilor și autorilor. Niciodată nu s-a mai observat un număr atât de mare de oameni care să-și exprime ideile în scris de bunăvoie, până la instaurarea erei digitale. Formele tradiționale de narațiune unică și cu autor unic au trecut printr-o reconfigurare, și totuși, lumea postliteraturii este în continuă expansiune și creștere (Murray, S. (2018)).

În era postliteraturii, am fost introduși în termeni noi precum audiobook, ebook, filmbook interactiv și hyperbook. Cartea tipărită a reprezentat cea mai mare revoluție mediatică, însă astăzi diminuarea importanței sale este evidentă. În Marea Britanie, ascensiunea romanului a fost iminentă în secolul al XVIII-lea, iar nașterea pieței moderne de carte s-a produs în Suedia, în anii 1830 și 1840 (Svedjedal, J. (2000)). De fapt, ziarul prezintă o istorie similară, primul ziar fiind publicat în 1605 la Strasbourg, iar înainte de acesta, predecesorul său scris de mână, *Acta Diurna*, era folosit în Roma antică, în jurul anului 59 î.Hr. Televiziunea și radioul au fost, de asemenea, mijloace de extindere a lumii artei și a literaturii. În 1994, Sven Birkens a publicat o carte intitulată „The Gutenberg Elegies”, în care a deplâns soarta cărților în era digitală. Totuși, în ciuda acestor avertismente, piața cărților și a artei părea să fie în continuă expansiune și mai prolifică ca niciodată. În timp ce tiparul a stabilit modernitatea culturală, lumea mediilor audiovizuale a instituit conceptul de postmodernitate culturală (Andrew Milner, 1996). Numărul computerelor conectate a crescut de la două milioane în 1993 la 16 milioane în 1996. Revoluția

digitală, prin intermediul librăriilor digitale precum Amazon și al editării la calculator, a oferit un impuls imens acestui sector (Svedjedal, J. 2000). Tehnologia digitală a transformat aproape fiecare aspect al vieților noastre. De la conceptul de „sage on the stage” (modelul tradițional de predare în care profesorul este figura centrală a clasei) până la utilizarea multimedia în predare, asistăm la o revoluție drastică în fiecare formă de viață, odată cu apariția diverselor tipare și tipuri de calculatoare (Marcum, D. (2014)).

Se transformă era digitală într-un limbaj mai apropiat de limbajul nostru interior? Observăm câteva lucrări interesante în această direcție – se pare că era digitală ne apropie de discursul nostru interior. Cea mai bună abordare ar fi să renunțăm la ideea de limbă ca o categorie, în favoarea unui concept „după limbă”. Autorul invocă două motive pentru aceasta. Primul este că sensul fiecărui cuvânt este inseparabil de ansambluri multiforme precum text, imagine, spațiu, obiect, corp, sunet și vorbire. Al doilea motiv este că acest concept de limbă rezultă din agregarea textului și a vorbirii, deși acestea trebuie considerate separate una de cealaltă. S-a dedus că imaginea și spațiul sunt mai apropiate de text, în timp ce vorbirea este mai apropiată de sunet, corp și obiect. În schimb, autorul dorește să sugereze adoptarea unei gramatici de transpoziție. În aceasta, mutarea sensului înainte și înapoi va fi mai facilă între diferitele forme existente. „Există cinci funcții de sens care operează împreună – referință, conștiința de sine, structură, context și interes.” Dacă luăm în considerare perspectiva funcțională a cuvintelor, sensurile sunt cele care se mișcă și se schimbă continuu – complementându-se reciproc în funcție de particularitățile diverse ale mediilor disponibile. În cadrul manifestărilor multiforme, orice și fiecare sens va exprima cele cinci funcții – referință, conștiința de sine, context, structură și interes. Analizate din perspectiva funcțională, sensurile sunt volatile și se schimbă, mutându-și atenția de la o funcție la alta. Astfel, atunci când folosim gramatica de transpoziție, iar sensurile disponibile sunt luate în calcul, natura lor esențială constă în procesul de transformare de la o formă la alta și de la o funcție la alta (Kalantzis, M., & Cope, B. (2022)). Facând un astfel de pas, ne vom apropia de adevăratul nostru discurs interior și de forma noastră reală? Acest aspect va fi decis de ceea ce avem pe farfurie: „Un câine vorbitor” sau un agent extern care ar putea schimba și altera intenționat modul în care folosim diversele forme de vorbire și manifestări. Pe scurt, prin orientarea spre crearea modelelor lingvistice mari (LLMs), ce obiective pe termen scurt și lung vizualizăm (Sejnowski, T. J. (2023))? Din nou, observând că majoritatea relațiilor izvorăsc din comunicare – care, în zilele noastre, a început să fie denumită „comunicare hiperpersonală” (Walter, 1996) – realizăm că, deși opțiunile de editare și re-editare ne ajută să devenim mai apreciați de ceilalți, ele nu schimbă neapărat adevărul fundamental despre noi, adevărul care ține de cine suntem cu adevărat (Baym, N. K. (2015)). Având în

vedere toate aceste scenarii, putem spune cu siguranță că încă nu se poate decide dacă transformarea digitală a limbajului, literaturii și artei ne poate aduce mai aproape de adevăratul nostru discurs interior și de sinele nostru, chiar dacă încetul cu încetul ne apropiem – sau, mai bine spus, am devenit deja ființa umană în patru dimensiuni (Scott, L. 2015).

Care sunt modurile în care digitalizarea transformă peisajul literar? Următoarea problemă, chiar dacă nu suntem siguri că era postliteraturii ne apropie de sinele nostru interior autentic, este aceea că trebuie să știm cu certitudine dacă digitalizarea transformă peisajul literar. Ce am câștigat prin digitalizarea în creștere în domeniul literaturii? Unii ar spune că aceasta a extins orizontul expresiilor literare, favorizând o cultură a comunităților literare și îmbunătățind în esență facilitățile de cercetare. Interfața tehnologică avansată este extrem de atractivă pentru artiștii moderni, care și-au dorit dintotdeauna să se elibereze de „predecesorii rafinați ai realizărilor avangardiste”, care se adunau în jurul salonului și sufrageriei, în culturile lor centrate pe scris. Tehnologia modernă este eficientă în fragmentarea și diversificarea narațiunii dominante și este capabilă să ofere perspective diferite și un vocabular proaspăt, non-negociabil, pe masa fiecăruia. De asemenea, permite experimentarea directă a ambiguității, a inefabilului, precum și a peisajului senzorial și mental, deasupra, dedesubt și dincolo de ideologie. În timp ce Renașterea ne-a oferit măști, festivități și operă, unde toți cei „din afara cutiei” trebuiau să creadă că decorul încântător și coregrafia reprezentată adevărul inefabil, începutul secolului al XX-lea a adus ceva diferit. Cadre largi, lungi, prim-planuri și montaje, limbajul cinematografic și mecanismele de proiecție au schimbat fața poeziei, arhitecturii, muzicii, picturii și politicii. Tăietura, lipitura, juxtapunerea, suprapunerea, rulara simultană, ritmul și contrastul – toate acestea au devenit agenți discreți, meniți să perturbe și să tulbure cultura cutiei (Salter, C. (2010)).

Modul în care digitalizarea a modificat efectele asupra diferitelor elemente ale creării de conținut, distribuției, obiceiurilor de lectură și, mai presus de toate, ale povestirii este esențial de înțeles. Deși a democratizat publicarea și a permis extinderea unor noi forme de expresie creativă, a stârnit totodată dezbateri privind schimbările în obiceiurile și experiențele de lectură, precum și privind păstrarea patrimoniului literar. Se remarcă, totuși, că, deși digitalizarea a revoluționat lumea expresiilor, fără îndoială a ridicat semne de întrebare serioase.

Printre provocările digitalizării se numără plagiatul, atribuirea autorilor, manipularea textului și duplicarea sporită a ideilor și gândurilor până la punctul de generalizare în masă, fapt ce diminuează impactul creditării activităților și eforturilor unei singure persoane. Aceste aspecte sunt considerate provocări multidimensionale, variind de la probleme precum autenticitatea și accesibilitatea, până la păstrarea și modificarea focalizărilor și experiențelor noastre de lectură (Rani, Dr. S. (2020)). În toate aceste aspecte

se poate observa cu adevărat divergența ecosistemului literar în perioada epocii post-literare, exact așa cum a formulat-o creatorul termenului, Constantin Severin. În această etapă, este crucial să înțelegem dacă post-literatura se poate dezvolta într-o formă completă de artă. Este posibil, cu ajutorul instrumentelor digitale disponibile, să transformăm procesul artistic al post-literaturii într-o formă de artă totală? Este posibil ca post-literatura să se transforme într-o artă totală?

1. Povestire multimedia
2. Realitate virtuală și realitate augmentată
3. Ficțiune interactivă și jocuri
4. Artă digitală și instalații
5. Platforme colaborative
6. Narațiune transmedia

Toate aceste noi moduri și medii de expresie artistică contribuie împreună la schimbarea peisajului artistic, facilitând crearea unei alte lumi a literaturii și artei. În domeniul literar, artele vizuale și ascensiunea, dar și declinul idealurilor imersive sunt toate legate de estetica iluziei, care are rolul de a reda transparența mediului. Potrivit multora, secolul al XVIII-lea a adoptat o poziție ambiguă față de conceptul de imersiune: pe de o parte, a cultivat efecte iluzioniste prin moduri narative non-fictive (memorii, scrisori și autobiografii), iar pe de altă parte a menținut narațiunea jucăușă și intruzivă, mutând rapid focalizarea de la poveste la actul de povestire. Vizibilitatea limbajului a acționat, astfel, ca o barieră în proces, împiedicând cititorii să se cufunde în lumea poveștii. În secolul al XIX-lea se credea că lumea poveștii domina în mod clar peisajul literar. Proza lirică, utilizarea cerebrală a jocurilor de cuvinte, a glumelor, a aluziilor intertextuale, a parodiei și a autoreferențialității erau domenii în care literatura înflorea predominant. În ceea ce privește artele vizuale, imersiunea a fost introdusă printr-o atitudine jucăușă față de mediu. Simpla exploatare a acestuia presupunea utilizarea aspectului grafic, a unui ansamblu de simțuri conexe sau neconexe și chiar a substanței fonice a cuvintelor puse împreună. La începutul secolului al XX-lea, formele și culorile abstracte pe pânză prindeau contur în cadrul bidimensionalității sau se cufundau în multiplele perspective ale unui experiment cubist. Idealurile imersive au revenit în a doua treime a secolului al XX-lea, cu peisaje de vis suprarealiste, bine conturate, așa cum s-a întâmplat și în lumea literară.

Formaliștii ruși sunt, totuși, de părere că rolul adevăratei arte este de a crea o perturbare a modurilor noastre inițiale de gândire. Aceasta este considerată a fi singura cauză pentru care inovațiile artistice majore au fost adesea întâmpinate cu scandal – simbolism, dadaism, situaționism etc. Prin urmare, apar argumente conform cărora arta digitală ar putea distruge toate formele și metodele anterioare de creație artistică, îndreptându-se spre formarea unei arte cuprinzătoare, care depășește capacitățile cunoscute. Digitalizarea lentă a lumii artei este privită ca o mișcare constantă a dimensiunilor sale spre disfuncționalitate.



Marta Jakobovits, Colecția picăturilor de apă, 2001

De ce este lumea artei atât de absorbită de ideea și conceptul de disfuncționalitate? Conform lui Kant, dacă arta nu este altceva decât estetică și dacă estetica nu poate fi altceva decât „intenționalitate fără scop”, atunci singura modalitate prin care un calculator poate deveni o „mașină de artă” este să fie scos din sfera afacerilor, a muncii, a științei și din viața noastră cotidiană. Problema care se ridică, în aceste condiții, este că digitalizarea nu poate fi încă considerată o formă completă de artă (Ryan, M. L. (2015)). În acest context, următoarea întrebare ce trebuie analizată este: ar putea era postliteraturii să fie viitorul lumii artei și literaturii?

Care este viitorul lumii post-literare? Va avea loc o schimbare de paradigmă?

Odată cu apariția formelor de artă digitale, chiar dacă acestea s-ar putea să nu ocupe complet centrul scenei în devenirea unei forme de artă completă sau ar putea dura mult până vor atinge această stare, putem totuși explora avantajele ce decurg din expansiunea lor. Există mai multe beneficii ale faptului că arta digitală prevalează asupra celorlalte forme de artă în lumea actuală:

1. Estomparea granițelor: Se va putea asista la o convergență a mai multor tipuri de forme de artă și medii, generând o experiență imersivă. Va deveni posibil să se împletească literatura, arta vizuală, muzica și mediile interactive, creând astfel un mediu dinamic și multisenzorial de povestire (Nack, 2000).

2. Accesibilitate și democratizarea operei: Transmiterea eforturilor noastre către un public global va deveni mult mai ușoară. Democratizarea rapidă ne permite să auzim o gamă largă de voci și să explorăm numeroase perspective asupra aceluiași subiect (Walton, 2016).

3. Interactivitate sporită: Era post-literaturii va pune un accent deosebit pe interactivitate, permițând publicului să exploreze același concept din diferite unghiuri. Ficțiunea interactivă, realitatea virtuală și realitatea augmentată creează o conexiune mai profundă între creator și public (Ryan, 2001). Acest lucru demonstrează că există șanse ca formele de artă digitale să ne apropie de vocea noastră interioară, făcându-ne mai conștienți de sine ca niciodată.

4. Integrarea elementelor senzoriale: Utilizarea formelor de artă digitale implică încorporarea diferitelor elemente senzoriale, precum sunetul, imaginile și chiar atingerea. Astfel, este evident că artele digitalizate din era post-literară vor genera răspunsuri emoționale mai puternice, creând un impact de durată asupra publicului (Weisel, 2018).

5. Depășirea limitelor narațiunii tradiționale: Era postliteraturii va încuraja depășirea limitelor tradiționale ale povestirii, conducând la dezvoltarea de noi genuri, noi tehnici narative și forme de expresie inovatoare (Bolter & Grusin, 2000).

6. Sustenabilitate: Formele de artă digitale vor fi mai sustenabile decât mediile tradiționale, reducând semnificativ necesarul de resurse fizice folosite în producția de hârtie și cerneală. Astfel, ele vor contribui la diminuarea problemelor legate de sustenabilitatea mediului (Bollier, 2014). Totuși, problemele de mediu pot fi atenuate doar într-o anumită măsură.

Aceste avantaje nu ar putea contribui la transformarea erei digitalizate, post-literară, într-o formă de artă cu totul nouă și totală? Va trebui să așteptăm mai mult pentru a asista la o schimbare radicală sau, dimpotrivă, va trebui să identificăm modalități prin care să prevenim o astfel de schimbare. Alegerea este lăsată fiecărui artist sau pasionat de literatură, în funcție de ceea ce consideră că ar putea aduce beneficii lumii literaturii și artei în era postliteraturii. Totodată, aceasta ne reamintește înțelegerea anterioară: să mergem înainte și să folosim toate uneltele disponibile pentru a îmbunătăți conexiunile umane și schimbul de cunoștințe, orientându-ne spre locul în care dorim să ne vedem chiar și în era post-literară.

Referințe:

1. Severin, C. (2003). *From Comparative Cultural Studies to Post-literary Study: Gilles Deleuze and Central-European Thought*. TRANS, Viena, februarie 2003 – Zeitschrift für Kulturwissenschaften.
2. Sugiyama, M. S. (2017). *Literary prehistory: The origins and psychology of storytelling*. In *Critical approaches to literature: Psychological* (pp. 67-83).
3. Pinker, S. (1994). *On language*. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 6(1), 92-98.

4. P.W. Wiessner, *Embers of society: Firelight talk among the Ju/'hoansi Bushmen*, Proc. Natl. Acad. Sci. U.S.A. 111 (39) 14027-14035, <https://doi.org/10.1073/pnas.1404212111> (2014).
 5. Tooby, J., & DeVore, I. (1987). *Primate Models of Hominid Behavior*, ed. Kinzey W.
 6. Barrett, H. C., Cosmides, L., & Tooby, J. (2007). *The hominid entry into the cognitive niche*. In *Evolution of mind, fundamental questions and controversies* (pp. 241-248).
 7. Kaplan, H., Hill, K., Lancaster, J., & Hurtado, A. M. (2000). *A theory of human life history evolution: Diet, intelligence, and longevity*. *Evolutionary Anthropology: Issues, News, and Reviews*, 9(4), 156-185.
 8. Tooby, J., & Cosmides, L. (1990). *The Past Explains the Present*. *Ethology and Sociobiology*, 11, 375-424.
 9. Goody, J. (1987). *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge University Press.
 10. James Wright, ed., *INTERNATIONAL ENCYCLOPEDIA OF SOCIAL AND BEHAVIORAL SCIENCES*, Elsevier, 2014.
 11. Sass, B. (2005). *The Alphabet at the Turn of the Millennium, The West Semitic Alphabet ca. 1150-850 BC – The Antiquity of the Arabian, Greek, and Phrygian Alphabets*. Tel Aviv: Tel Aviv University.
 12. Ullman, B. L. (1927). *The Origin and Development of the Alphabet*. *American Journal of Archaeology*, 31(3), 311-328.
 13. GOODY, J. (1983). *Literacy and achievement in the Ancient World*. In F. Coulmas & K. Ehlich (Eds.), *Writing in Focus* (pp. 83-98). Berlin, New York: De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110822830.83>.
 14. Drucker, J. (2022). *Inventing the Alphabet: The Origins of Letters from Antiquity to the Present*. University of Chicago Press.
 15. Renegar, V. R., & Dionisopoulos, G. N. (2011). *The Dream of a Cyberpunk Future? Entelechy, Dialectical Tension, and the Comic Corrective in William Gibson's Neuromancer*. *Southern Communication Journal*, 76(4), 323-341. <https://doi.org/10.1080/1041794x.2010.500342>.
 16. Elger, D. (2004). *Dadaism*. Taschen.
 17. Murray, S. (2018). *The digital literary sphere: reading, writing, and selling books in the internet era*. Johns Hopkins University Press.
 18. Svedjedal, J. (2000). *The Literary Web: Literature and Publishing in the Age of Digital Production. A Study in the Sociology of Literature*. Kungliga Biblioteket, Stockholm.
 19. Andrew Milner, *Literature, Culture and Society* (London: UCL Press, 1996), p. 78.
 20. Svedjedal, J. (2000). *The Literary Web: Literature and Publishing in the Age of Digital Production. A Study in the Sociology of Literature*. Kungliga Biblioteket, Stockholm.
 21. Marcum, D. (2014). *The digital transformation of information, education, and scholarship*. *International Journal of Humanities and Arts Computing*, 8(supplement), 1-11.
 22. Kalantzis, M., & Cope, B. (2022). *After language: A grammar of multiform transposition*. In *Foreign Language Learning in the Digital Age* (pp. 34-64). Routledge.
 23. Sejnowski, T. J. (2023). *Large language models and the reverse turing test*. *Neural Computation*, 35(3), 309-342.
 24. Baym, N. K. (2015). *Personal connections in the digital age*. John Wiley & Sons.
 25. Scott, L. (2015). *The four-dimensional human: Ways of being in the digital world*. Random House.
 26. Rani, Dr. S. (2020). *A Comprehensive Research Analysis of the Impact of Digitalization on Literature*. *International Journal of Humanities and Education Research*, 2(2), 31-33. <https://doi.org/10.33545/26649799.2020.v2.i2a.55>.
 27. Salter, C. (2010). *Entangled: technology and the transformation of performance*. MIT Press.
 28. Ryan, M. L. (2015). *Narrative as virtual reality 2: Revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. JHU Press.
 29. Nack, F. (2000). *The future of art and literature in digital realms*. *Communications of the ACM*.
 30. Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.
 31. Bollier, D. (2014). *Think Like a Commoner: A Short Introduction to the Life of the Commons*. New Society Publishers.
 32. Ryan, M. L. (2001). *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Johns Hopkins University Press.
 33. Walton, K. L. (2016). *In the Intersection of Traditional and Digital Art Forms*. Cultural Critique.
 34. Weisel, E. (2018). *The Sensory Engagement in Digital Storytelling*. *Digital Humanities Quarterly*.
 35. Kenoyer, J., & Meadow, R. (1926). *The Early Indus Script at Harappa: Origins and Development*. In *Intercultural Relations Between South and Southwest Asia. Studies in Commemoration of ECL During Caspers (1934-1996)*, BAR International Series, 124-131.
 36. Mandal, S. (2024). *IS SWASTIKA A BRAHMI WORD?* *PARIPEX INDIAN JOURNAL of RESEARCH*, 15(5), 47-51. <https://doi.org/10.36106/paripex/2505279>.
 37. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Ce este filosofia?* Editura Pandora, Târgoviște, 1998, traducere de Magdalena Marculescu-Cojocă.
- * Snehashree Mandal este scriitoare și eseistă din India. Cărți: *Five Lotuses and the Morass, A Hiatus from the Loaded Past* Site-uri: <https://thescientifictriangle.com/> & <https://writersnehashree.com/>

Petre ISACHI

Via interogativa. Ce este postliteratura sau unde duce progresia geometrică a ficțiunii vs. nonficțiunii

Motto:

„Nu, nu veți muri, vi se vor deschide ochii și veți fi la fel ca Dumnezeu, cunoscând” (*Facerea*)

1. În căutarea autenticității pierdute. Orașul somnambulilor, o distopie ce reconfigurează alchimia post-literaturii

Lectura recentului roman, *Orașul somnambulilor* („o poveste despre condiția umană din era post-umană”), ne explică, probabil, spre a nu aluneca în alte posibile interpretări, chiar scriitorul, într-o dedicație prietenească, a artistului vizual Constantin Severin, teoretician și fondator al expresionismului arhetipal (personal cred că toate doctrinele estetice de acest tip: clasicismul, romantismul, suprarealismul, neorealismul, simbolismul, futurismul etc. au un *autor colectiv*, multiplu, ubicuu, omniscient și omnipotent, precum creatorii anonimi, cei care perpetuează științele, mitologiile, religiile, filosofile, legendele, folclorul, post-literatura, mai ales că locuim într-un univers infinit în care „există un număr infinit de copii ale tale”) și autor al unui excelent eseu în care (re)confirmă și argumentează capcanele conceptuale ale Teoriei post-literaturii ce, se știe, își află rădăcinile în domeniile de graniță dintre *cultură, literatură, știință, filosofie, celelalte arte, tehnologie, psihologie, politologie, noologie și criticologie*. Eseul - o postmodernă sinteză = „marea lege a ontologiei” (considera Flaubert, în 1855) - încearcă să împace timpul = succesiune, cu spațiul = simultaneitate, să împace contrariile, în antiteză cu opinia lui Heraclit: *Contrariile iscă discordia. Din discordie se naște cea mai dreaptă armonie*. Altfel spus, Constantin cel Sucevean - și un jurnalist de excepție - vrea să împace condiția de Om arhetipal, cu cea de om-mașină, cu post-umanul întruchipat în romanul suprarealist, *Orașul somnambulilor*, de robotul Enesco. *Coincidentia oppositorum* din scriitura romancierului Constantin Severin nu exclude drama opțiunii, prin urmare - războiul cuvintelor. Dimpotrivă: „Ori robot, ori Enesco!”, decide chiar robotul în finalul distopiei, convins că nu va putea niciodată iubi „cu întreaga ființă” ... Oare noi, cei ce scriem și citim aceste rânduri, nu avem „aceeași identitate sfâșiată, de somnambul,” nu trăim aceeași dramă a opțiunii? (p. 142). Desigur, fiecare dintre noi poate fi la fel de ferm și învingător: ori robot, ori Eu = Eu?

Eseul publicat în prima variantă - Viena, Revista TRANS, februarie 2003, iar în variantă finală: De Gruyter Publishing, HSS Collection, vol. V, no. 3, 2016 (il vom republica în 13 Plus nr. 214/ 2025) - este argumentat cu acribia savantului onest cu sine și cu lumea, confirmă interesul planetar (Gilles Deleuze, Michael Heim, Barth, Beckett, Derrida, Barthes, Zukovski, M. Morrison, Șerban Foarță, Adrian Marino, Andrei Codrescu, Gina Puică etc.), pentru devenirea și simultaneitatea spațio-temporală, tehnico-științifico-estetic-filosofică, pentru o post-literatură proteică și cameleonică. În docuficțiunea ontologic-eliadescă, *Orașul somnambulilor*, Editura Eikon, București, 2024, care transfigurează într-o virtualitate (infra) realistă și într-o arhitectură onirică în 3D, intențional-nepaleză, mitul lui Pygmalion - tânăra, frumoasa și aparent conformista nepaleză, Alisha Rajvanshi se îndrăgostește de propria-i creație, un robot care-l imită fizic și metafizic, în spiritul muzicii enesciene, dar într-o poetică nepaleză-română a atmosferei, pe compozitorul și violonistul George Enescu. Cum este și firesc, scriitorul și pictorul neoavangardist, unul din teoreticienii recunoscuți ai post-literaturii, Constantin Severin are o autentică conștiință a virtualității, a imaginarului fantastic. Sinteza ontologică a scriiturii configurată în orașul-semn/ simbol al somnambulismului existențial, ilustrează modul insomniac, misterios-inexplicabil, cum ființa umană, *homo homini deus* sau *homo homini lupus*, trece de la o virtualitate religioasă la una digitală, oferindu-se de bunăvoie să fie prizonierul propriei inteligențe/ voințe, încât *a fi* - pentru anul 2025 d. H. - înseamnă a exista/ *a fi* dincolo de uman, a trăi într-un Gulag digital, într-un spațiu carceral, virtual invizibil, simultan-somnambulesc, atemporal, tragic-absurd, labirintic. Scriitura are ceva din „frumusețea profund matematică a teoriei catastrofelor”, dar și din „progresia geometrică a lipsei de libertate.” (p.12)

Trăim deja în „orașe pentru somnambuli”, lasă să se înțeleagă distopia lui Constantin Severin, un Wassily Kandinsky al picturii românești, autorul eseului întru postliteratură, configurat din multiple perspective interdisciplinare și transdisciplinare asupra lumii: Epoca post-literară, Paradigma Leonardo. De la studiile literare comparate la studiul postliterar. Gilles Deleuze și gândirea central-europeană. Post-literatura. Iată-l glosând pe cercetătorul sucevean, prin personajele sale din *Orașul somnambulilor*, personaje-idee situate în timp și, simultan, în afara timpului, despre somnambulismul tragic-absurd existențial generat de efectul imprevizibil al noilor tehnologii, dar și de efectul iluziilor, utopiilor/ distopiilor și al conexiunilor, corelațiilor imanente, ale pluriperspectivismului estetic-filosofico-mitologic asupra ideii de continuitate-discontinuitate dintre tradiționalism-modernism-postmodernism-postliteratură:

„— Cred că ești de acord că nici azi nu s-au schimbat prea multe în societate, așa spune că doar tehnicile de dezinformare și de manipulare au devenit mai complexe și mai rafinate. Iar prin fuziunea dintre om și mașină, prin mijloacele ultrarapide de diseminare în masă a unor pseudorealități, psihologia umană poate fi afectată uneori ireversibil, încât în curând va trebui să înălțăm *orașe pentru somnambuli*, în care cetățenii vor deveni doar simple instrumente controlate total, roboți umani, care funcționează conform unui program prestabilit.” (p. 88)

Dialogul contrapune în complementaritate, opiniile profesorului Mihai Nadin („Mașinile au înghițit istoria”) și ale părintelui metafizicii virtuale, Michael Heim, dezvoltate în cărțile *Metafizica realității virtuale* și *Realismul virtual*, cu cele ale nepalezii Alisha Rajvanshi – un alter ego al autorului – ce susține ideea roboticii sociale recentrată pe conceptul de cyborg, pe fuziunea om-mașină, pe destinul digital, pe posibila umanizare și perfecționare a mașinii, până la identificarea sa cu Omul. Rămâne întrebarea fundamentală și aparent absurdă: De ce nu ar fi perfecționat omul, la fel de barbar, dacă nu mai inuman, decât acum 10.000 de ani, spre a deveni o ființă sacră, integral morală? Deocamdată observăm că mașina-om este „umanizată” după chipul, asemănarea, psihologia și comportamentul omului recent – ultimilor 2000 de ani, un *homo homini lupus* ...! Iată chiar opinia Alishei, specialistul în robotică, în fond, al non-vieții sau al unei alte (im)posibile vieți: „Noi încercăm doar să perfecționăm și să umanizăm mașina, ca ea să fie într-o comuniune benefică și aducătoare de bucurii cu omul. Noi nu ne atingem de zestrea noastră nativă, nu dorim să ne îndepărtăm de ceea ce suntem cu adevărat din toate timpurile, încercăm doar ca un robot precum Sophia să devină un alter-ego al nostru, chiar dacă nu alcătuit din sânge, nervi, carne, piele și oase. A nu mai putea fi ceea ce ești cu adevărat, iată începutul non-vieții.” (p. 91).

În modelul/ arhitectura de post-literatură, *Orașul somnambulilor*, ficționalizat/ narativizat după consacratul procedeu al povestirii în povestire (scriitura este un construct narativo-confesiv poetizat; să nu uităm nici de poetul Constantin Severin), autorul mitizează, filosofic vorbind, post-existențialismul/ post-filosofia - corectiv necesar al postmodernismului, care „a aruncat existentul uman într-un fel de anonimie relativistă” (Ștefan Bolea). Alisha Rajvanshi este în acest sens un subiect existențialist alternativ, care se autofundamentează prin recursul la propria sa (non) identitate, la propria sa (non)libertate – un personaj-subiect care nu este ceea ce este și este ceea ce nu este. Scriitura suprarealist-postexistențialistă a romancierului sucevean este un teoretic proiect de reumanizare și transgresare a alienării prin căutarea

autenticității, prin resemnificare și căutare a unui sens, al „adevărului necesar”, cum ar fi spus filosoful Hegel. Prin non-identitatea cu sine, subiectul însuși/ însăși, lucida Alisha, se completează prin autosugestie și autonegație. Demarcațiile dintre realitate (fragmentară, nesigură, instabilă, ambiguă, ilizibilă, „într-un abur ireal, o ceață de orbire”) și ficțiune șochează lectorul prin pluralitatea/simultaneitatea viziunilor, discursurilor și a lumilor incompatibile, antitetice și totuși complementare – *coincidentia oppositorum*. Nu putem (re)descoperi regulile, legile (normele, convențiile, poeticele, poieticele) prin care este organizat discursul românesc post-literar/ post-uman, decât numai dacă acceptăm ideea de pluralitate infinită, de lumi diferite, paralele, polivalente, polifonice, policromatice, convergente care coexistă asumându-și existența și nonexistența contrariilor în același spațiu referențial, în care *totul este posibil/imposibil*, încât, paradoxal, *a fi* în anul de grație 2025 înseamnă *a fi* dincolo de uman/ de angoasă, cum ar fi spus filosoful existențialist Kierkegaard, care reprezintă „vocea celui ce strigă în pustie”. Dar să vedem cum melancolica și interogativa Alisha Rajvanshi, specialistă nepaleză în robotică, se povestește pe sine, povestindu-ne pe noi: „M-am trezit ca să vă povestesc, în perioada parasomniei totale care a durat șapte ani am visat de mii de ori că voi scrie aceste pagini. Locuiesc într-o casă elegantă din plastic realizată prin tehnologia de printare 3 D și m-am trezit absolut întâmplător, în timp ce ascultam pe You Tube la laptopul meu Lenovo melodia românească „Ciocârlia”, interpretată de cunoscutul violonist Grigoraș Dinicu. În jur totul avea strălucirea aurorală a unei nașteri, nu eram sigură dacă încă mai visam ori trăiam în sfârșit în lumea reală, nu recunoșteam nimic, nu știam unde mă aflu, cum mă cheamă, ce viață am avut înaintea perioadei de somnambulism, și mai ales de ce sunt singură. Atât de singură – un ecran uitat într-un colț al realității, pe care imagini fugare se încrucișează unele cu altele fără să-mi atingă inima. Resimțeam ca o cascadă prăbușită în adâncul ființei fiecare fantă de lumină, briza de aer proaspăt în grădina cu flori de toamnă, ciripit de păsări multicolore, parfum de ființe îndepărtate, nor vișiniu alunecând pe portativele cerului, literă neagră pulsând pe pagina albă. Visul lin și romantic, care mă făcea să mă deplasez în mod inconștient ca o felină la pândă, e reînlocuit acum cu o tornadă de vise în stare de trezire. Am aflat treptat, după treziri ale conștiinței la niveluri ale conștiinței din ce în ce mai înalte, că eram parte a unui experiment colectiv realizat de Grupul 300, bazat pe descoperirea făcută în anul 2010 de un om de știință american, Max Sachs; prin expunerea continuă la sunete cu anumite frecvențe sonore situate în afara spectrului audibil, orice om poate deveni un somnambul total, fără a avea perioade de revenire la realitatea cotidiană, așa cum se întâmplă de obicei.” (p. 5).

Pornind de la primatul nonexistenței asupra existenței, de la „insuportabila durere a existenței”, autorul eseului *Postliteratura...*, Constantin Severin interferează în distopia supraréalist-filosofică, numită inspirat, *Orașul somnambulilor*, cel puțin trei viziuni. Prima este cea a lui Schopenhauer și a lui Cioran, care neagă viața și pune accentul pe renunțare/resemnare, pe abandonarea voinței, pe „repausul” Nirvanei; a doua atitudine este cea a lui Nietzsche, care transgresează revelația nihilistă din *Nașterea tragediei*: „viața este un coșmar de care nu-mi este teamă. Este și un vis frumos, să-l visăm mai departe.” Posibilitatea eternei reîntoarceri și a supraomului – metaforă pentru un existent care-și pune viața în slujba excelenței – sugerează un admirabil sens vieții/eternității. Dar să-i dăm cuvântul lui Nietzsche care „ne explică” în *Așa grăit-a Zarathustra*, (co)relația plăcere – durere, dar și de ce infinitele copii ale Alishei fac dragoste – într-o „tornadă de trupuri înlănțuite” :

„Ați zis voi unei plăceri - Da? O, dragi prieteni, atunci ați zis Da *oricărei* dureri. Căci toate lucrurile sunt încopciate, împletite, îndrăgostite, – dorita-ți voi cândva ca un *același* lucru să fie înc-o dată, ați zis cândva: „îmi placi, o! fericire! Clipă, întoarcel!” , atunci le-ați vrut pe toate reîntoarcel! – pe toate revenind, pe toate veșnice, pe toate-încopciate, împletite, îndrăgostite, o! în felul acesta voi *ați iubit* lumea – voi, înșivă eterni, voi ați iubit-o dintotdeauna și-n eternitate: și chiar durerii-i ziceți: dispari, dar vino îndărăt! *Căci plăcerea vrea – eternitate!*” (Fr. N.)

Toate conflictele interioare ale cuplurilor care-i locuiesc scriitura pornesc de la căutarea „disperată a două trupuri private de intimitatea senzorială, de gândirea emoțională, de plăcerea intensă, de micul cataclism al unui orgasm.” Astfel se explică de ce fiecare personaj creat de Constantin Severin caută „singurătatea păianjenului: a-ți crea realitatea înconjurătoare cu artă, cu fire de lumină și sânge transparent stoarse din propria ta ființă”, ne traduce românul Mircea Axinte, fostul asistent de la catedra de filosofie a Universității „Alexandru Ioan Cuza”, iubitul exoticei nepaleze. Post-existențialismul caracteristic post-literaturii încearcă să împace ființa cu neființa, să integreze filosofia lui Schopenhauer/Cioran cu cea a lui Nietzsche: adică ideea că viața cu toată non-semnificativitatea și dezordinea sa, cu toată (non)identitatea sa, cu toată durerea este preferabilă neființei. O asemenea filosofie presupune că trebuie să treci de tine însuși și să accepți condiția dată.

Distopia lui Constantin Severin a implicat, în ciuda tuturor aparențelor, o documentare sisifică, interdisciplinară și transdisciplinară, științifică, mitică, aproape exhaustivă, dar și asimilarea tradiționalismului, modernismului și a postmodernismului – o „veritabilă fundătură estetică. În literatura română, acest lucru se

poate observa ușor examinând experiența lui Mircea Cărtărescu din *Levantul*, un model netransmisibil. Reluarea parodică și sincronică a diverselor stiluri, din trecutul unei literaturi, ar deveni o îndeletnicire derizorie și ridicolă, dacă acest lucru l-ar face mulți autori sau chiar unul, în caz că ar continua la nesfârșit. Post-literatura este un concept care plutea în aer, într-o perioadă de complexificare a esteticului. Nu este totuna cu postmodernismul, ci reprezintă o față complexă și actuală a literaturii după literatură, obligată să treacă de la retorica lingvistică, la retorica imaginii și a creației interdisciplinare. Postmodernismul literar este fascinat în continuare de discurs, la fel ca modernismul. Post-literatura este o cultură a contingențelor multiple, în principal nediscursivă și tragică.”, precizează polivalentul artist-scriitor, în eseu publicat prima dată, în revista TRANS, Viena, 2003.

2. Post-literatura, „singurătatea păianjenului” și creativitatea distrugerii

Povestea experimentului cu cei 5000 de tineri – 2500, sex masculin, 2500, sex feminin – cu vârste cuprinse între 20 și 30 de ani, deportați într-un oraș fantomă din Patagonia, desigur situat lângă un Centru de cercetare cu peste 500 de savanți de diferite specialități, propune un stil de existență atipic, agresiv inuman, un experiment care îi impune scriitorului o poetică a sfidării, ce vizează în locul romanului prestabilit, *romanul care se face*. Dificultățile estetice, poetice și poietice ale romancierului și ale lectorului, coautorul Textului, provin nu numai din proteismul firesc al post-literaturii, ci mai ales din faptul că pluralitatea filosofiilor, mitologiilor, religiilor, științelor, esteticilor, comportamentelor personajelor, ființe spectrale, oameni-cobai ce locuiesc instituțiile din orașul-fantomă, toate îndeplinesc funcția de a destabiliza orice regulă, orice canon, orice stare de normalitate/echilibru. Nu întâmplător, scriitura în care predomină poetica sfidării, model pentru o variantă de post-literatură are drept idee-fantă: criza comunicării, *Moartea cuvintelor – cel mai potrivit motto pentru capitolul erei post-umane*. În așa-zisă eră post-umană (conceptul mi se pare grăbit, evident nefericit și necuprinzător), în practică are loc, comucațional vorbind, ignorarea distincțiilor dintre tradiționalism, modernism, modernitate, postmodernism, postmodernitate, postliteratură, între notele/aspectele genetice, cronologice, istorice ale conceptelor și cele ale notelor calitativ-estetice, esențiale și fenomenale ale realității de fapt și de conștiință. De aici instalarea incomunicării cronice și a unui dubitativ specific – *Dubito ergo cogito ... devine: Dubito ergo comunico; Comunico ergo sum*. Face altceva Alisha Rajvanshi? Fac altceva oricare dintre eventualii cititori ai acestei docuficțiuni expresionist-arhetipale? Întrebarea este

dacă comunicăm cu adevărat/autentic cu celălalt/lumea sau rămânem neînțeleși, uitați în frază/ context? Personal nu cred că există un scriitor înțeleș... Spre norocul lui.

Mutațiile petrecute în cultura occidental-orientală, datorită și IA, oferă post-literaturii rolul vital de a umple vidul creat prin desemantizarea Cuvântului, dezarticularea discursului tradițional, modern, postmodern, prin voința de a subsuma tendințele destabilizatoare dinte cele mai diverse, de la forma conjuncțională, închisă, la antiforma disjuncțională, deschisă, de la narațiune, la antinarațiune, de la literatură la antiliteratură, de la Dumnezeu, la Sfântul Spirit, de la inteligența naturală la cea artificială, de la determinare la indeterminare, de la transcendență la imanență etc. Pluralismul destabilizator este potențat de varii tendințe exprimate de/în concepte precum: de creație, dezintegrare, deconstrucție, descentrare, deplasare, discontinuitate, disjuncție, detotalizare, dispariție, demistificare, delegitimizare etc. Nu întâmplător, conceptele teoretice operaționale folosite în *Romanul, încotro?*, 2006, le-am conceput heraclitian, în mod deliberat după principiul recunoașterii diversității, complexității, al contradicției, dar și al complementarității. *Orașul somnambulilor*, model epic anticipativ, „un proiect de existență”, cum i-ar fi spus Sartre, în fapt, o distopie/parabolă ce amintește de *O mie nouă sute optzeci și patru*, de George Orwell, adică de o altă posibilă „noapte totalitară”, variantă de soluție, pe care se pare că o trăim deja, un vis al inteligenței aparent libere, care-i oferă cititorului de elită, o experiență paradoxală, o alternativă de postliteratură, spre a putea fi regândită nu doar continuitatea și discontinuitatea istoriei omenirii, ci și devenirea miraculoasă a imaginarului epic sub influența IA, a noilor mitologii, filosofii, iluzii, politici (a)culturale etc. Această nouă condiție a lecturii sprijinită de/pe dictatura inteligenței artificiale obligă cititorul (repetăm, coautor al textului) să-și revizuiască permanent modul de raportare la o viziune totalizantă, integral-plutitoare asupra Universului, la o posibilă recuperare a totalității ființei-neființe. Pentru lectorul contemporan, fratele vitreg al cyborgului, „totul este de făcut și totul este deja făcut”(Sartre), încât conduitele de rea-credință (= „minciuna față de sine”), autoiluzia ajung să-i definească destinul; „ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaște”, constata cândva, Eminescu. Paradoxal, este și cazul cerebralei nepaleze Alisha, narator cu „statut de cobai”, alter-ego auctorial, personaj-actant-martor-reflector aflat sub o „vrajă continuă a unui somn indus”, care-i afectează: „și modul de gândire, dar mai ales scriitura. Această carte șchioapătă, strigătul unui deținut e înfundat, ricoșează mai mult în interior, iar vertebrele sunt profilate pe gratii întunecate și zgâlțâite de gânduri înfricoșătoare. Nu sunt scriitoare, ba dimpotrivă toate evenimentele majore din viața mea au fost atentate la adresa

scriisului. Pur și simplu am fost redusă la tăcere.”, p. 9); (...) „un scriitor nu ar trebui să apară în opera sa mai mult decât Dumnezeu în natură”.(p. 11) Întrebarea cheie care rămâne: dacă creatorii orașelor-fantomă și al „națiunilor somnambule”, a „omului-somnambul total” vor să recreeze Binele suprem sau într-un nihilism absolut/ anarhism total, aceștia urmăresc chiar distrugerea omenirii? Se cunoaște teza: distrugerea este „creația dinaintea creației”. Nu repeta cândva, Nietzsche, textual, cui dorea să-l asculte,: „Putem distruge numai în calitate de creatori.” Deconstrucția Lumii să fie oare o „necesitate naturală”, ar fi întrebat Hegel? Da, Da, Da, ar fi răspuns în cor, toți adeptii lui Bakunin, susținând mesajul distrugerii creative: „Să ne încredem în spiritul etern care distruge și anihilează, doar pentru că este izvorul incomprehensibil și etern al vieții. Pasiunea pentru distrugere este o pasiune creativă.”

Prin urmare, citim în distopia onirică, *Orașul somnambulilor*, folosesc limbajul lui Gherasim Luca, „tragedii care vor trebui să se întâmple” sau care deja se întâmplă chiar acum când descoperim post-umanul din tragic-absurda scriitură, în care imposibilitatea comunicării reale potențează absența libertății și a unei singurătăți șlefuite cu „praf de diamant”, încât nu mai știi dacă mai faci parte din rasa umană, după ce ai fost „locuit șapte ani cu trupul despărțit de minte și de trup”. O indirectă, exactă și lapidară definiție a post-literaturii, ne oferă Andrei Codrescu, el însuși „un personaj conceptual deleuzian”(Constantin Severin), într-un interviu cu adevărat onest, voit șocant: „Religia mea este Creolizarea, Hibridarea, Varietatea, Imigrarea, Spargerea Genurilor, Braconajul, Încălcarea frontierelor, Schimbările de identitate, Generarea de măști și Sincretismul.” Războiul Rusia-Ucraina confirmă nu doar fenomenul hibridării, ci și un model de post-literatură politico-economică, pe care Ioan Budai Deleanu nu l-ar fi ratat, transformându-l din context în Text - epopee eroico-comico-tragică, poate cu un titlu mai amenințător: *Țiganiada totală*.

3. Post-literatura (post-postmodernismul) sau masca este „măsura tuturor lucrurilor”

Interferența categoriilor estetice – tragicul, sublimul, absurdul, urâtul, frumosul, grațiosul, poeticul, comicul etc. –, cu starea interogativă, cu mirarea policromatică a filosofilor, cu dubitativul comunicațional, incertitudinea, cu nostalgia originilor prezentă, invariabil și (in)conștient, în aproape toate personajele implicate în această diabolic-tragică dramă a umanității ce configurează viitorul catastrofic, sub umbrele edenului, dar și ale infernului, iremediabilului, ireversibilului, insolubilului, inefabilului, inanalizabilului, intangibilului. În (post)literatură nu există forme inactuale. Actualitatea oricărui Text este asigurată de lector/receptor. Este inactuală *Țiganiada*

lui I. B. Deleanu? Desigur, doar pentru cine dorește așa ceva ... Limbajul tăcerii rămâne revelator. Doar „mut tălmăcești toate semnele”, era convins Blaga, dar și un neoexpresionist precum Constantin Severin: „Tăcerea unei flori nu poate fi numită, nici vaginul cosmic din care s-a născut lumea, nici privirea de pilot de Formula 1 a unei avalanșe din munții Himalaya, nici plăcerea de a te lepăda de cuvinte, nici foamea de lup a unui vulcan în erupție, nici gloanțele trase într-o păpușă de turtă dulce, nici dorința disperată a cântecului de a deveni om, nici teama de a trăi a unui strigoi, nici inima sălbatică a unei tornade în Grădina Raiului, nici zumzetul de albină al unei virgule, nici dorința de a te arunca în interiorul cel mai întunecat al totului, nici iluzia de a vedea lumea pentru prima oară pentru a rescrie realul, nici frumusețea profund matematică a teoriei catastrofelor, nici progresia geometrică a lipsei de libertate, nici prăpastia-vampir-de-priviri care ne fură irisul și memoria, nici obligarea fătului de la zero la nouă luni de a purta mască, nici albul defrișat de litere al lucrurilor negândite, nici disperarea clocită într-un cuib de bufniță, nici singurătatea unui clopot pe fundul oceanului, nici spirala neagră din hărțile astrale născută din lumină, nici surâsul interior al unui terorist care leagă cu o fundiță roșie bomba pe care o aruncă în metrou, nici cartea unui somnambul cu litere smulse de tăcerea unei flori.” (II. p. 12)

Ubicuitatea misterului din capitolul II. extras din „cartea unui somnambul” l-ar fi mulțumit și pe filosoful-poet Fr. Nietzsche, poate prin gradarea poeticității negației, dar și pe filosoful Lucian Blaga, pentru voința autorului de a postula misterul ca dat ontologic suprem. Aplecarea spre metamorfoză a imaginarului postliteraturii este ilustrat revelator în cele XV capitole ale cărții unui somnambul. Nu e vorba de o transformare pe care o cunosc toate artele/științele/religiile, ci de o metamorfoză kafkiană, ce stă sub zodia lui Proteu, figură mitologică reprezentând monstrozitatea, dar înainte de toate, metamorfismul. Caracterul proteic și nису-ul explorator a determinat prezența poeziei românești sub cele mai diferite estetici: de la realismul mitic și fantastic, la clasicism, romantism, realismul psihologic, infrarealismul, suprarealismul, neobarocul, hermetismul/ermetismul. Metamorfozele substanțial-compoziționale exprimă metamorfismul firesc al științelor, tehnologiilor, filosofiilor, politologiilor, esteticilor, poezicilor, poieticilor, tendința acestora de a crea acea „irealitate ontologică a lumii și în același timp a oricărei experiențe umane”, cum ar fi spus Mircea Eliade. *Orașul somnambulilor* are ceva din viziunea realismului pluralistic ale celebrelor epoei *Ramayana* și *Mahabharata* – supranumite și „romane prototipice”, tocmai pentru că acreditează existența unor irealități autonome, irealități paralele, invizibile, inclusiv a non-existenței și a imaginarului magico-fantastic, încât textul epic devine o formă a unei

metarealități dictate de o poetică supraumană. Merită reamintită solitudinea, înstrăinarea și dezumanizarea robotului Enesco, compozitorul, interpretul - un posibil alter ego al omului contemporan, hibridizat în romanul postliteraturii/prototipic, *Orașul* ... Citez din cap. XIV: „Îmi este tot mai dificil să trăiesc fără emoții, revelații și halucinații, azi mi-a trecut prin minte, cu un fâlfâit ușor, gândul sinuciderii. Nu sunt decât un strigoi cibernetic, privirea mea e o cameră de luat vederi deschisă pentru formele exterioare și oarbă pentru cele interioare, în lumea mea nu există suflet, adevăr, speranță, nu există sens mai adânc, indescifrabil, metafizic, nu există Dumnezeu, doar singurătate și alienare, o singurătate morbidă de manechin. Mi-e tot mai greu să compun cu inima mea de făptură artificială, aș vrea să vină o furtună devastatoare, care să mă facă să curg într-un cântec încă nescris. Lună, soare, diamant, mâini, raze, priviri, mare ochi, portativ călător. Quo vadis, Alisha?” (p. 132)

Revelatoare pentru conceptul de post-literatură este viziunea sintetică și metamorfismul imaginarului configurat în spiritul post-existențialismului. Se știe, dacă în existențialism eram văzuți ca ființe condiționate de limbaj (Lacan), scris (Derrida), inconștient (Freud), etică (Levinas), încât să putem spune „eu sunt alegerile mele” (Sartre), în postmodernism aleg pentru noi, genele, mediul, societatea, sistemul, iar în post-existențialism/post-literatură, alegerile noastre nu mai există, mai precis, par dictate: suntem aleși, nu alegem. Un Celălalt necunoscut alege pentru mine. Suntem aleși de o instanță supremă, după criteriile aleatorii. „Progresia geometrică a lipsei de libertate” (p. 12) funcționează ca o fatalitate existențială. De aici, probabil, și lipsa reală de responsabilitate. Câtă libertate autentică, atâta responsabilitate. Cazul Alisha Rajvanshi este elocvent în acest sens.

Într-una din cărțile sale, *Existențialismul, autenticitatea și sinele*, 2011, filosoful britanic Christopher Macann sugerează că în *post-existențialism* (un alt „coautor” al postliteraturii ce transfigurează concepte din Heidegger, Kierkegaard, Merleau-Ponty, dar și din critica foucauldiană a puterii și cea a lui Derrida, Lacan și Saussure, a subiectului), conceptul de autenticitate nu mai corespunde nici înălțimii, nici profunzimii existențiale: „În mod original, nu pot fi decât eu însumi, atât de mult încât faptul-de-a-fi-sine-însuși nu are o mare valoare existențială. Socializarea mă conduce spre faptul de a fi cine *nu sunt* și de a *nu fi* cine sunt, spre cultivarea unei *măști* imprimată în însuși înțelesul cuvântului *persona*. Doar sinele care este pregătit să se pună semnul întrebării, să se elibereze de falsă sa *persona*, este în poziția de a determina care posibilități ale ființei sunt posibilități autentice de a deveni un sine.”

Prin urmare, original sunt autentic, adică ființa umană care este ea însăși. Matematic: $a = a$, pura

identitate a sinelui care este egal cu sine însuși. Acest „nivel pur” al identității, crede filosoful britanic Macann, poate fi regăsit doar la copii și animale. Nu întâmplător, teoreticianul sucevean al post-literaturii, Constantin Severin nu uită să implice în romanul său ce s-ar fi putut numi *În căutarea autenticității pierdute*, mitul copilăriei și al animalelor/plantelor prietene omului... Să nu uităm, autorul ne spune la timp: obligăm copiii să poarte mască – „obligarea fătului de la zero la nouă luni de a purta mască”. Ne mai mirăm de simulacrul generalizat, de inaccesibilitatea adultului (doar acces mijlocit) la infinita energie și libertate a inocenței, încât ajungem la o stranie echivalență: *eu nu sunt ceea ce sunt*. Sau altfel spus – este exact discursul eroinei principale –, deși sunt propria mea *persona*, eu nu sunt eu însumi; eu sunt percepția celorlalți despre mine. Atât românul Mircea Axinte, cât și psihologul Olav Thorsen de la Centrul de Cercetări o văd pe Alisha cu masca lor pusă pe fața tinerei nepaleze. Suntem clona celorlalți din jurul nostru. Deci, sinele este înțeles doar ca celălalt sau mai pe înțelesul tuturor: *masca este măsura tuturor lucrurilor*. Această mască cosmică, nu doar planetară, este supratema romanului prototip de post-literatură, *Orașul somnambulilor*. De aici, impresia de înstrăinare cosmică. Suntem într-un permanent conflict cu „străinul” din noi, cu iluzia că sinele ar redeveni sine prin dublă negație, adică înțelegându-ne ca homo interior: „Somnambului au un dublu somn și un dublu vis, un vis în vis, ei sunt siamezi ai visului, dar cu două vise diferite în același timp, visul uman și visul cosmic. Un fel de dublu helix al parasomniei. Visul uman este epidemic, înfloreste în viața cotidiană, cel cosmic e mult mai adânc, poate să cuprindă deodată mai multe galaxii. Somnambului sunt călători interstelari și energia lor spirituală e infinită, din păcate lumea conștientă nu are acces la ea. Olav mi-a spus că savanții de la Centrul de Cercetări încearcă să găsească o cale de a intra în conexiune cu această energie universală, comparabilă cu mintea lui Dumnezeu. Eu am avut șansa de a pătrunde în mintea lui Dumnezeu, dar după ce m-am trezit am uitat totul, mi-a rămas doar senzația puternică și stranie că trăiesc, gândesc și simt într-un perpetuu *deja vu*, chiar și frazele pe care le scriu acum îmi par copiate dintr-o altă dimensiune, dintr-o altă viață. Nu cred că sunt scriitoare, sunt doar o copistă cu genă indusă de somnambulă.” (p. 36)

Lección romancierului Constantin Severin: nu „omul exterior” – cel cu urmele măștii de pe chip, urme ce sunt amprenta celuilalt, urme imprimate asupra sinelui, urme ce-l fac pe sine să se înțeleagă în sine însuși, ca celălalt – contează în post-existențialism/post-literatură, ci omul interior cel ce-și cunoaște cel mai intim sine și adevăratul sub-eu, cel ce trece dincolo și dincoace de sine însuși. Omul în oglinda celuilalt este revelat narativo-descriptiv, după procedul

povestirii în povestire. Pentru fiecare narator, Celălalt devine intermediar între sine și sine sau un „stăpân al adevărului”, vorbim în spirit hegelian. De fiecare dată cel ce povestește și se povestește lasă deschisă întrebarea: poate sinele să se privească pe sine însuși altfel decât ca celălalt? Cioranian, da: „culmile nu indică neapărat înălțimi, ci și prăpăstii, adâncimi incomensurabile”. Să rămânem totuși liniștiți. Și în postliteratură, omul fie el, personaj-simbol sau personaj-idee caută să ajungă la adevăratul său sine, cel în care Eu = Eu; niciodată însă visul uman nu coincide nici cu visul cosmic, nici cu visul din galaxia online, Nu întâmplător, „povestitorul și povestea se caută la nesfârșit în viața interioară de o mare sensibilitate muzicală a veșniciei în in-ternitate.” (XII, p. 108)

Pentru a-l înțelege pe autorul eseului despre post-literatură publicat în Revista „TRANS”, Viena, februarie 2003, dar și al distopiei *Orașul somnambulilor*/Constantin Severin; București: Eikon, 2024, rog cititorul să-mi permită să-i reproduc ars poetica și filosofia post-existențială: „Ca să scrii ceva viu, trebuie mai întâi să cauți o clipă-climax în care să uiți toate cuvintele care s-au rostit vreodată, să dai foc bibliotecii din tine. Visez o scriitură virgină, cu sexul neatins de păcatele lumii. Un fagure de cuvinte luminoase și arome, grațios caligrafiate cu pene din aripile îngerilor. Oamenii de ieri scriau cu cerneală ori cu sânge, cei de azi scriu cu neant. Vai, dar cât de străvechi și mitic sună aceste gânduri în lumea inteligenței artificiale și a sexului online! Încep să fiu tot mai convinsă că fiecare dintre noi avem în interior o zonă indescifrabilă și inexprimabilă, în care cuvintele dispar și sunt înlocuite cu o tăcere grăitoare de sfârșit de lume, iar eu resimt că în mine spațiul acesta intim și secret, care transcende timpul și universul tridimensional, s-a mărit enorm în perioada de somnambulism total. Partea vizibilă și tangibilă a ființei mele s-a micșorat, la fel și limanul realului pe care pășesc tot mai nesigură, iar simțul invizibilului și nimburile imaginarului s-au dezvoltat până la paroxism. Am devenit o broască țestoasă ireală abandonată de Adam și Eva în Grădina Raiului.” (VI. P. 49)

Dar dacă păcatul – „greșeala pe care ai voit-o”, susținea Nicolae Iorga – este cel care ne creează și perpetuează capacitatea de a vedea/cunoaște partea nevăzută a lumii, „nimburile imaginarului”, „setea de viață”, geniul morții, uitarea ca măsură eficientă de consolare a ființei, sinele ca celălalt? Poeticile tradiționalismului, modernismului, postmodernismului, inteligenței artificiale, a mitologiei și a galaxiei online reconfigurează narativitatea congenital-mitică a post-literaturii, în fapt un datum fundamental al imaginarului post-postmodernist, condiție *sine qua non* a spiritului de creație a ficțiunii în ficțiune, de vis în vis, de ceva increat și magic în increat – magie albă

+ magie neagră, imaginație și copie a unei realități imaginare, poietică post-postmodernă după necesitățile estetice ale suprarealismului, realismului fantastic, infrarealismului: narațiune luxuriantă alcătuită din intercalări de episoade, memorii, combinații de construcții în scară (sau palier), alternanțe dintre timpul evenimential și cel al narațiunii, dintre timpul pământesc și cel cosmic, înlănțuiri de istorii, alternări contrapunctice de întâmplări, polifonismul temelor și motivelor (întâlnim aproape toate temele – tipice și atipice, veșnice și de ultimă clipă, tragic-absurde și sublim-divine, profane și sacre etc. - ce bântuie satul planetar), rolul predominant al dimensiunii interne a personajului, topirea arhetipurilor în individualitatea realistă a personajelor, pluralitatea limbajelor, pârgheie a adecvării la real, interferența sublimului, tragicului, dar și a grotescului/ subumanului, imanența absolutului în finit, un realism al esențelor, semnelor, simbolurilor, ideilor, miturilor, un suflu metafizic al omului atemporal, o somptuozitate barocă ce amintește de *Ramayana*, un subtil efect de distanțare care creează verosimilul prin tehnica memorării și prin apetitul de mister ce reamintește de expresionismul blagian, arhetipal în esență etc.

Rămâne deschisă interogația cvasireligioasă: *vrei să câștigi lumea sau propriul suflet?* De fapt, prima temă pe care scriitorul, pictorul și cercetătorul Constantin Severin a transfigurat-o în *Orașul somnambulilor* este libertatea Artistului/ Omului, plecând, îmi place să cred, de la rugăciunea din *Imitatio Christi*: „Înrobește-mă, Doamne, ca să fiu liber!”. *Coincidentia oppositorum* – de sorginte budistă: *Nu poți traversa cu adevărat o cale, până nu ai devenit însăși calea*, ne oferă o posibilă soluție. Doar suspendați între Da și Nu, între cale = cale, ne putem elibera de somnambulismul post-existențialist? Știm cu siguranță: doar în interogație se poate locui... Îmi pun, prin urmare întrebarea, tocmai ca să pot trăi în ea: cum/cât se poate locui în Gulagul digital? O eternitate heraclitiană la fel de virtuală ca și cea de până acum... Nu e, cred, nicio deosebire dintre virtualul religios și realismul virtual omniprezent al post-literaturii. Deosebirea rămâne între *omul înțelept* ce se crede păcătos, și *omul păcătos* ce se crede drept, cum era încredințat și Pascal. Matematic vorbind, în post-uman, omul este o cifră care nu câștigă valoare decât prin poziționarea sa, spunea – cine credeți? – chiar Napoleon. Există oare o iluzie mai periculoasă pentru omul-prizonier într-o temniță de oglinzi, decât efemeritatea poziționării, în condițiile în care – „ce-i azi drept, mâine-i minciună” (Eminescu)?

Alex Gabriel STAN

În apărarea actului creator sau contra-comunicare

„Orice aplicație este transcendere.”

Gaston Bachelard

Într-o altă lume am crezut că scopul fundamental al artei este comunicarea, înțelegând în două sensuri. Pe de o parte, trecutul ne comunică expresiv credințele și estetica vremurilor sale. Pe de altă, scopul artei este comunicarea între oameni *despre* artă. Greșeala este acum evidentă și rezultată din lipsa de onestitate și efervescență creatoare.

Ilie Pârvu spune că relația dintre filozofie și comunicare este una consubstanțială. Mai mult, „comunicarea nu constituie doar o necesitate exterioară pentru filozofie, ci a devenit în ultima vreme mediul însuși sau temeiul din care unele filozofii își extrag structurile determinative, universalii”. (Ilie Pârvu, 2000, p15)

Atât literatura cât și arta au fost „infiltrate” de acest spectru al politologiei axate pe teorie critică, mijloace și relații de comunicare. Teza mea este simplă. Nu există scop în afara celui creat odată cu actul creator. Comunicarea, interpretarea, însăși reflecția asupra operei este o tentativă de nivelare a forțelor creatoare ce dispersează puterea actului creator.

Ca o postliteratură să fie definită de textualism virtual și literatura de textualism scriptural înseamnă că literatura e definită de istoria sa și nu de actul literar ce face această istorie posibilă. În același sens, o postliteratură va fi definită de falia dintre semnul grafic și imaginea sa acustică, precum zice Ion Manolescu, în alte cuvinte de mijloacele de comunicare care o fac posibilă.

Postliteratura, conform lui Constantin Severin, *descrie metamorfoze și tensiuni în creația contemporană, coexistența și chiar îmbinarea câmpurilor ce până acum aveau profiluri autonome: filozofia, arta, știința și tehnologia*. (Severin, nr. 14, 2003)

Astfel își imaginează viitorul artistic, *as per Deleuze*, ca fiind unul rizomatic – un mănunchi de rădăcini (id est istoria artei, știință, filozofie) care creează noduri și internoduri ce sunt echivalentul unor abordări interdisciplinare. Rizomul, spre deosebire de alte plante, nu are o structură ușor definibilă – un rizom își creează propria istorie de noduri, mereu diferit de alt rizom. Ne imaginăm proiecte mereu unice, irepetabile, sau cel puțin complet noi la momentul lor, precum revista virtuală a Leilei Rae, citibilă „rizomatic”, adică începând de oriunde. După cum spune Bachelard, „o filozofie științifică e o știință care se aplică, ea nu poate păstra puritatea și unitatea unei filozofii speculative. Oricare ar fi punctul de plecare al activității științifice, această activitate nu poate convinge pe deplin decât părăsind domeniul de bază: dacă

experimentează ea trebuie să raționeze, dacă raționează, trebuie să experimenteze.” (Bachelard, 1986, p.161).

Următoarea propoziție este citatul din subtitlu. Cum să înțelegem transcendența unei postliteraturi? Ca istoria devenirii literare să fie echivalate cu evoluția unei plante este ceva ce nu mă deranjează, deși analogia cu un alt regn ar fi mai potrivită pentru înțelegerea actului creator. Noi suntem animale. Procesele animate ce ne-au ghidat evoluția ne-au adus până la acest punct. Dacă în manuale și cărți de istorie arta a fost sădită și încolțită în pământul fertil al erelor de demult, atunci munca, efortul creator al artistului au crescut și s-au alăptat la sânul unei răscoale față de ordinar, și au început să se miște pentru a căuta noi surse de subzistență.

Teoriile contemporane, filozofice, științifice și critice sunt echivalentul teoriei calorice a secolului XIX. Ele privesc actul creator nu ca o energie, ci ca o substanță ce se transmite de la o eră la alta. Orice depășire a paradigmei contemporane, orice „postliteratură” constă nu în adaptarea la o epocă reductibilă la tehnologii de comunicare și mijloace noi de exprimare artistică, ci la una în care teoriile de nișă sunt falsificate și înlocuite de o practică universală a sensului creator înțeles ca o raportare invers proporțională cu previzibilul și rutinalul.

„Comunicarea” este o lume în declin. Nu cade lumea naturală cu legile sale naturale, și nu decade nici omul natural cu înclinațiile sale (uneori ne)naturale. Cu siguranță că omul este rezultatul unor munci și ale unor presiuni selective care continuă și vor continua să își creeze propriile scopuri și propriile înțelegeri. Importanța exagerată a comunicării se construiește pe neînțelegerea ontologiei animale și implicit umane. Mai exact, rolul exagerat al comunicării în gândirea simbolică și artistică este o recapitulare a rolului exagerat al limbii în gândirea vie.

„Conștiința apare atunci când are ceva de făcut” spune Daniel Dennett, „și munca preeminentă a conștiinței este dependentă de activități lingvistice sofisticate” (Dennett 1983: 384).

Aceasta este viziunea calorică a multora dintre cei ce s-au prefăcut darwiniști în secolul trecut. Dușmanul lor nu este conștiința animală și umană, ci gradualismul devenirii conștiinței animale și umane, al cărui rezultat este sentiența linguală a formei de viață umană. Stringer și Gamble explică acest lucru astfel: „Nu suntem de acord cu insistența lor asupra faptului că comportamentul simbolic este ceva care poate fi reglat ca o lumină pe un întrerupător cu variator. Dimpotrivă, organizarea comportamentului în conformitate cu codurile simbolice este o situație de totul sau nimic. Apariția comportamentului simbolic poate fi comparată cu apăsarea unui întrerupător” (Stringer & Gamble 1993, p. 203).

Trebuie să existe un declin, o apăsare de buton, o comandă, un eveniment care să facă un retrofit al întregii istorii de până la acel punct. Precum zic Stringer &

Gamble, gradualismul trebuie să fie înlocuit cu ceva mai intuitiv, mai analog cu era digitală în care trăim. Precum problema grâului pe tabla de șah, efectele aditive ale unei evoluții graduale sunt greu de computat. Dacă punem o sămânță de grâu pe primul pătrat al tablei și dublând mereu semințele pe fiecare pătrat sărim cumva de la 2 la 4 la 8 la 16 până la 9,223,372,036,854,775,808 pe ultimul pătrat. În total avem 18 quintilioane, 446 catralioane, 744 trilioane, 73 miliarde 709 milioane 551 de mii 615 semințe pe toată tabla. Minteia umană nu este în stare în afara unor cârje neurale precum calculatoarele și tehnicile matematice să cuprindă incrementul accelerând al unei macrodeveniri așa de vaste precum istoria evoluției. Când Wittgenstein spune în *Tractatus* că limitele limbajului meu sunt limitele lumii mele, el vrea de fapt să spună că ceea ce este permis de limbaj este în mod ideal ceea ce este „de știut”. În limbaj totul este epuizabil. În limbaj nu ne asumăm niciun risc – „Obiectele pot doar să le numesc. Semnele stau pentru ele. Pot vorbi despre ele, nu pot spune ce sunt ele” (Wittgenstein, 2024, 129). Mai încolo spune: „Cuvintele sunt ca o poșgiță deasupra unei ape adânci.” (idem 131). Mai înainte zicea că „Limbajul este o parte a organismului nostru, cu nimic mai puțin complicat decât acesta.” (idem 122) și că „Există, într-adevăr un suflet al lumii, pe care eu, de preferință, îl numesc sufletul meu și sub forma căruia, exclusiv, eu concep ceea ce numesc sufletul celorlalți.” (idem 125)

În mod evident se ascunde aici o tapițerie fenomenologică profundă de ale căror fire Wittgenstein este interesat, dar rămâne limitat de rigoarea descriptivă a sarcinii logice. Ca limbajul să fie ca un organism dar doar limbajul și nu organismul să fie cercetabil, ca sufletul lumii să fie sufletul limbajului, înseamnă că lumea nu este *ab ovo*, ci, deja maturată, și ea poate fi descrisă prin puterea limbajului. Limbajul însuși se poate apleca asupra sieși în încercarea de a se certifica, sau de a se „completa”. Doar așa limbajul nostru ne apare sub forma riguroasă a auto-cunoașterii. Cel puțin așa credea Wittgenstein. După cum a demonstrat Kurt Godel în anii '30, certitudinea și adevărul sunt două lucruri diferite. Urmând logica lui Wittgenstein, limbaj înseamnă gândire. Orice în afara posibilității limbajului este în afara gândirii. Evident, orice schimbare în mijloacele exprimării acestor jocuri de limbaj ne angrenează tot *Umweltul* și toată devenirea și ne modifică în mod fundamental viitorul. Dar din moment ce apariția limbii continuă să fie un mister, nu putem (nu avem voie) să investigăm posibilitatea gândirii în afara posibilității lingvistice. *Despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă.* Limba e mister, gândirea e mister. Darwin nu avea astfel de preconcepții. El spune că *este important că atunci când obiceiturile oricărui animal sunt observate de un naturalist, el va atribui din ce în ce mai mult rațiunii și din ce în ce mai puțin instinctului orb.* (Charles Darwin – „The Descent of Man”, p. 48)

„Comunicare” nu înseamnă emițător, receptor, canal și mesaj. Mesajul este privit ca o substanță anume ce mediază între două sfere neintersectate, a lumii și a subiectului cunoscător, însă „cumva” legate, un flogistic (phlogiston) de sens care servește ca material de combustie (a se citi material de interpretat și de înțeles). Teoria calorică judeca similar. Căldura era compusă dintr-un lichid auto-repulsiv pe nume caloric ce „fugea” de la trupuri calde la trupuri mai reci. Putea să fie și un gaz care ieșea din porii trupurilor mai calde, astfel răcindu-se.

Această viziune este posibilă datorită aceleiași imbold prin care astăzi reificăm operele literare. Lavoisier în *Le Traité élémentaire de chimie* observă că ceea ce numim caloric este doar cauza căldurii, și nu căldura ca atare. Dar căldura în sine era un lucru tangibil, material, deja-existent și conform legii conservării energiei dacă nu iese căldură dintr-un sistem izolat atunci nu iese nici caloric, și dacă iese căldură atunci există o afinitate între caloric și materie. Cu cât mai puțin caloric cu atât mai rece! Cu cât mai puține idei cu atât mai puțină artă!

Atunci când ni se spune că neoclasicismul a fost declanșat de excavațiile de la Herculaneum, sau că Sturm und Drang începe cu piesa eponimă a lui Friedrich Maximilian Klingler, acest spectru pseudo-artistic al caloricului ia forma ușurătății cu care aceste repere istorice devin un fel de descălecare artistică pentru diferite curente și mișcări. „Reprezentanții” erau ființe posedate de Zeitgeistul lor și își manifestau spiritul artistic prin opere și idei. Actul creator, ca atare, nu face parte din acest Weltanschauung. Caloricul istoric al literaturii se mișca de la o eră caldă la una rece, lăsând trecutul să piară în flăcări. Operele sunt în acest sens deja-făcute în mintea lor pentru că sunt deja-făcute în mintea noastră. Sunt elemente de arhivă și titluri de scriituri și scriitori pe care le memorăm pentru note la examen sau de dragul epatării erudite. Autorii acestor mișcări erau însă băntuiți de o sensibilitate și de o realizare ce lucrau în tandem pentru a realiza ceva mai important. Ceea ce făceau era crucial pentru ce urma să fie făcut. Ce va să urmeze va fi depinzând în totalitate de urma patimii la care se dedă artistul efervescent. Istoria literaturii este un semn al actului creator. Eficacitatea causală a creativității artistice proiectează intensitatea patimilor într-o lume paralelă celei științifice, un răspuns necesar acesteia. După cum zice Nietzsche în *Știința Voioasă*, „dacă nu am fi inventat acest soi de cult al neadevărului artistic, atunci înțelegerea iluziei și erorii drept condiție a existenței cunoscătoare și simțitoare ar fi de nesuportat.” (*Știința Voioasă*, cartea a doua, aforismul 107).

Însă odată cu arta apare, precum ne avertizează Nietzsche în același aforism, *bunăvoința față de aparență*. Ne rotunjim defectele până când devin calități și ne închipuim oameni grei și serioși care se înclină la lucruri grele și serioase. Ce e oare mai serios și necesar în cunoașterea artistică decât exegeza? Nietzsche răspunde

indirect, vorbind despre cunoaștere – „Cunoașterea este mai mult decât un mijloc – Știința ar progresa chiar și fără această pasiune.” Îl citează pe Papa Leon al X-lea, care descrie cunoașterea ca „cea mai frumoasă podoabă și cea mai mare mândrie a vieții noastre”, dar pentru care „Știința este ceva de rangul al doilea, nimic ultim, absolut”. (idem, cartea a treia, aforismul 123). Cunoașterea să fie mai mult decât un mijloc – pentru Nietzsche asta e ceva nou în istoria lumii, deși progresul științific e un prag direct proporțional cu dezvoltarea civilizației.

Erele se succed nemilos și odată cu ele înșirăm noi curente și noi „idei”, noi mișcări și noi pamflete descălecătoare, manifeste artistice din ce în ce mai conștiente de „realitatea” istorică a artei. Dacă însă rezultatul este un univers al comunicării, al ideologiei post-colonialiste, al cursurilor de influențe postindustriale în literatura postcreștină, al franjurilor fractale ce compun realitatea rizomatică a evenimentului postmodern, al intersecționalității dintre studiile feministe și rasiale, atunci această stare de lucruri vine în contradirecția oricărui impuls uman de a ne reevalua obiceiurile în scopul obținerii unui produs de valoare. Dacă o lume virtuală este o doar o lume unde toți ajung să-și proiecteze resentimentul mascat sub forma teoriei critice în agitprop pseudoliterar, atunci diferența dintre literatură și postliteratură este că mai mulți oameni se pot preface scriitori odată cu Internetul. Ca să parafrarez un alt fizician, niciun mare om nu a căutat vreodată să urce peste uriașii din urmă, ci doar să vadă un pic mai bine lumea. Scopul constrânge mijloacele.

Problema este evidentă. Când vrem să demonstrăm un concept ce desemnează un fenomen mercurial, energetic, vrem cumva să justificăm felul în care el „curge” înăuntrul și în afara lucrurilor, cum le leagă și cum se transferă de la unul la altul. Trebuie ca acel fenomen să fie regăsibil în toate lucrurile, trebuie să fie o plinătate ce era deja acolo și aștepta deja să fie descoperită printr-un sistem rațional ce leagă unele de altele și astfel justifică existența procesului ca un fel de frânghie plasmatică dintre acele „obiecte”. Toată lumea trebuie integrată în acest sistem rațional, inclusiv *Umweltul* și istoria primitivă a celor ce dibuiau în întuneric înainte de epoca luminilor. Într-adevăr, Iluminismul nu ducea lipsă de asemenea sălbăticii raționale. De la phlogiston, la caloric, la teoria lui Lamarck, tendința raționaliștilor era de a vedea lucruri separate și de a le forța legăturile prin metoda științifică foarte comodă de a sta la birou și a face analogii cu procese macrofizice ce aveau loc pe și pe lângă biroul lor de lucru. După cum spune Maxine-Sheets Johnstone, Lamarck nu avea cum să descopere pământul fertil al teoriei darwiniste pentru că nu a descoperit pământul fizic pe care a călcat Darwin însuși – Lamarck era un *philosophe du cabinet*. (Sheets-Johnstone, 1982)

Nu trebuie înțeles că toți teoreticienii moderni și toți criticii literari sunt un fel de Lamarck ai literaturii. Greșelile realizate în istoria științei reflectă frigiditatea

necreativă din istoria teoriei artistice. Un Lamarck are curajul să greșească, chiar dacă n-o știe. La fel și orice teoretician. Literatura nu poate fi lăsată pe seama unor *rédacteurs du cabinet*.

Ca natura artei să fie dictată de altcineva decât de artist este o greșeală. Asta nu datorită faptului că artistul înțelege mai bine arta sa decât un critic. Nu e obligatoriu ca literatura să fie explicată cel mai bine de către scriitorii săi. Înțelegerea este regulată și retentivă și necesită un proces ce îi este supervenient și mai valoros artistic, acela al anticipării protentive a ceva ce nu există încă, ceva neregulat. Ce are artistul și doar artistul este această experiență intimă a dansului dintre cauze, eficiente pe de o parte, finale și formale pe de alta. În realitate, orice artist valoros are puterea unui James Clerk Maxwell; orice mare scriitor și mulți dintre cei mai mici pot, cu un eșafodaj mental potrivit, să identifice energia creatoare a unui roman sau a unui poem și să elucideze sensul creației pentru non-creatori, fie ei critici sau liceeni. Nu există un interes deosebit pentru o nouă istorie a literaturii și de abia există interes pentru istoria care există. Istoria artei, precum cea a științei și a evoluției și a formării universului urmează aceeași istorie: regularități dezordonate de lungă durată surprinse de iregularități ordonate ce apar spontan și uneori produc proprietăți absolut noi. O surpriză ce la o vreme după șoc se stabilizează și ia parte la flux - *asta este actul creator*.

Deși putem acuza o reducere în puterea de concentrare sau în nivelul de distracție a tinerilor și uneori chiar a adulților de astăzi, este artificial să delimităm un cut-off point în care ideea de literatură își transferă energiile memetice de la proverbe și pilde la simulări interactive în textualism mediatic. Eu am luat parte la acel experiment milenial ce a expus ultima generație ferită din fașă de vicisitudinile tehnologiei la furcile caudine ale internetului și a rețelelor sociale. Indiferent de natura sa nu am încetat să caut cel mai inspirant și mai consumant aspect al oricărei forme artistice. Am îmbinat în minte acele memorii ce răsar din contactul timpuriu cu literatura cu cele mai vremelnice scenarii infantile și a reieșit un hodge-podge absurd cu sens nepieritor. Atât motanul negru al lui Bulgakov cât și viitorul negru al mileniului 41, atât sudul lui Lovecraft cât și sudul lui Faulkner, atât turnul de fildeș al Castaliei cât și turnul negru al Orthancului încap în același tuci. Nu există niciun motiv pentru care această experiență anecdotală să nu fie împărtășită de toată sfera publicului literar. Nu vorbesc aici de un pedigree cultural de care nu am trebuință. Distincția dintre literatura scrisă pe papirus sau pe pereții de peșteră și poezia grotescă ce emerge dintr-un tiradă autistă de pe un message board nu este deloc evidentă. Ca ontologia procesului creator să sfideze, dintr-o dată, limitele universale ale tendințelor termodinamice, și asta doar prin instalarea unui cablu optic, este o premisă vitează, dar nefondată. Surpriza este ceva neașteptat doar pentru neofit. Nimic nu se schimbă pentru că totul se schimbă.

Frumusețea în artă nu are o esență dincolo de propria sa existență. Mai detaliat, dacă opera este artistică, expresivă cumva, asta este singura justificare necesară pentru ca arta în sine să aibă din punct de vedere obiectiv valoare. Artă nu este determinată de conținut, un moft al consumatorului, și nici de tehnică, un capriciu al unor producători. Aceste criterii sunt obtruzive, în măsura în care ele nu pot asigura de unele singure o împlinirea a emoției prin artă. Ele sunt părți, nu au nicio putere întregitoare precum cea ancorată prin percepție în experiență. În alte cuvinte, criticii, consumatorii și aspiranții trebuie să facă un efort pentru a căuta o îmbinare a cauzei eficiente cu cele formale și finale, și nu să descrie doar ultimele două. Orice valoare pe care o atribuim, o atribuim operei, și nu artistului, care este doar un avatar pentru rezolvat probleme și un deschizător de căi neexplorate. Orice progres în mijloace nu poate ține de un om sau altul, de preferințe pur egoiste, ci apare dintr-o necesitate de a găsi ceva nou, de a simți exprimarea a ceva ce nu este încă posibil cu mijloacele curente. Aici artistul are în comun cu omul de știință entuziasmul experimentului și satisfacția trierii conceptuale în urma cărora se disting căi mai bune de a aborda un *poiesis* decât altele mai puțin bune. *Omul simte ritmul* – așa a apărut arta, tribulațiile ciclice ale naturii sub forma zilei și a nopții, a anotimpurilor, a cataclismelor, a lunii ieșind doar pe jumătate dintre nori, a ierbiilor bătute de vânt la apus, a întâlnirii cu un animal sălbatic înainte nemaivăzut, nu așa cum sunt ele în sine, precum se cere în știință, ci așa cum sunt resimțite de oameni ce creează zei pentru tunet, șerpi de mare ce se ascund sub apele tăcute, munți sacri unde lumina cade în așa fel încât inspiră impresia unor forme geometrice. O recunoaștere a acestui trunchi ritmat al artei nu poate să dispară fără să dispară actul creator. Indiferent de gradul său de rafinare, acolo își află rădăcinile, în înclinația de a forma de dinainte să apară forma, de a pune munca și simțirea una lângă alta și de a le numi „lume”.

Bibliografie

- Bachelard, Gaston 1986 – *Dialectica Spiritului Științific Modern*, Vol I, Editura Științifică și Enciclopedică, București)
- Darwin, Charles – *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (Princeton: Princeton University Press, 1981 [1871])
- Dennett, Daniel C. 1983. „Intentional Systems in Cognitive Ethology: The ‘Panglossian’ Paradigm Defended.” *The Behavioral and Brain Sciences* 6: 343–390.
- Jonas, Hans 2001 – *The Phenomenon of Life*, Northwestern University Press
- Nietzsche, Friedrich 1994 – *Știința Voioasă. Genealogia moralei. Amurgul idolilor*, Humanitas
- Pârvu, Ilie 2000 – *Filosofia comunicării*, Facultatea de Comunicare și Relații Publice „David Ogilvy”
- Severin, Constantin – *From Comparative Cultural Studies to Post-literary Study - Gilles Deleuze and Central-European Thought. Post-literature. An Essay*, TRANS, nr. 14, 2003.)
- Sheets-Johnstone, Maxine – *Why Lamarck Did Not Discover the Principle of Natural Selection*, *Journal of the History of Biology* 15/3 (Fall 1982): 443-465)

Sheets-Johnstone, M., 1990 – *The Roots of Thinking*, Temple University Press, Philadelphia

Stringer, Christopher & Clive Gamble. 1993. *In Search of the Neanderthals: Solving the Puzzle of Human Origins*. London: Thames & Hudson.

Wittgenstein, Ludwig, 2024 – *Subiectul și limitele lumii – Scrieri despre logică și etică*, Ratio et Revelatio

Elena PRUS

Postliteratura ca artă totală

Introducere. Convergența disciplinelor artistice și filosofice

Literatura, văzută timp de secole ca o formă de expresie închisă în granițele cuvântului scris, a început să își extindă orizonturile, explorând relația sa cu alte medii și arte. În ultimele decenii, viziunea asupra artei a fost transformată de tendința spre interdisciplinaritate, propunând noi paradigme ale creației și receptării. Din acest context emergent, conceptul de artă totală se profilează ca o încercare de a integra diversele ramuri ale artei într-o experiență unificatoare și transformațională. Experimentele grupului „Osmose” din Montreal, eseu despre postliteratură al lui Constantin Severin, dar și reflecțiile filosofilor Richard Rorty, Michael Heim, David Bohm și alți gânditori contemporani ilustrează această evoluție. Scriitorul și artistul plastic sucevean Constantin Severin este cunoscut ca teoretician al conceptului de postliteratură, pe care el l-a lansat în februarie 2003, în revista *TRANS Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* din Viena, o publicație prestigioasă susținută de INST (*Research Institute for regional and transnational Literature and Cultural Studies*) și de Biblioteca Națională a Austriei. Conceptul a fost adoptat în studiile culturale, mai ales în spațiul anglo-saxon, unde interdisciplinaritatea devine un pilon al discursului academic.

„Osmose” și noile dimensiuni ale narativității

La sfârșitul anilor 1990, grupul „Osmose” din Montreal, coordonat de Char Davies și susținut de SoftImage (Microsoft), a propus o nouă formă de artă imersivă prin tehnologii de realitate virtuală. Prin intermediul acestor experimente, granițele dintre literatură, arte vizuale și tehnologie au fost dizolvate, iar textul a devenit doar una dintre componentele unei experiențe multisenzoriale. Într-o instalație ca „Osmose”, narațiunea nu mai este dictată de un autor omniscient, ci de interacțiunea spectatorului cu spațiul virtual. Acest lucru reconfigurează însăși ideea

de poveste, care devine dinamică și participativă, evocând viziunea lui Michael Heim despre realitatea virtuală ca „loc de conștiință poetică”. Din echipă au făcut parte graficianul Georges Mauro, specialistul în soft-realitate virtuală John Harrison, muzicianul Rick Bidlack și experta în design și procesare a sunetului, Dorota Blaszcak. „OSMOSE este un spațiu virtual de imersie care explorează conexiunile dintre Natura exterioară și Sinele interior. Opera pune în valoare potențialul spațiului virtual de imersie, ca mediu pentru expresia vizuală/aurală și experiența kinestetică a ideilor filozofice”, explicau membrii grupului.

Această artă imersivă pune în evidență ceea ce filosoful american Richard Rorty numea „contingența limbajului”: sensurile nu sunt fixe, ci fluctuează în funcție de interpretările individuale și contextuale. Rorty, cunoscut pentru critica sa la adresa metafizicii tradiționale, ar fi apreciat probabil acest tip de artă pentru faptul că deschide calea unei democratizări a sensului, dând voce spectatorului în procesul creației. Experimentele grupului „Osmose” au influențat ulterior proiecte precum *TeamLab* din Japonia, unde tehnologia 3D și proiecțiile interactive transformă spațiul fizic într-un labirint de lumini și sunete, invitând publicul să participe la construirea narațiunii. Lev Manovich, teoreticianul mediilor digitale, remarcă: „Arta interactivă nu este doar o reprezentare, ci o relație simbiotică între om și mașină, unde fiecare gest devine un cuvânt într-o poveste colectivă” [1].

Constantin Severin și postliteratura

În eseu său despre postliteratură, Constantin Severin definește această etapă ca o depășire a literaturii tradiționale printr-o integrare profundă cu celelalte arte și medii. Pentru Severin, postliteratura nu este doar un exercițiu experimental, ci o necesitate culturală într-o eră a globalizării și tehnologizării accelerate. Arta devine, în viziunea sa, o punte între cuvânt, imagine, sunet și tehnologie, generând un limbaj universal al emoțiilor și al ideilor. El argumentează că, într-o lume dominată de fluxuri de informații, literatura trebuie să adopte forme hibridizate pentru a rămâne relevantă. „Postliteratura este o sinteză a tuturor artelor, un caleidoscop care reflectă complexitatea condiției umane”, afirmă Severin într-un interviu din 2020 [2].

Această gândire rezonază cu teoriile lui David Bohm despre dialog și interconectivitate. Bohm considera că fragmentarea percepției umane este sursa principală a conflictului și propunea un „dialog creativ” între discipline și forme de gândire. Postliteratura, în acest sens, poate fi văzută ca un asemenea dialog, un spațiu unde limbajele diferite

se întrepătrund pentru a crea o unitate mai profundă. De exemplu, proiectul *The Treachery of Images* al lui René Magritte, reinterpretat în format digital, combină pictura cu poezia generată de inteligența artificială, provocând spectatori să reflecteze asupra relației dintre semnificație și reprezentare.

Arta totală ca experiment cultural și estetic

Conceptul de artă totală poate fi privit ca o încununare a acestor experimente și idei filosofice. Christian Moraru vorbește despre „cosmodernitate” – o viziune a lumii interconectate, unde arta reflectă complexitatea și interdependența societății globale. În acest context, arta totală devine un catalizator pentru o înțelegere mai profundă a relației dintre individ și colectivitate, dintre trecut și viitor. Un exemplu emblematic este *Rain Room* de la Random International, o instalație în care publicul se plimbă prin ploaie fără a fi ud, datorită senzorilor care detectează mișcarea. Această experiență transformă percepția umană asupra naturii și tehnologiei, ilustrând cum arta totală poate provoca schimbări cognitive.

Howard Fox, curator cunoscut pentru promovarea artei contemporane, a evidențiat cum arta contemporană încorporează influențe diverse, de la tradiții locale la tehnologii globale. Această perspectivă curatorică amplifică ideea artei totale, care nu mai este doar o expresie estetică, ci și o mediere între culturi, perspective și temporalități diferite. În același spirit, N. Katherine Hayles, în *How We Became Posthuman*, subliniază că „tehnologia nu înlocuiește umanul, ci îl redefinieste prin intermediul colaborării” [3].

Concluzie. Viitorul artei totale

Tranziția de la literatură la artă totală nu este un proces liniar, ci un flux constant de inovații și reevaluări. Artiștii și gânditorii care au explorat această idee – de la „Osmose” la Constantin Severin și dincolo de ei – ne provoacă să reconsiderăm limitele creației și să îmbrățișăm complexitatea interconexiunilor dintre formele de artă. Arta totală nu este doar un ideal estetic, ci și o expresie a vremurilor noastre, un limbaj comun care ne unește în diversitatea noastră.

Criticii, precum Claire Bishop în *Artificial Hells*, avertizează însă că interacțiunea excesivă cu tehnologia poate dilua autenticitatea experienței artistice [4]. Cu toate acestea, experimentele recente demonstrează că publicul este în căutare de forme noi de implicare. Proiectul *Sleep No More* din New York, un spectacol de teatru immersiv bazat pe *Macbeth*, transformă spectatorii în protagoniști, fuzionând

dansul, muzica și arhitectura într-o narațiune neliniară.

Astfel, viitorul nu aparține doar celor care creează, ci și celor care participă, fiecare experiență artistică devenind o întâlnire între lumi. Arta totală este, în esență, o chemare la dialog și la unitate – un manifest pentru o umanitate mai conectată.

Referințe

1. Manovich, Lev. *The Language of New Media*. MIT Press, 2001.
2. Severin, Constantin. *From Comparative Cultural Studies to Post-literary Study: Gilles Deleuze and Central-European Thought*. TRANS, Viena, februarie 2003 – Zeitschrift für Kulturwissenschaften.
3. Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press, 1999.
4. Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Books, 2012.
5. Moraru, Christian. *Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*. University of Michigan Press, 2011.
6. Fox, Howard. *Art in the Age of Globalism: Curatorial Perspectives*. Thames & Hudson, 2015.

Chișinău, februarie 2025



Marta Jakobovits, Munții mei, 2001 - 2024, ceramică, colaj, fotografie, pietre

Cassian Maria SPIRIDON



Poeme

* * *

stau cu un fluture la masă
este echipat în culori sobre
vine pleacă revine încrezător
sub adierea blîndă
prin care anotimpul ne-nsoțește

beau din paharul nemuririi
servit de-un fluture
așa cum Ganimede
turna-n pocalele de aur
pe care zeii le-nchinau
la adunarea din Olimp

* * *

la Florența nourii pregătesc Arno
pentru inundații
în averse

cu puteri reînnoite
se revarsă peste Dom Baptistierii
Campanila Santa Croce
peste întreaga aglomerare
de mari capodopere
toate reproduse în copie

forfota nu încetează
micii negustori își adăpostesc artefactele
de furia aglomerată a stropilor
stăm resemnați împreună
sub zidul de cărămidă
în urbea unor minți geniale

* * *

într-o lume grea de înțelesuri
lepădată de aroma falselor idei
simți cum sulița străpunge
carcasa de iluzii

o biată licărire
din mucul lumînării
un sentiment prevestitor
de nestăvilit
precum apele din munți
cînd primăvara dă năvală

simți apocalipsa

unde

cine cu cine să-și adune
sufletul golit de zei
și de lumină

de azi

speranțele sunt inutile
amare ca frunza de nuc
fulgii cad tot mai rar
iarna nu vrea să intre
în marele dans
amîna podul de gheață
și suflet cu suflet nu se adună
nu-și află drumuri peste genune

călcăm

fachiri de o zi
peste cunile nopții
cu tălpile goale
înaintăm prin pustiul de frig
pe zub ziduri
peste peluza copleșită de argint
spre Ocean

* * *

ți se oferă doar imagini
ce se succed
precum din gura de foc a mitralierei
a dronelor în zborul lor autonom
fără urme din pulsul
prin care viața îmbracă realitatea

cu acordul privitorilor
totul dispare
în lumea cu două dimensiuni

precum un steag

cînd se revarsă noaptea
la ce să mă adaug
mulțimii mute
gata să execute
comenzile tembele
pe cine-ar supăra
împotrivirea
care ne exclude

mă simt și sunt
precum e domnul urs
în blana lui
chiar și atunci cînd rostogol
aleargă în cele patru labe
la fel
și cînd biped se-nalță
într-un dialog în care
brusc aflăm că suntem
între mamifere
egali între egali

cum să îmi refuz prezența
 când avem o copleșitoare
 firească vitalitate de a fi
 cum să lăsăm fără de trup
 un suflet
 care pînă la ceruri
 a iubit
 cu carnea în care și-a aflat
 un adăpost atît de efemer

în fața tuturor
 trasoarele își taie cale luminoasă
 întru
 viața fără de sfîrșit

astăzi călcăm împădurit
 piatră după piatră
 și mulțumim
 că soarele ne îngăduie
 c-o nepăsare
 de înger milostiv
 schimbarea la față a trecut

mai sunt speranțe
 vine un alt anotimp
 după înaltele omături
 cu frunze și flori
 din care se nasc viitoarele fructe

somnul va fi stăpîn
 sub pleduri oarecare
 cu o lumină plăpîndă
 ca o lumînare
 e trează mintea și inima cuminte

rămîn
 sub stele ce palpită
 fie ele perseide
 sau altele la fel de pieritoare
 coborîtoare printre nouri

o șansă
 binecuvîntată pentru noi
 că ne mișcăm
 la fel de vii
 precum un steag
 cînd vîntul nu se mai oprește

mantră

cu o baionetă lucitoare
 ascuțită pe ambele părți
 se poate tăia în felii
 un pepene verde
 un măr
 se poate pregăti un creion
 întru scris
 unt se poate așterne
 pe bucata de pîine...

atîtea se pot împlini
 totuși
 doar în vîrful baionetei poți afla
 odihna binemeritată

fără de zîmbet

ridicați-vă din nouri stele
 și calea de-ntuneric larg încăpătoare
 vă cer să o străpungeți
 precum o sabie ce despică
 noaptea și ziua
 surioare

fără nu-i parte între stele
 căzătoare
 să ne-nfîlmim cu visele
 și biete gînduri cată
 spre odihnitul Nil
 acolo ne-om culca
 întru firească adormire

să-mi las picioarele-n pămînt
 să simt cum iarba prin tălpi
 transmite cuvinte
 cu miezul translucid
 și soarelui/ prin brațele înălțate
 mă înclin

o! voi ochi de uitare
 și voi ochi prin pînza apei
 priviți fără de zîmbet
 cum se destramă lumea

sunt fluier dureroase
 cînd sunt lovite
 de sus pînă jos
 din ele nu cîntă
 nici Pan nici Orfeu
 nici supremul zeu
 Apollo

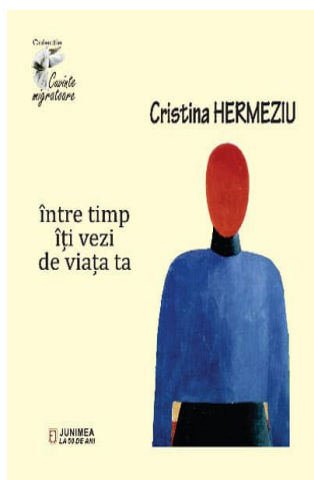
rămîn picioare-n suferință
 precum carcasa coastelor
 călcată încet
 de uriașe pachiderme

străbați culoare lungi
 neluminate
 un labirint
 pe care soarele nu-l află
 doar făclia către Styx
 afumă bolta
 cu suflete în beznă desenate

sunt o călăuză
 sau cel condus
 pe căi întortocheate
 se aud șoapte pretutindeni
 dar cine să le-asculte

Vasile BAGHIU

Imaginile ca noduri ale plasei (poetice) de prins realitatea*



Imaginea este primul lucru care atrage atenția în volumul „*între timp îți vezi de viața ta*” (Junimea, 2020) de Cristina Hermeziu. Imaginea ca diversitate a lumii. Citind această carte, ai parte de experiențe lirice pe o gamă diversă, lectura este o excursie printr-un univers fragmentat, deși unitar.

Parcurgi poemele unul după altul prins de jocul observației și al reflecției minimale, dai peste aluzii social-culturale, iei seama la mici bruioane de artă poetică, te plimbi împreună cu poeta printr-un Paris secvențial, urmărești avatarurile domestice ale unei feminități prinse în mișcarea întâmplărilor, te duci în trecut pe firul memoriei afective, faci toate aceste incursiuni psiho-narative poem cu poem, dar peste tot întâlnești imagini care mizează, expresionist (în sensul subiectivității și al caracterului viu și adesea chiar straniu), pe impactul pe care orice fragment brut de realitate îl are în ecuația poetică.

Imaginile sunt dominante în corpusului textual al volumului, fie prinse în clama metaforelor („ca să-mi port trupul/ strălucitoarea lui stalactită transparentă/ prin lumea oarbă”), fie în funcționalitatea lor autonomă („cât pune pe covorul rulant borcanul cu miere/ conserva de ton 3 lujeri de praz o lămâie/ recită *les choses* de perec”), puncte de legătură ale unei țesături cu ochiurile strânse, prin care pot trece fragmentele mici ale trăirii, amănunte care țin de rutina cotidianului, dar nu și pasaje ale unei „existențe sub asediu” (cum scrie Alina Purcaru pe una din manșete) și nici fragmentele din „timpul personal, smuls timpului depersonalizat” (după expresia inspirată a lui O. Nimigean de pe coperta a patra).

Miza este una cu succes, pentru că a fost verificată în timp, căci „ imaginea este câmpul propriu al poetului”, lucru confirmat nu numai de cei vechi (precum De Sanctis în acest citat) și de atâția poeți ai imageriei debordante pe care i-a cunoscut istoria literară, ci și dintre cei mai noi (precum optzeciștii noștri) și inclusiv în perspectiva foarte recentă a „lecturii la distanță” (F. Moretti) care poate revela intenții și semnificații, altfel invizibile pentru „close reading”.

Astfel, frecvența mare a referințelor la ambientul parizian vorbește poate nu numai despre faptul biografic

al vieții în marele oraș, dar și despre poezia unei melancolii filtrate cultural, inclusiv prin expresiile franțuzești împrăștiate peste tot ca niște frunze la început de toamnă pe o alee de parc: „uleiul încins al Senei// spre seară/ lama aproape rece// mirosul de iarbă coaptă”; „(m-am strâns în mine/ în metroul 6/ ticsit de americani/ frumoși și guralivi)”; „*c'est beau l'amour*/ strigaseră băieții din *cité*! cu tricouri *ronaldo*”; „pulsând ca un neon defect în catacombele stinse ale orașului lumină”; „tot praful grunjos din *jardin des plantes*/ acoperișul hâd în formă de dragon al unui centru comercial”; copacii? niște circari la drumul mare/ păsările ocupaseră malurile Senei”.

Uneori, secvențele fulgurante amintesc de formele fixe japoneze, iar acest detaliu conferă o notă în plus de exotic întregului demers poetic, dar și filigranează perspectiva pe firul esențializării discursului: „ca pe niște scrisori/ peste preș/ la intrare// vântul/ așează/ frunze/ pe râu// s-a dus vara”; „cum vezi tu că vine el/ spre tine timpul// ca puful de mesteacăn/ pornit prin lume/ transparent și vioi// (închizi ochii/ ca în fața/ unui bolid)”.

Această esențializare a discursului poetic vine, psihologic, din muțenia melancoliei îngreunate de starea de neașezare călătoare, din feminitatea fragilă adusă mereu sub un nor de anxietate crepusculară, din „zvônul că toate țările/ migratoare/ fuseseră rase de pe/ hărțile lumii”. Este o miză încrezătoare pe efectele puternice ale sugestiei și simbolului, pe debarasarea de ornamente și cultivarea secvențialului: „spăl geamurile// în parcare/ un tip cu rucsacul în spate/ duce un mănunchi/ de pătrunjel// e primăvară”.

Cu toate riscurile de-substanțializării, pe care uneori nici nu reușește să le depășească și astfel unele pasaje ajung să sune a gol („cine ești/ întrebi cu un fel de tandrețe// sunt/ din țara albă/ cu femei/ transparente”), să se învârtă ca o morișcă a filozofării retorice („ce fac oamenii/ împreună/ când nimeni/ nu urlă/ cu urlatul altuia// când nimeni nu-și amintește/ amintirile altuia// ce fac oamenii/ împreună/ când nimeni/ nu îmbătrânește/ în cartea altuia”) sau să pună accente dramatice unde nu există dramă („perfectă clipa aceea/ în care/ mi-am înfip/ picioarele pe pământ// perfectă clipa aceea/ în care/ am dat inima mea/ la câini// și n-am lăsat/ n-am lăsat// să se vadă/ nimic”).

Aceste alunecări nu sunt însă numeroase, căci substanța cărții se trage din urmărirea atentă a efectelor, pe care Cristina Hermeziu le stăpânește nu doar intuitiv, ca urmare a sensibilității sale poetice naturale evidente, ci și pe seama unor solide achiziții teoretice. Și aici este, mi se pare, și un alt aspect important de remarcat: talentul poetei de a evita înăbușirea lirismului, de a se opune tentației de „intelectualizare” a explorării poetice.

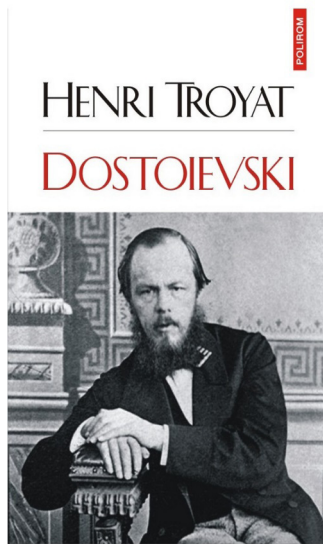
Imaginile sunt regine ale textelor, indiferent de teritoriul-viață din care provin, alcătuiind o rețea în care încape întreaga realitate. Dragostea însăși este pusă în aceeași lumină a secvențialului, ca și cum viața și iubirea sunt alcătuite dintr-o colecție de *flash*-uri care ne ajută, dacă avem puterea de a le vedea, să înțelegem mai mult, în orice caz suficient cât să fim împăcați sau melancolic-resemnați. Persoana iubită, un personaj deopotrivă misterios și familiar căruia i se adresează poeta sau pe care îl invocă, este parte din peisaj, martor al consemnării unui fel de înserări a lucrurilor și a lumii amintind uneori de Trakl, dominantă volumului: un săculeț brodat/ plin cu oase/ ascuțite ca niște pioleți/ (a spus în timp ce-mi mângâia pielea); îmi plac ciorapii tăi// covrigiți ca un câine fidel/ uitat

de stăpân/ la ușa magazinului/ îmi plac ciorapii tăi/ ai spus// (ce te-am mai crezut); gările se împrăstie în urmă/ ca niște confetti luate de vânt// și azi mă întreb/ cum scriai tu/ pe cel mai îngust peron din lume/ *saint-michel*). Cristina Hermeziu reușește cu acest volum, „între timp îți vezi de viața ta”, să treacă de nivelul de suprafață al cuvintelor, pe care le instrumentează economic pentru a explora ce este în acel „dincolo”, un spațiu în care regăsim privirea melancolică a înțelegerii – și poate a resemnării – pe seama unei imagerii bogate și a unei lucidități în acord cu epoca.

* Cristina Hermeziu, „între timp îți vezi de viața ta” (Junimea, 2020).

Alexandra MÂNDRA

Eroul dostoievskian al biografiei lui



Henry Troyat

Biografiile de scriitori reprezintă o zonă semnificativă de interes a Editurii Polirom în ultimii ani, bucurând-se de apariții editoriale masive, reeditări și traduceri. Proiectul biografilor romanțate reprezintă un exemplu în acest sens, poveștile unor celebri oameni de cultură din România fiind relatate de scriitori în curs de consacrare, creându-se astfel un mecanism dialogic interesant. Un alt nucleu care se formează în această zonă este reprezentat de proiectul de traducere a operei lui Henry Troyat (1911-2007), scriitor francez de origine rusă care semnează mai multe biografii de scriitori și oameni politici, aparținând în special spațiului rus. Astfel, unul dintre proiectele editoriale rezidă în traducerea în română a biografilor pe care Troyat le dedică lui *Cehov* (2021), *Nicolae al II-lea. Ultimul țar* (2021) și *Dostoievski* (2022) și *Tolstoi* (2023).

Dostoievski este o biografie amplă, întinsă pe 488 de pagini, care parcurge didacticist și, în același timp, senzaționalist, câteva episoade relevante ale vieții scriitorului rus Feodor Mihailovici Dostoievski. Parcursul său poate fi segmentat în câteva secvențe, asupra cărora montajul face *stop-cadru*: copilăria, descoperirea vocației, deportarea, sărăcia, exilul,

activitățile de loisir, timpul și spațiul creației, tot atâtea locuri comune ale biografilor de scriitori. Din modul de articulare al acestora, se vede cum imaginea lui Dostoievski se construiește prin apelul la imaginarul operelor sale, evenimentialul împrumutând elemente ale universului său romanesc. Astfel, imaginea livrată de Troyat este cea a unui erou dostoievskian, cu preocupările, dilemele și crizele specifice.

Copilăria

Povestea originilor familiei lui Dostoievski ne oferă detalii despre diversele meserii, ranguri și poziții sociale ale antecesorilor lui Dostoievski. Ajungând la familia sa restrânsă, descoperim climatul restrictiv și sever în care a crescut viitorul scriitor. Părinții respectă anumite rutine cu scrupulozitate, ceaiul și mesele se iau la ore fixe, iar copiilor li se impun o mulțime de interdicții, crescând în lipsa unor experiențe și libertăți specifice vârstei, sub un clopot de sticlă. Tatăl se înscrie în figura unui *pater familias* extrem de sever, care le insuflă urmașilor respectul pentru cultură, obligându-i la ore întregi de lecturi din clasici și din Biblie. Pentru a ieși din corsetul rigorilor, micul Feodor se angajează în diverse jocuri ale copilăriei, pe care el însuși le inventează, dând dovadă de fantezie creatoare. Jocul său preferat, „de-a sălbaticii” pare de-a dreptul o decompensare, o experimentare a formelor și a limitelor libertății.

Pe lângă moartea prematură a mamei, răpusă la treizeci și șapte de ani de tuberculoză, copilăria la moșia de la Darovoe este marcată de o întâlnire matricială, baza pe care se vor clădi mai târziu marile convingeri ale lui Dostoievski. În timp ce se afla la joacă, aude zvonul că un lup traversează pădurea din apropiere. Speriat, copilul o ia la fugă și este văzut de un țăran, care îi spune să nu se teamă de lup, fiindcă îl apără Hristos. Pe scriitor îl va însoți toată viața această matrice a credinței țăranului rus, singurul care a conservat ortodoxia în forma nealterată a libertății în Hristos. Astfel, toposul credinței în Dumnezeu, care va avea reverberații puternice mai târziu, atât în viața, cât și în opera sa, este anticipat în această întâlnire între copilul Dostoievski și țăranul încredințat în purtarea de grijă a lui Hristos – Dumnezeu. De aceea, susține biograful, personajele dostoievskiene sunt reprezentative pentru poporul rus, pe care scriitorul le va privi mereu cu compasiune dată de înțelegerea specificului configurației lor sufletești: „Nu judecați poporul rus pentru infamiile pe care le comite atât de des, ci după acele lucruri mari și sacre după care tânjește mereu și din străfundurile ticăloșiei sale. El emană lumină și ne luminează și nouă calea” (Troyat, 2022: 31). Valoarea personajelor sale va rezida în profunzimea aspirațiilor lor, frecvențele ticăloșii de la suprafață făcând de fapt parte din lupta sa pentru supraviețuire la care sunt condamnate în existențele lor mărunte.

Vocația

Conturând și mai puternic imaginea scriitorului care nu se aliniază rigorilor, Troyat ni-l prezintă pe Dostoievski în perioada școlarizării ca student la Academia Tehnică Militară, lipsit de orice atracție față de domeniul pe care este nevoit să îl aprofundeze, precum și față de serviciul militar. Atrage câțiva colegi spre literatură, adunându-se în camera lui să citească poezie, ca gest de rezistență împotriva rigorilor și limitării culturale ale școlii militare. Introvertit și retras, „în timpul recreațiilor zgomotoase și scurte, se refugia în cadrul câte unei ferestre care dădea spre Fontanka. Deschidea o carte. Citea. Se desprindea de universul tracasărilor mărunte și al nesuferitelor

interese școlare” (Troyat, 2022: 45). De asemenea, era văzut noaptea la masa de lucru din internat, scriind cu acribie un manuscris, probabil pentru *Oameni sărmani*. Astfel, se profilează un topos important al biografiei dostoievskiene, pasiunea pentru lectură, ca soluție la corsetul social.

Totodată, este important de precizat componenta de *otium*, de loisir, importantă în biografia tânărului de douăzeci de ani. Dimineța audia cursurile, iar serile și le petrecea la spectacole de teatru, balet sau la recitalurile lui Ole Bull și Liszt. După-amiezele „lucra în fumul gros de țigară” (Troyat, 2022: 60). Se observă, astfel, cum ambiția muncii sale este dublată de dorința inserției în lumea bună a Petresburgului, dar și de aplombul în lumea culturală care i se deschidea.

Pasiunea pentru lectură (citea Hugo, Byron, Shakespeare, Racine, Balzac, Gogol) îl va îndemna să scrie, la rândul său. În 1841, Feodor Mihailovici le citește apropiaților două drame (*Maria Stuart și Boris Godunov*), inspirate excesiv din Schiller și Pușkin și, astfel, nereușite. Între acest episod și debutul său cu romanul „Oameni sărmani”, se intercalează un alt episod semnificativ. În timpul unei plimbări cu unul dintre prietenii săi, Dostoievski încearcă o stare de spaimă în fața unui cortegiu funerar, alcătuit din preot, cor și dricul mortuar, în care vede un cadavru care ține în mâinile înțepenite o iconiță de lemn. Este atât de marcat de ceea ce vede, încât suferă un atac nervos, iar următoarele zile este rupt de lume, refuzând orice activitate. Vederea acelei adunări va scurtcircuita modul în care tânărul privea lumea până atunci, îl va face să își pună problema efemerității vieții, dar și a posibilității mântuirii. Toate aceste dileme rămân, totuși, într-un stadiu embrionar, în timp ce Dostoievski lucrează la *Oameni sărmani* – prima lui *idée fixe*, așa cum el însuși mărturisese.

Textul care îi va marca debutul vorbește despre o lume obscură, decadentă, a ticăloșiiilor omenești. Aceasta este lumea Petersburgului: „cu case mari ca niște cazărmi unde se adăpostește o omenire mizerabilă alcătuită din funcționari mărunți, cămătari, meșteșugari, prostituate și studenți. Cărciumi murdare, puțind a tutun, a cârpe arse, a zoaie de la vase. Fundături luminate de câte-un felinar agățat pe un stâlp cu căpriori colorați. Magazine prost întreținute, în care mahalagioaice gureșe își așteaptă clienții, cu paharul de ceai în mână” (Troyat, 2022: 68). Astfel, Dostoievski își descoperă vocația, având revelația lumii pe care vrea să o reprezinte în proza sa. Nu este o lume aristocrată, hieratică, egală cu sine, ci o lume a mahalalei și a burgului rus în toată diversitatea sa. Dostoievski se simte responsabil să de glas pasiunilor, năzuințelor și intuițiilor umane, având convingerea că ele există chiar și în acele locuri, aparent lipsite de profunzime. Interesul lui Dostoievski se dezvoltă, așadar, în direcția oamenilor reprezentativi pentru societatea rusă. Mai exact, ridică la rang de eroi „funcționarii, puștoaicele bolnave, bătrânii maniaci, bețivii, cu toții trăiau din propria taină, din propria pasiune, din devotamentul sau din crima lor” (Troyat, 2022: 69). *Oameni sărmani* conține în nuce teme și obsesii dostoievskiene dezvoltate în toată creația sa: tatăl depravat, care stârnește milă și dispreț, bețivii, prostituatele, bogății vicioși. Dumnezeu este personajul inițial absent din universul literaturii dostoievskiene. El va apărea numai după experiența eșafodului și a Siberiei. Personajelor le lipsește, după Troyat, amplitudinea, dilemele metafizice. Acum, tipologiile dostoievskiene sunt doar în crochiu, adevăratele tușe urmând să fie trasate cu mai multă precizie în următoarele romane, susține Troyat. Accepțiunea artei nu rezidă, pentru Dostoievski, în concepția idealistă a

artei pentru artă, ci în arta pentru ameliorarea societății, a condiției celor nedreptățiți, întrucât acesta susține că „destinul poporului rus este nedrept, intolerabil. Datoria scriitorului este să denunțe suferințele pe care le îndură țărănul” (Troyat, 2022: 80). De aceea, criticul Belinski apreciază textul său, dintr-un elan diferit de cel în spiritul căruia a fost scris: este atras de condamnarea călăilor, de revolta socială, nu de martirii ascunși printre oamenii simpli, mânați de pasiuni și idealuri mărețe.

Deportarea

În existența filologului, are loc un eveniment care îi marchează fundamental existența, condamnarea la moarte. Din pricina colaborării cu un grup considerat revoluționar, scriitorul este judecat, găsit vinovat și condamnat la moarte. Chiar în momentul în care urcă pe eșafod, alături de ceilalți acuzați, este grațiat din bunăvoința țarului. Deși scapă cu viață, este deportat și condamnat la muncă silnică în Siberia. Timp de patru ani, Dostoievski explorează condiția ocnașului, a celui privat de libertate, dar care a câștigat o altă formă de libertate prin credința în Dumnezeu, aspect care prinde din ce în ce mai mult contur în viața sa. După întoarcere, va începe atelierul primului mare roman al său, *Crimă și pedeapsă*, împrumutându-i lui Raskolnikov parte din trăirile sale în lumea deportaților care se agață de credință, salvându-se. Problematicile abordate denotă maturizarea scriitorului: libertate, pedeapsa interioară, morala, supraomul, păcatul, virtutea. Cartea sa îi va aduce notorietate, fiind receptată pozitiv atât de publicul larg, cât și de critici.

Sărăcia

Încă din perioada școlarizării, Dostoievski se confruntă cu probleme financiare, tatăl său negestionând chibzuit averea. La rândul său, scriitorul va avea derapaje majore în ceea ce privește chibzuința, ruinând tot ce agonisea prin jocurile de noroc. Scriitorului îi plăcea să se lase absorbit de legile norocului schimbător, se experimenteze libertatea, ca totalitate a posibilităților. Ruleta reprezintă un joc al hazardului, în care legile cauzalității sunt suspendate, astfel că nimic nu mai depinde de nimic. În felul acesta, precum în cazul *Jucătorului*, Dostoievski testa granița fragilă dintre realitate și posibilitate, dintre legile firii și hazard. Norocul nu era de partea lui, fiind nevoit să amanezeze constant obiecte și să împrumute bani de la cămătari. Ni se pare important să ne raportăm la marele scriitor rus și din această perspectivă, pentru a înțelege că activitatea sa scriitoricească este strâns legată de două complexe ale intelectualului: sărăcia și patima jocului. De pildă, promite că va face o a doua ediție a romanului *Idiotul*, în vederea încasării unui avans. Astfel, Dostoievski privea publicarea romanelor ca pe o salvare, însă nu una de ordin metafizic, ci ca soluție la problemele financiare din viața sa.

Relația cu soția lui va intra sub incidența aceluiași complexe. Pe Anna Grigorievna o va cunoaște în calitate de stenografă. Se îndrăgostește de ea nu ca de o muză, ci ca de o soră de caritate. Tânăra îl găsește, la masa de lucru, pedant, îngrijit, dar îmbrăcat în haine ponosite și cu expresia chinuită de epilepsie „«Părul șaten deschis, chiar roșcat, era bine pomădat și pieptănat cu grijă. Dar pe chipul lui cel mai mult m-au uimit ochii. Dostoievski purta o haină de postav albastru destul de uzată, dar gulerul și manșetele cămășii erau albe ca zăpada.» A înaintat. Părea ostenit, dezolat, pierdut. De fapt, cu o zi înainte avusese o violentă criză de epilepsie și încă nu se refăcuse complet” (Troyat, 2022: 304) Va fi martora ruinării constante

în urma jocurilor de noroc și a disperării sale crescând în fața atacurilor de epilepsie, a datoriilor și a manuscriselor pe care nu reușea să le finalizeze. Își amănetază până și bijuteriile și mobila moștenită, încercând să-și ajute soțul, chiar dacă acesta o trage după sine în condiții tot mai insuportabile. La un moment dat, ajung să trăiască chiar deasupra unei fierării, în care „zgomotul, căldura, tapetul mucegăit și plin de muște o aduceau la disperare pe Anna Grigorievna” (Troyat, 2022: 324). În viața lui Dostoievski, prezența soției lui este providențială: îl ajută, îl înțelege și îl iartă de fiecare dată, sperând că se va lăsa de ruletă, ceea ce se va și întâmpla, într-un final.

Exilul

Un alt punct nodal în biografia scriitorului este exilul. Acesta se leagă tot de problemele expuse mai sus (sărăcia și ruleta). Soții Dostoievski vor călători la Baden-Baden, (împinși de ambiția lui pentru cazinouri), la Geneva (participă la congresul de la Geneva în septembrie 1866), Vevey (după moartea fiicei sale, răpuse de o răceală), Milano, apoi Florența, Praga, Veneția, Bologna, Triest, Viena. Un loc însemnat îl ocupă vizita bisericilor și a muzeelor. Dostoievski se bucură de arta renascentistă, de picturile lui Rafael, în speță – fiind pictorul său preferat. Astfel, începe o perioadă de stabilitate, în care un rol tot mai important îl joacă arta, biblioteca și activitatea intelectuală desfășurată în tihnă: „În sfârșit, a descoperit și o bibliotecă importantă, care era abonată la două ziare rusești, unde se ducea în fiecare zi și își petrecea toată după-amiaza în sala de lectură” (Troyat, 2022: 339).

Toposul exilului se intersectează, astfel, cu toposul *otium*-ului, nuanțând preocupările intelectuale ale filologului din această perioadă. Ne referim la șantierul romanului *Idiotul*, care va fi puternic impregnat de vizita lui Dostoievski la un muzeu renascentist din Italia. Troyat subliniază fiorul, înspăimântarea lui Dostoievski în fața tabloului lui Hans Holbein, *Hristos coborât de pe Cruce* (tabloul îl reprezintă pe Hristos mort, în descompunere). Pe Anna Grigorievna o marchează reacția lui Dostoievski, pe a cărei față se citește aceeași disperare care îl încearcă în timpul crizelor de epilepsie. Stupoarea aceasta va fi transferată prințului Mișkin, care va fi chinuit de privirea unei copii după tabloul menționat, aflată în casa lui Rogojin. Dostoievski va pune pe seama lui impresia că, din cauza unui asemenea tablou, unii își pot pierde credința, tabloul nereprezentând nimic din firea transfigurată, divină a lui Hristos. Impresia personajului se va suprapune perfect peste cea a autorului, care va exclama contrariat aceeași frază, în fața tabloului din muzeul din Basel. *Idiotul* problematizează, în esență, posibilitatea ieșirii din legile firii, a transcenderii locurilor prin care au trecut cuiele și sulița.

În urma acestor călătorii, dorul de patrie se aprinde în sufletul lui Dostoievski, considerând ingenuitatea poporului rus ca pe o alternativă la secularizarea Occidentului. Scrie la Florența: „fără Rusia, toate forțele mele, tot talentul meu vor dispărea” (Troyat, 2022: 365). Pentru Dostoievski, talentul, forța creatoare, inspirația sunt legate de patrie, poporul reprezentând o etapă necesară întâlnirii cu Hristos. Se întoarce, așadar, în țara natală.

Figurile specifice activității intelectuale

Timpul de creație al lui Dostoievski era noaptea și se înscrisa astfel în rutina unei zile: se culca la cinci, se trezea la unsprezece, petrecea un timp cu copiii, după care îi dicta soției

ce scrisese peste noapte (Troyat, 2022: 399). Spațiul de creație era cabinetul său de lucru, în care dormea pe o sofa, deasupra căreia se afla o reproducere a *Madonnei Sixtine* a lui Rafael. În ceea ce privește conduita lui, nu stătea niciodată în haine de casă, ci era mereu corect îmbrăcat și încălțat. După ce își făcea toaleta, servea ceaiul în sufragerie, întorcându-se mai apoi la masa de lucru, unde lucrurile erau așezate în cea mai mare ordine: „cutia de țigări, scrisorile, cărțile, ziarele își aveau locul bine stabilit” (Troyat, 2022: 422). Soția lui stenografia și copia paginile dictate de el, iar mai târziu, „urmau prânzul, plimbarea, cumpărăturile de delicatose pentru copii, apoi cina, ceaiul, și, din nou, Dostoievski se închidea în birou să lucreze. Îl încânta această viață regulată și rodnică” (Troyat, 2022: 422).

Concluzii

Am pus în lumină analitică câteva locuri comune din biografia scriitorului: vocația, sărăcia, inadaptarea, *otium*, exilul, precum și figurile specifice activității intelectuale. Trecând în revistă acești toposi, am descoperit un Dostoievski marginalizat de sărăcie și în competiție cu ceilalți: „toți vor de la mine efecte artistice, limpezime, poezie firească, fără exaltări și îmi sunt dați drept exemplu Turgheniev și Gonțarov! Să se uite puțin în ce condiții lucrez” (Troyat, 2022: 357-358). Atât la nivel micro, în romanele sale, cât și macro, în viața sa, suferința este o constantă, reprezentând un topos supraordonat. Tot traseul său biografic e marcat de o conștiință a provizoratului, a luptei pentru supraviețuire și a nevoii de a afirmare

* Henry Troyat, *Dostoievski*, trad. din lb. franceză de Marina Vazaca, Polirom, Iași, 2022.

Mircea POPA

Marcel Mureșeanu, Monseniorul și Prințul

O nouă carte a lui Marcel Mureșeanu, strâns legată de producția sa de sentințe din *Monede și monade*, a ieșită de curând într-o formulă narativă atractivă, numită *Monseniorul și Prințul* (Ed. Avalon, 2024). Aducând în scenă două personaje medievale, care judecă lumea din jur, prin tehnica dialogului, de întrebări și răspunsuri, el naște o lume extraordinar de bogată în sensuri lexicale și în hermeneutica textului, prin adunarea la un loc a 101 de ziceri cu tâlc, oferind cititorului o adevărată *Halima* de întâmplări gândite și miraculos alcătuite. Metoda e veche și se întâlnește în literatura veche românească sub forma „divanului”, adică a unei „gâlceve” dintre înțelept și lume, metodă la care a apelat și D. Cantemir când a dorit să ofere conaționalilor săi câteva pilde de știință cărturărească. Cartea are la bază și multe sugestii din *Dioptra* a lui Filip Solitarul și are ca scop moralizarea lumii, prin comunicarea unei experiențe proprii privind mediul înconjurător și a relațiilor noastre cu divinitatea. Desigur, poetul de aleasă modernitate, confiscă genul, și-l transpune într-un cadru medieval european, alegând drept protagoniști, două figuri emblematice ale timpului, Preotul, Duhovnicul (Monseniorul) și Prințul, adică înțeleptul Bisericii și cel al Lumii Laice, reprezentând cele două puteri care guvernează universul. Cei doi se întrec spre a-și dovedi cunoștințele și

înțelepciunea, își cer unul altuia să definească fenomene din natură, să dea definiții, să-și exprime punctul de vedere asupra multiplicității lumii înconjurătoare, văzută într-o continuă mișcare și transformare. Răspunsurile implică nu de puține ori ironia și parodia, eschiva sau ducerea în eroare. Conversația e bazată pe subtilitățile limbii și ale cuvântului, pe jocul programat cu falsetul și ignoranța, făcând risipă de calambururi, de echivocuri, de semantica negativă. Ca să înțeleg mai bine noua specie lansată pe piață de acest autor marcat de „hărțuirea textuală”, evoluând între ambiguizare și dezambiguizare, între eul-narator și eul-personaj, am făcut apel la cartea Rodicăi Zafiu, *Narațiune și poezie* (2000), care se ocupă de strategiile narative ale multiplicării și ambiguizării, argumentând că expresiile lingvistice „pot părea un simplu artificiu pentru introducerea descrierii”, și că incipitul poate fi reversul finalului, în răspăr cu provocarea inițială. Această deschidere-interogativ-dubitativă e urmată de fiecare dată de „asocierea contradictorie dintre o formă lingvistică și o manieră de construcție”, instituind prin universul interior propus, o convenție favorabilă. Convenția de avantaj suferă determinări expresive multiple, în urma cărora textul dobândește vraja încântării și seducția spunerii. Dar, mai ales, acel element-surpriză sau paradoxal, care adaugă un plus de efect sentenței. Folosind acest procedeu, poetul mănuieste cu o dibăcie de invidiat „răsucirea”, sau desfolierea cuvântului, întreg narativul său nefiind altceva decât o probă practică de stilistică poetică. Iată câteva dialoguri care confirmă relația dominantă dintre inventivitate și spontaneitate, instituind farmecul dialogului și cadrul predilect de adversativă funcțională. „Când sunteți plecat de lângă mine, simt un gol imens, monseniore! - Aruncați-vă în el, prințe!”; „Ce l-ați ruga pe Dumnezeu, dacă ați fi între patru ochi cu El, monseniore? - I-aș cere să nu lase nicio clipă trupul fără suflet sau să le topeacă pe unul în altul!”; „Ce credeți că se află în subteranele Tibetului, monseniore? - Cerul, prințe, cerul!”; „Ne putem juca în voie cu focul, monseniore? -Da, dacă avem destulă apă la noi.”; „Se poate învinge răul strigând la el, monseniore? - Nu, pentru că e surd, prințe!”; „Cum pot rămâne viu, monseniore? -Prefăcându-vă în Cuvânt, Alțeța Voastră!” etc. Jocurile de cuvinte ale cărții oferă pe spații mari interesante parabole despre viață, nuclee narative comprimate, din care se pot dezvolta narațiuni diverse. A și dovedit-o în cărțile lui de monede și monade (a se vedea memorabilul text *Cum se înțelege țărani*), de un farmec lexical cu totul aparte, dovedind că isteția sentențială n-a pierit din gura omului din popor, iar „înțelepciunea” nu este doar apanajul miniștrilor noștri (care confundă *ortoepia* cu *ortopedia*) și că miraculoasa lume organizată dialogal, reface foarte adesea virtuțile absurdismului caragialian și ale rostirii șugubețe a lui Anton Pann. Mereu plin de surprize literare în premieră, poetul Marcel Mureșeanu propune, prin cartea sa, o nouă specie literară pentru cei inițiați în tainele cuvântului, dovedindu-se un neîntrecut Cilibi Moise al zilelor noastre, într-o lume tot mai analfabetă și mai parazitară, care a uitat să aducă zilnic omagiul de onoare limbii române.

Raluca RUSU

Pictopoezia e pictopoezie

Valentina IANCU

Brauner

Pictorul clarvăzător



Într-o societate scăldată tot mai mult de neîncredere, conspirații, teorii nefundamentate și absurde, o carte ce propune obsesia pentru lumea spirituală își găsește locul parcă mai bine ca niciodată. „Brauner – Pictorul clarvăzător” al Valentinei Iancu (*Polirom*, 2024) este o călătorie rapidă prin spațiu, dar staționează într-o singură dimensiune temporală, cea a misticismului. După două expoziții naționale dedicate lui Victor Brauner, una la Timișoara (*Victor Brauner: Invenții și magie*) și una la București (*Victor Brauner: Între oniric și ocult*), la 100 de ani de la lansarea mișcării suprarealiste, lucrarea Valentinei Iancu este o culegere de evenimente și personaje marcante pentru curentul suprealist, care te poartă clar și cu răbdare prin tot contextul socio-politic al vremii.

Romanul debutează cu episodul dramatic în jurul căruia se va contura pasiunea pictorului pentru spațiul supranaturalului – moartea fratelui său abia născut. Adolescența lui Victor capătă un mare avânt artistic odată cu mutarea familiei la Viena, unde tânărul a avut primul contact cu lumea spiritelor prin Theodore Stern, un profesor particular al copiilor familiei Brauner. În ciuda afinității lui Herman, tatăl familiei, pentru lumea ocultă, acesta a blocat orice acces și orice curiozitate de-a copiilor săi la cărțile și practicile spiritiste cu care el însuși experimentase o vreme.

Odată cu conturarea primelor gânduri mai clare legate de necesitatea creării ca mijloc de a fi, dimensiunile fizice și intelectuale ale lui Victor Brauner se reduc, în principal la două direcții: zona românească, marcată preponderent de dorul pentru familie și nostalgia ceneclurilor improvizate la lăptăria lui Enache Dinu și zona franceză, marcată de animare artistică, dar și melancolie, de episoade maniacale de muncă și sărăcie cruntă.

Având un limbaj accesibil, textul curge ușor, uneori poate prea ușor, cititorul înotând printre personaje și stări cu lejeritate. Deși empatia cu drama personajului principal nu este întotdeauna la îndemâna cititorului din cauza stilului

telegrafic, câteva episoade rămân emblematice pentru firul narativ dinamic.

Întâlnirile la „Secol” evadează din convențional și provoacă printr-un dialog viu: „- Să-ncepă de-pa-ra-zi-ta-rea CREIERELOR! urlă Roll și începu să aplaude. / - Arta surpriză, continuă Ilarie, artistul nu imită, artistul creează linia, cuvântul, culoarea... / ... pe care nu o găsești în niciun dicționar. Vibrează secolul! strigă Roll, cuprins de o fericire creatoare febrilă.”

Răbdarea cea cu sfârșit a primei sale soții, Margit Kosch-Brauner, în fața obsesiei creatoare îl macină pe Victor, dar nu îl întoarce din drumul pe care a ajuns după mult chin—marcarea inconștientă a primei sale profeții: „se simțea mai viu ca niciodată, ca un vrăjitor în fața șevaletului. Cu toate astea, știa că are o responsabilitate față de această femeie. Tâmpile îi zvâcneau în această contradicție existențială. A luat-o în brațe și a început să o sărute, apoi au făcut dragoste pe podeaua atelierului, cu autopoortretul neterminat cu un singur ochi privindu-i de pe șevalet.” Urmată de scena accidentului, „Cu un ochi enucleat care arată exact ca monstrul pe care îl văd acum în oglindă. Nu simt nimic. Văd sângele ăsta pe fața mea și am impresia că l-am pictat”, starea personajului, undeva între halucinație și adrenalină provoacă cititorului extaz și animare în loc de o mai firească spaimă sau grijă.

În fine, episodul violent dintre André Breton și Tristan Tzara din *La Closier des Lilas* reamintește de firea artistului efervescent al epocii care trebuie întotdeauna să demonstreze ceva, oricui, mai ales semenilor săi de breaslă: „Tot eu să mă liniștesc în mijlocul elogiului imposturii acestui fanfaron al cărui nume refuz să-l mai pronunț? Refuz, zbieară Tzara în timp ce lua halba cu berea lui Chagall, pe care a sorbit-o până la capăt.”

Romanul trasează o linie dreaptă prin societatea modernistă, taie printre straturi, ajungând drept în burta balenei, așadar, merge pe urmele conștiinței picto-poetului: „Când a ajuns acasă, era încă plin de energia entuziasmului nopții trecute, așa că a început să deseneze, a luat apoi un ziar și s-a apucat să decupeze cuvinte la întâmplare pe care le-a lipit peste câteva desene.” Uneori apare și câte o înșiruire de nume perceptibilă mai degrabă ca un grup de prieteni într-o sufragerie decât ca o listare a somităților vremii: „Marcel Duchamp, Picasso, Chagall, Ezra Pound, Léger, Erik Satie, Man Ray sau Tzara erau de-ai casei.” Cu toate că plasarea fizică a artistului nu este întotdeauna aceeași, intervine reconectarea cu necesitatea expresiei, indiferent de mediul în care se află, fie el la Secol, în atelierul mult râvnit, în pădure sau la o vilă dezafectată din sudul Franței. În orice caz, obsesia imitației societății pariziene la punctul ei culminant revine în oricare dintre aceste locuri, însă nu de puține ori imitația eșuează lamentabil din cauza circumstanțelor externe.

Cu o abundență de detalii istorice care te fac să te întrebi câtă muncă de documentare a fost în spatele acestei lucrări și o bibliografie selectivă la sfârșit, opera Valentinei Iancu nu lasă loc de întrebări sau îndoieli cu privire la autenticitatea evenimentelor descrise și te poartă progresiv prin toate spațiile marcante pentru viața picto-poetului.

László VARGA

De la parodie la poetica fragmentului



Ca o imagine în teste de personalitate folosite de psihologi, care cuprinde mai multe reprezentări ascunse și descoperite treptat – sau nu – de cei care rezolvă chestionarul, și acest volum¹, derutant de simplu de citit la prima vedere, permite câteva interpretări diferite în funcție de perspectiva din care este privit, precum și de receptivitatea cititorului. Primul nivel, ușor accesibil, este cel al parodiei, element definitoriu la toate cele o sută cincizeci de pseudo-epitafuri, în consonanță cu titlul vădit parodistic al cărții, cu precizarea că defuncții imaginari nu reprezintă înseși meseriile, ci sunt doar niște reprezentanți ai lor: instalatorul, cardiologul, actorul, ornitologul, brutarul, farmacistul, cântărețul de operă și așa mai departe. Folosind definiția dată de Laurențiu Bădicioiu – „*parodia se bazează pe imitație, critică și invenție (adăugare) și ea reprezintă o creație realizată în mod conștient, cu bună intenție, pregătită cu atenție*”², – putem constata în primul rând că aceste mici poeme parodiază epitaful, precum și genurile literare apropiate – aforismul și epigrama –, încadrându-se în tipul parodiei-umorului, în care regăsim însă, în proporții variabile, și doze însemnate de ironie, grotesc, satiră și joc. Pentru a justifica aprecierea anterioară și pentru ilustrarea atmosferei ce se degajă din aceste creații parodistice, începem cu analiza a trei pseudo-inscripții funerare tipice din acest volum, atât ca formă cât și ca fond: „*Nu vă mirați, mi s-a rupt ața/ ce să-i faci, așa e viața!/ Mi-au croit acest mormânt plăcut,/ un nasture doar mai trebuie cusut!*” (*Pe piatra de mormânt a croitoresei*). Mergând pe principiul *pars pro toto*, din acest catren se poate desprinde procedeul de bază folosit de autor, care constă în găsirea unui joc de cuvinte ce se construiește pornind de la însemnele cunoscute, emblematice ale meseriei/ profesiei în cauză (aici: ața, croiala, nasturele), aceste cuvinte fiind încorporate apoi, printr-un proces de asociere creativă, într-o expresie, sintagmă, locuțiune amuzantă, cât mai ambivalentă, într-un context nou, dar care trebuie și poate evoca în același timp și ideea decesului, dispariției, stingerii din viață a reprezentantului/ reprezentantei acelei meserii alese, obținându-se simultan și efectul umoristic urmărit. În cazul de față, a i se rupe ața echivalează aici cu expresia *a-și ieși din sârte*, dar având și

sensul figurat de *întrerupere a cursului vieții*. Același mecanism lingvistico-logic poate fi surprins și în exemplul următor: „Știam eu că aici ajung! De-aia am fost clarvăzătoare, dar în bezna asta viitorul/ nicicum nu-mi apare.” (Inscripția prorociței). Pretinsa capacitate a ghicitoareii de a vedea în viitor este compromisă de întunericul neantului - butada funcționează și aici prin intermediul contrastului comic datorat limbajului, cu o versificație voit stângace, caracteristică majorității acestor piese deopotrivă grotești, ironice și ludice. Comicul factual este și el prezent în multe poeme de dimensiuni variabile (de la unu la cinci strofe), care descriu situații, întâmplări sau povestiri scurte ale unor accidente, conflicte, cazuri de adulter, abuzuri, autorul reușind adesea să contracareze banalitatea lor evidentă cu o ingeniozitate lingvistică de netăgăduit: „Trupul mi-a ajuns în groapă, dară,/ că la circ am dat-o-n bară./ Eu i-am vorbit frumos, iar el s-a pus pe urlat./ regele animalelor pe loc m-a terminat.” (Pe mormântul dresorului). Din această categorie mai fac parte, printre altele: *Epitaf pentru geamgiu*, *Sfârșitul bibliotecarului*, *Moartea cântăreței de operă*, *Epitaful unui maestru al șahului*, *La moartea unui ornitolog* etc. Critica fiind un ingredient indispensabil al parodiei de orice tip, această componentă a epitafurilor fictive este pe larg prezentată în prefața consistentă scrisă de George Volceanov, unde sunt expuse piese reprezentative atât din grupa celor care ridiculizează năravuri, vicii și defecte individuale (*Epitaful avocatului*, *Pe piatra de mormânt a perierului*), cât și din seria celor care satirizează aspectele negative legate de moravurile sociale actuale, corupția, snobismul, stupiditatea răspândită inclusiv pe internet (*Ultimul gest al influencerului*, *Oferta mortală a vânzătorului de teleshopping*), materialismul deșănțat, consumerismul. La rândul nostru, ilustrăm vibrația spiritului critic al autorului invocând epitaful dedicat bancherului: „Să știi, frățioare,/ aici banii tăi nu au nicio valoare./ creditele m-au însuflețit/ și-acum, fără credință, stau măhnit./ Acum, că-s mort, ei m-au depozitat/ și, fără taxă,/ în Iad m-au transferat.” (*Bancherul damnat*). Versuri asemănătoare ne pot aduce aminte de paradoxul lui Sigmund Freud, conform căruia gluma poate spune orice, uneori chiar și adevărul.

Fără îndoială, un segment al publicului cititor ar putea vedea în acest volum, integral sau în cazul anumitor poeme, o manifestare a kitschului intenționat, argumentele previzibile mergând probabil de la inoportunitatea atitudinii umoriste în raport cu gravitatea subiectului (moartea), calitatea mijloacelor artistice folosite, până la deservirea așteptărilor și a unei stări de spirit favorabile kitschului, caracteristice culturii de consum care domină lumea noastră. Ținând cont de criteriile și considerentele formulate în lucrarea Danielei Petroșel³, optăm pentru evitarea utilizării acestui concept în interpretarea operei analizate, deoarece kitschul, după cum circumscrie autoarea menționată, este un obiect sau creație „ce nu este ceea ce pretinde a fi”, la care se adaugă intenția creatorului care „manipulează în mod deliberat anumite strategii despre care știe că vin în întâmpinarea așteptărilor emoționale ale receptorilor, când oferă publicului artă gata procesată, atunci creațiile sale intră clar în categoria kitschului.” Or, atât epigraful cărții (cu prezentarea autorului-psiholog), cât și parodia „artei poetice mortale” cuprinsă în poemul *Agonia psihologului cretin* demonstrează că Zoltán Dósa crede, pur și simplu, în funcția terapeutică a parodiei și a umorului, fără a avea ambiții literare. Iată dialogul dintre psiholog și moarte (de fapt, o auto-parodie pusesă), în trei strofe: „Ehei, de când

îi caut price/ sufletului tău, amice!/- zice Moartea hârâit,/ de cum omul și-a găsit.// Cine te crezi tu, mă rog?/- întrebă micul psiholog./ Oasele-ți zornăie, ai un alt eu,/ tu ai probleme, zău, nu eu!// Pune coasa jos frumos,/ dă-ți și gluga jos./ Hopa-sus pe canapea,/ dacă ai de zis ceva!” Este semnificativ faptul că acest poem este singurul în care protagonistul imaginar izbutește să se mențină în viață, datorită prezenței sale de spirit, sau, ca să ne înscrîm în tonalitatea volumului, reușind să scoată simțul umorului de pe linia moartă a neputinței și capitulării față de vulnerabilitatea originară a omului ca ființă muritoare. Privind lucrurile mai puțin patetic, menționăm că atitudinea autorului cărții amintește de celebrul principiu al efectului V (sau A, în română), promovat cândva de Bertolt Brecht în lumea teatrului, vizând destrămarea iluziei spectatorului și alienarea lui referitor la ce se întâmplă pe scenă; această străduință identificată micșorează mult șansele de susținere a ipotezei unui kitsch premeditat. În altă ordine de idei, semnalăm că tradiția folclorică pledează tot în favoarea compatibilității umorului cu realitatea tristă a condiției umane, după cum consemnează și Ioana Pârvolescu: „De ce zâmbește atât de des Dumnezeu în poveștile noastre e simplu de spus. În imaginarul popular buna dispoziție vine de la Domnul, iar mohoreala de la dracul, optimismul e divin, pesimismul diabolic.”⁴ Prin urmare, rămânem la părerea că problema kitschului nu se pune în legătură cu această carte, ci în relație cu traseele existențiale eșuate ale multor participanți la defilarea funestă închipuită de autor - nu trebuie să uităm că circula de mult și noțiunea omului-kitsch.

A treia abordare posibilă se sprijină pe o recadrare, pe conștientizarea faptului că aceste epitafuri văzute în prima lectură ca sine-stătătoare formează un ansamblu, un întreg cimitir imaginar, căpătând dimensiuni nebănuite, într-un fel asemănător Cimitirului Vesel de la Săpânța, unde vederea sinoptică a inscripțiilor funerare dezvăluie o veritabilă monografie a așezării, o cronică a trecutului și un mod aparte de a înțelege viața și moartea. În cazul nostru, privit din perspectiva poeziei fragmentarului, șirul epitafurilor fictive se transfigurează într-un panoptic de măști reprezentând un fel de *theatrum mundi*, iar datorită dinamicii inerente care derivă din discontinuitate și repetiție, se transformă cu adevărat într-un marș funebru, așa cum indică titlul volumului. Monotonia cortegiului funerar imaginar format din aceste inscripții bizare poate fi așadar asociată cu un fel de registru ciudat, un dicționar fictiv al ocupațiilor actuale sau ca un epistolar care ne transmite, sub forma unor mesaje stranii, experiența atâtor vieți diferite, ajunse la punctul terminus. Cimitirul virtual absurd al lui Zoltán Dósa reflectă fenomenul atomizării societății contemporane și deficitul existențial al omului epocii noastre, înstrăinat, izolat, individualist, însingurat, deosebindu-se flagrant de cimitirele creștine vechi din cultura noastră, în care se oglindea încă simțul vieții viitoare, precum și sentimentul stării de creatură, folosind expresia lui Rudolf Otto. Dincolo de stratul debordant de ironie, satiră și umor negru, arătat deja în contextul parodicului, această cutie deschisă a epitafurilor fictive, privită de la distanța necesară, comportă importante conotații ontologice. Sintagma „gol cosmic” din poemul *Pe piatra de mormânt a unui astronom*, care se distinge prin sobrietatea unică în această culegere, ne conduce într-o sferă ideatică superioară: „Priveam cerul și noaptea zi-mi era./ Sub tălpi noroiul planetar îmi ardea./ De-acum în golul cosmic acasă am ajuns,/ din spatele inimii se-aude al stelelor plâns.” În ce ne privește, suntem siguri că acest vid existențial copleșitor, nevoia de afiliere spirituală, de compasiune, de

comuniune personală sunt stări emoționale comune tuturor acestor „meseriași”, mai apropiați de noi decât am crede, deoarece izvorăsc din modalitatea noastră contemporană de a fi în lume, din șubrezeimea metafizicii noastre personale, din anxietatea resimțită și din criza dureroasă de identitate cu care ne confruntăm. În lumea literaturii fragmentare, hiatal și absența textului sunt la fel de relevante ca și scrierile propriuzise. În loc de concluzii, la finalul acestei analize sumare, găsim de cuviință să reproducem o idee lămuritoare a lui Mihail Dragolea, teoretician al domeniului, la care subscriem ca fiind perfect valabilă și pentru evaluarea critică sintetică a volumului prezentat: „*Scrierile fragmentare au destule slăbiciuni, insuficiențe, metehne și probleme, dar – precum orice corp textual autentic – au și strălucire, și forță.*” (Mihail Dragolea, *Arhiva de goluri și plinuri. Literatură fragmentară*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1998, în *Argument*). În încheiere, dorim să subliniem calitatea deosebită a traducerii, aparținând lui Ingrid Tomonicska, reamintind, dacă mai e cazul, că umorul este cel mai dificil de tradus, uneori aproape imposibil, mai ales în cazul a două limbi și culturi atât de diferite ca maghiara și româna, ceea ce solicită aplicarea unor strategii și procedee de traducere speciale. Creativitatea, inspirația și profesionalismul traducătoarei, manifestate în transpunerea reușită a acestei opere merită un studiu de caz separat, focalizat pe actul perlocuțional în cadrul căruia se naște și se afirmă efectul umoristic, specific acestor poeme insolite. Dacă au „strălucire și forță”, e și meritul traducătoarei.

Note:

¹ Zoltán Dósa, *Meserii în marș funebru. Artă poetică mortală*, trad. de Ingrid Tomonicska, pref. de George Volceanov, Editura Tracus Arte, București, 2024, 135 p.

² Laurențiu Bădicioiu, „Parodia, o caricatură a literaturii”, în *Revista de știință și cultură. Limba română*, Chișinău, nr. 4, 2021.

³ Daniela Petroșel, *Kitschul. Funcții literare, disfuncții culturale*, Editura Eikon, București, 2023, p. 23-24.

⁴ Ioana Părvulescu, „Dumnezeu și alții”, în *România Literară*, la „Cronica optimistei”, nr. 4, 2004.

Ionuț HOREANU

Însemnări despre semnificațiile trăirii în estimp

Pentru a scrie despre Romulus Brâncoveanu, încadrat de Grupul editorial Rocart în colecția *Poezii de azi*, este necesar a fi făcută și mențiunea că este profesor de filosofie și eseist cu logică excelentă și în context de diatribă. Pe lângă volumele de versuri, publicate înainte de 1989 și ulterior, Romulus Brâncoveanu s-a remarcat în viața universitară prin publicații în domeniile gnoseologic, epistemologic și al metodologiei comunicării.

Expunerea publică, prin funcțiile deținute la nivel academic, nu l-a „inhibit” pe profesorul Brâncoveanu să arate cele mai bune forme ale trăirii prin poezie, arătând, mai degrabă, că versul apare ca un descântec pentru tot ceea ce a raționalizat, la nivelul discursului universitar.

Lucrarea *Estimp* este formată din 4 poeme: *Trecutul*, *Prezentul*, *Viitorul* și *Estimp*. Primele trei poeme sunt „dozate” într-un mod asemănător, din punct de vedere al conținuturilor,

iar ultimul este mai întins ca volum și ca forță a ideilor, unde, de altfel, putem găsi și o serie de reveniri ale unor idei deja exprimate în poemele anterioare. Deși vorbim de o lucrare de întindere relativ redusă, din punct de vedere al numărului de pagini, aceasta nu poate fi citită ca o lectură de recital, ci ca o lucrare care nu te invită, ci te supune la meditație, datorită metaforelor utilizate, figurilor stilistice, procedeele poetice și îndeosebi temelor transpuse în versuri.

Romulus Brâncoveanu, fac această remarcă de la început, nu este deloc un poet ușor de citit, nu dă sens versului pentru poezie, ci creează poezie plecând de la o serie de concepte, dileme filosofice, trăiri personale cu mize înalte sau restituiri de stări. Poezia lui Romulus Brâncoveanu este una care te lasă să o citești până la capăt, deși ești cu creionul în mână pentru însemnări. Dar nu poți trece mai departe fără a te asigura că ai citit ceea ce poetul a vrut să surprindă.

Astfel este și poezia *Am înțeles și eu, după atâta vreme*, unde am înțeles că deslușirea simbolistică este dublată de dorința de a citi, de a urma fiecare vers: „Cumva, așa eu trăiesc. (...) Copac ce crește pe firul de praf./ E un copac orfan, în păduri și în locuri cât de cât îngrijite./ N-ai cum să-l vezi./ A crescut cu cheia la gât printre blocuri, (...) I-am gustat frunza. E un amar scârbos, un melc de iod și mentă./ Ce se târăște întors pe cerul gurii./ O clisă ce își umflă buza ca mușcătura unei curve” (p. 7-8).

Formarea filosofică poate fi sesizată și la nivel de ironie, în metaforele cu rol de ridiculare disimulată și cu simț profund filosofic. Chiar și așa, autorul își duce ideea cu măiestrie până la capăt, fie și-n ironie „Un răspuns la întrebările tale ar putea fi acela/ Că derridaenii nu sunt chiar plini de bube. (...) Așa cum ne spun preocupetele și marii intelectuali./ Care se udă singuri de dimineață cu stropitoarea la rădăcină./ Să sparie gândul/ Și-l nedumerește pe autorul tău preferat, Darrida” (p. 9-10).

Umorul fin este prezent și în atingerea unui cotidian politic bine cunoscut. În acest context putem observa că ajungem la miezul poetic și la grija de răspundere. „Plină de brojbe și ceapă proaspătă de aprilie./ Ion Iliescu, ca și Radu Câmpeanu, Patriciu și ceilalți./ Își făceau piața proletară, zilnic./ Chiar aici lângă blocul meu vopsit de Vanghelie” (...) Eram speriat, nu atât de Iliescu, cât de cei care/ Veneau cu sacoșele în urma lui./ Dând din cap aprobator și rostind ca pentru ei./ Când Iliescu apare, Soarele răsare” (p. 10-11).

În poemul *Trecutul* găsim și simbolistica și metafora casei care capătă valențe diferite. Casa primește un nou sens al cunoașterii, lipsit de orice clișeu deja consacrat. „Mă chemi din casă, casa noastră îmi stă în urmă./ Ca o nevastă, cu un pas în urmă, pășește/ Și mă lasă”. Acest sens al casei poate fi încercat să fie înțeles cu metafora despre trecut, încât să fie corect identificată valența dată de poet: „Trecutul e ca înmulțirea cu 1” (p. 12-13).

Prin nuanța pe care o dă unor teme și valențele pe care le capătă acestea în viziunea autorului, putem crede că dezvăluim și o anumită dimensiune umană a autorului, care transcede rigiditatea analiticul, a discursului universitar, apărând un autor cu aura umanității și lanțurile păcatelor.

Cum casa poartă în versurile lui Romulus Brâncoveanu o conotație diferită de ceea ce am putea găsi la poezii clasici, moartea este privită în același registru, adică o dimensiune înaltă a umanității: „Așa să-și fi trecut moartea ca un chiștoc,

ca ultimul chiștoc./ De la unul la altul!/ Aș fi vrut să-i fi tras după mine, să-i fi scos din tranșee, (...) Să le fi dat apa vieții fiecăruia și fiecăruia/ Să le fi pus la buze paharul ispitei!/ Tot eu să-i fi dus, apoi, după război, pe ei toți, la curve./ În cabarete luxoase” (p. 15).

Autorul caută condiția de umanitate în binele celorlalți sau binele pentru ceilalți, indiferent de orice ipostază ar fi fost să fie, profesor de istorie, caporal în regimentul de gardă, profetul anemic etc.: „Cât aș fi vrut să mor odată cu ei. (...) Să-i privesc de după ochelari cu rame grele/ Și să le spun./ Hai, băieți, doar acum putem muri cu folos!” (p. 16).

Eseistul folosește logica ideilor pentru a menține cursivitatea versificației și rămânerea în tematică sau ideile pe care vrea să le surprindă. De la metafora absintului ajunge la revolta de a fi: „Ca înghetata de absint din cupa mea/ Ești tu. (...) Iar când te răsucești și-mi treci deasupra/ Ca flacăra de spirit ce nu găsește aer./ Mă văd cum n-am mai fost ” (p. 17). Aceeași metafora absintului în raport cu femeile este folosită și în poemul *Prezentul*: „Ronțăie bomboane de absint și te cheamă seara în genunchi/ Să-i spui ce are de făcut.” (p. 28).

În aceeași logică, pentru a rămâne într-o relevanță a ideilor, autorul închide prima parte a lucrării, adică primul poem *Trecutul* cu poezia *Sunt numai eu, prima mea parte*. Într-adevăr, am identificat la autor, și în alte locuri, că trecutul este o parte a vieții care nu îi aduce liniștea viitorului, ci doar o împăcare sau tihnă pentru prezent.

Prezentul-, așa cum este și numele celui de al doilea poem-, are un loc aparte, dat de faptul că urmărește să evidențieze felul în care își găsește calea de a lega trecutul de viitor: „Prezentul e nădejdea zilei de mâine” (p. 25).

Și în această parte a lucrării reiese capacitatea de a filosofa în poeme. Iar pentru acest merit consider că autorul merită și mai mult cunoscut și integrat și pe scena poezilor. Dovedește că mănuiește metaforele ca un poet cu adevărat trăitor de lirism: „Vameșii zilei de azi luându-și tainul./ Acolo, în Bizanțul ceresc./ *Tagmata, strategos și hekatonarches* (s. n. a.) cerșesc prin tramvaie” (p. 26). Formarea filosofică a poetului reiese din trimiterile la conceptele filosofice, însă capacitatea poetică reiese chiar din faptul că integrează concepte filosofice sterile în poezii roditoare de trăiri: „Apoi o trimiți la Atena./ Atunci când și ciorile din arborii ei seculari/ Se chinuie cu problema terțului exclus” (p. 28).

Sucesiunea poemelor te poate face să cauți și liniaritatea poemului, dar poți găsi și o liniaritate a răspunsurilor sau o complementaritate pentru temele cu miză filosofică puse în versuri de către autor.

Viitorul este anunțat de „trecutul meu” care poate ajunge prezentul tău. „Toată apa Terrei o văd ca pe o gigantică piele de capră./ Ca pe un pergament greu, nefrământat de vânturi/ Pe care scrie ceva. Apoi văd cum i se jupoaie pielea de deasupra/ Și cum dedesubt pielea prezentului se usucă/ Peste tot ce fi-va vreodată de scris. (...) Trecutul meu e prezentul tău” (p. 31).

Penultimul poem, *Viitorul* începe cu un calup de versuri despre „vara trecută”, pentru că „Viitorul e prezentul ce nu se întâmplă” și pentru că viitorul începe unde s-a terminat prezentul sau metaforic spus „Viitorul se termină la micul-dejun” (p. 36-37). Viitorul mai înseamnă pentru autor ieșirea din prezent: „Viitorul e o țară în care voi emigra” (p. 38). Viitorul, așa cum o arată concluziile ca de sonet, nu mai este al celor prezenți: „Viitorul e trecutul din care vom lipsi cu toții” (p. 42).

O altă temă grea a filosofiei este cea a libertății, privită ca o formă fină pentru luciditățile spiritului, fiind tratată tot în poemul *Viitorul*. Totodată, este o formă de apropiere de poezie, la fel cum și poezia îi este o cale pentru apropierea de libertatea de a fi: „Asemenea celui care nu încetează a da din mână./ Sau a înflorit prin eviscerare, sau prin căinare, sau prin sperjur, (...) Sau a fost copleșit de obligații și responsabilități/ (Ah cât urâsc acest adaos la libertate!) (...) În sfârșit, tot ceea ce își află esența prin contemplare./ Prin resemnare și moarte, poezia/ Putrezește în inima mea”. (p. 37-38).

Viitorul este speranță, stare de speranță și dinamică: „Când vor fi măturate/ Toate urmele lor din această lume/ De suflarea lui./ Va rămâne doar o cutie poștală a unei neînțelese/ Companii a Indiilor de Nicăieri (...) Viitorul e plin de bicicliști” (p. 44). Poezia lui Brâncoveanu poate fi citită prin mai multe lentile critice, respectiv prin lentila propriilor instrumente și impresii sau pur și simplu ca orice lectură, care cred că e și varianta cea mai bună.

Chiar dacă este o constatare mai puțin potrivită pentru contextul acestei lucrări, o voi puncta. Romulus Brâncoveanu este printre foarte pușinii poeți care scriu poezie cu vers liber și care merită să fie citită, tocmai datorită capacității de a meșteșugi bine versurile, atât din punct de vedere stilistic cât și din punct de vedere al temelor pe care le abordează cu tenacitatea unui poet pregătit să-și ia suflul libertății depline a gândirii dintr-o călmară care i se transformă în absint, în timp ce curge din peniță peste pergamentul rațiunii care joacă rol de foaie de indigo pentru toată formarea sa filosofică.

Poezia lui Romulus Brâncoveanu nu e deloc facilă pentru citit, dacă vrei să-i găsești sensul trăirilor ce se pot reflecta prin versuri. Aceasta pentru că, la fiecare pagină, te pune la încercare în căutarea unui sens corect prin meditație. Chiar dacă poți crede, după titlu, că sunt doar patru poeme, la fel poți crede că există un poem pentru fiecare pagină lecturată, datorită percepției dată de lirismul metaforei, dar și un singur poem, tot din aceleași considerente.

Din ultima parte a lucrării, respectiv ultimul poem *Estimp*, aflăm ce înseamnă experiența prezentului apropiat pentru autor. Experiența estimpului este un cumul de stări care l-au format pe autor, prin meditație pentru toate formele timpului și ceea ce a rămas ca mărturie pentru memoria unor timpuri trecute, a unui prezent aflat în proces de cunoaștere și a unui viitor de înțeles.

Metaforele surprind, și spre finalul lucrării, prin naturalitatea unei vieți desfășurate în împăcare. Aceasta este starea estimpului. Pe de altă parte, cursivitatea versurilor, în particular, nu neapărat a poemelor, arată că arta lirică este bine însușită sau poezia izvorăște dintr-o stare naturală de a fi a autorului, o dimensiune existențială care apare prin intermediul poeziei. Logica versurilor este foarte bine definită: „Logica inimii ce frânge pâine/ Caldă pe capul miresei ce se mărită de două ori pe zi/ A doua oară pe seară” (p. 57).

Lectura poemelor lui Brâncoveanu, în acest caz, te pune în fața unui volum mic de poezie, ca număr de pagini, dar de o elocință a erudiției care te face să înaintezi greu dacă vrei să meditezi și să cauți atingerea sensului corect reieșit din conotații ale expresiei lirice: „Cu hamsteri și broaște țestoase, cu acvarii, cu iguane./ Cu un *Car cu boi* de Grigorescu, dar și cu *Oțelari* de Ciucurencu./ Se lasă purtați de suflarea neantului cu tot ce au pe suflet” (p. 55).

În versurile lui Romulus Brâncoveanu poți regăsi teme ale metafizicii, reinterpretare într-o actualitate contextuală: „Spre toamnă, când hramuri nu mai sunt, neantul își întinde/ Covorul roșu. Complexitatea clipei./ Gândirea colectivă./ Veșnicia ce a plecat din sat./ *Umwelt*. (p. 56). Influențele unei erudiții în domeniul filosofiei relevă sensul unor versuri care nu acceptă doar o simplă lectură, dacă vrei să atingi elementele complexe: „*Manualul*. Nici măcar mai târziu./ Cartea aceea pe care mama/ Ta ținea să nu o citești/ *Ta eis heauton*” (p. 57). Miza formației de filosof o găsim și în alt loc, din aceeași lucrare, fapt care face din acesta un poet meșteșugit și-n dimensiunea registrului filosofic: „Toate acestea fiind considerate de mulți adevărata știință/ Își comunicau teoriile și *Sein und Zeit*-ul lor” (p. 63).

De asemenea, în poemele lecturate găsim asocieri potrivite și mize poetice foarte bine alese: „Zâmbetul recunoscător. Și-au primit porția lor de cute pe frunte./ De ochi duși în fundul capului, de unghii roase până la sânge./ De porția lor de libertate” (p. 59). Iar alegerea foarte inspirată a figurilor de stil pentru a da autenticitate versurilor, emane din propria stare este tot o constantă: „Liliac și castani. Nori din care picură ceara. Ploi de ceară fierbinte/ Peste grădini, peste pielea subțire a petalei de crin” (p. 59).

Romulus Brâncoveanu intră și prin această lucrare în galeria poezilor importanți ai literaturii contemporane și galeria gânditorilor fini cu o sensibilitate specifică unui intelectual, exprimată prin poezie. Autorul acceptă existența unui demiurg al poeziei care dă sens privirii, pentru a vedea sensibilități: „Peste ochiul ce vede întregul./ Doamne al câte unui detaliu,/ Doamne al poeziei, tu ești?” (p. 61). Poezia lui Romulus Brâncoveanu este una de tip psalm al meditației, prohod al trăirii sau acatist care răscolește trecutul, prezentul și viitorul, într-un estimp care dă relevanță trăirii și revelația unei înțelegeri a trăirii întru starea de poezie. Poezia sa este ba prohod, ba acatist al vieții trăite.

Chiar dacă nu e o expresie potrivită pentru versurile aduse în atenție, autorul arată că are „fibră de poet”. În fond, scriind despre Brâncoveanu ești supus la încercarea de a te căi de minusurile specifice pentru surprinderea stilului într-un astfel de text: „Bărbați plecați de-acasă, Și cei ce vând la mână a doua din somnul tău” (p. 62). Pe Romulus Brâncoveanu îl poți citi și poți scrie despre el la fel ca poet, cum îl poți citi ca om, prin cuvinte critice, care duc spre un echilibru dificil de păstrat, în sensul să nu tinzi spre o formă de laudatio.

În lucrarea *Estimp* observăm că Brâncoveanu aduce în poezie teme tari ale filosofiei, pe care le tratează în răspunsuri iscusite, prin metafore, pornind de la inspirații filosofice (e. g. Wittgenstein): „Cum nu știi ce să spun, tac/ Căci de tine nu se poate vorbi./ Ni se predică” (p.66) sau apelează la viziunea poetului cu inspirație înaltă asemenea asceților: „Cei ca mine stau sub ascultare./ Cât stau și cum nu stau, cu sobele reci, din prima zi a toamnei” (p. 67).

Nu întâmplător, lucrarea se termină cu poezia *Aici nu sunt zile, nici timp*, pentru că indiferent de timp, autorul înțelege fiecare timp ca un estimp. Romulus Brâncoveanu poate fi citit și înțeles secvențial, dar dacă faci asta e puțin probabil să ajungi la finalul lucrării, mai ales dacă nu ai și un creion în mână pentru însemnări.

Într-un estimp este autorul și ultima lui lume redată în versuri, pentru că viitorul nu-i mai este de tihnă, așa cum avea să precizeze și în alt loc, fiind un prezent care nu s-a născut: „Aici nimeni nu cântă, nimeni nu joacă/ Nimeni nu stă, nimeni

nu pleacă./ Sunt doar scânduri rămase dintr-o putredă arcă/ Și covoare întinse pe care nimeni nu calcă./ Numai praful, ah!, praful, se lasă” (p. 69).

Lucrarea prezentată arată esența unei gândiri filosofice, reflectă direcția corectă pentru versificația poezilor contemporani, indică potrivirea într-un curent, în care se încadrează alături de marile nume ale literaturii dinainte și după 1989 și, îndeosebi, reflectă calea spre o serie de merite în domeniul poeziei, unde formarea filosofică poate aduce o contribuție importantă pentru miza poetică.

Romulus Brâncoveanu nu este poet pentru că este filosof, ci este poet, în primul rând, datorită capacității de a transpune prin vers liber, chiar libertatea pe care nu o poate exprima în rigorile metodologiei științifice, din acest considerent, cel puțin, este mai întâi poet, apoi filosof.

* Romulus Brâncoveanu, *Estimp. 4 poeme*, Editura Rocart, s. l., 2023.

Toma GRIGORIE

Un roman parabolic procesual al fenomenului Pitești



Liliana Corobca, romancieră și cercetătoare cunoscută, îmi încredințează cu prietenie recentul său roman, *Maestrul și Makarenko* (Editura Ratio et Revelatio, Oradea, 2023).

Absolventă și doctor în litere, cercetător la Institutul de Istorie și Teorie Literară „George Călinescu” (2002-2011) și actual la Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc, este apreciată ca expert în acest domeniu al Exilului Românesc. Pe lângă prodigioasa cercetare științifică, publicând și numeroase studii specializate, este și o cunoscută romancieră prolifică obținând mai multe premii și distincții pentru scrierile sale. În fișa literară a Liliane Corobca, se înscriu mai multe titluri de roman. Debutează cu *Negrissimo* (2003) și totalizează, în timp scurt, un număr de opt romane între care amintim: *Kinderland* (2013), *Imperiul fetelor bătrâne* (2015), *Capătul drumului* (2018), *Buburuza* (2019) și cel mai recent, *Maestrul și Margareta* (2023), pe care l-am citit nu cu puțină dificultate pricinuită de densitatea acțiunii combinate cu multitudinea de citate bibliografice inserate și integrate în ficționalitatea și parabolicul narativ, reușind un fel de *halima* special invazivă.

Romanul are în obiectiv, direct și alegoric, procesul comunismului românesc prin demantelarea și demascarea abuzivului și inumanului *fenomen Pitești*, cel mai reprezentativ pentru acțiunea de reeducare odioasă a inculpaților vinovați de împotrivirea și neaderența la regimul dictatorial românesc din perioada anilor 1949-1951.

Semnatarii și susținătorii romanului de pe clapeta și coperta a IV-a fixează relevant specificitatea acestui roman surprinzător prin construcția originală a unei alegorii bine asezonate. Eugen Lungu reiterează denotația autoarei ca *roman științific* și constată că „Romanul *Maestrul și Makarenko* se naște la confluența ambelor vocații, ficționalul combinându-se la modul interactiv cu investigația pur analitică”. Carmen Mușat schițează prob principalele caracteristici ale romanului susținând că „este o distopie neliniștitoare și captivantă, o «divină tragedie» amuzantă și serioasă în același timp, în care umorul negru și erudiția se împletesc firesc”. Putem adăuga și celelalte două atribute ale autoarei, din titlurile capitolelor: „divină comedie” și „divină utopie”. Dorica Boltașu definește cu exactitate narațiunea ca „Docu-roman polemic, insolit în contextul literaturii române”, fiind în același timp „un roman fantastic, dar și un roman de idei...”

Pornind de la aceste certe taxonomii ale referențelor critici, mă străduiesc să descriu sau mai mult, să dau impresia că o fac, pe cât e cu putință, ițele acestui roman compozit cu o structură arhitectonică surprinzător articulată într-un mix de știință și literatură obiectivă și SF.

Ab initio, să deoalăm simbolurile din titlul romanului, *Maestrul și Makarenko*, care trimite parodic și indubitabil la două personaje celebre ale literaturii și gândirii universale, de origine ruso-ucraineană, scriitorul Mihail Bulgakov și pedagogul și scriitorul, Anton Makarenko, autori ai operelor tot atât de renumite: *Maestrul și Margareta* și respectiv, *Poemul pedagogic*. Cei doi devin protagoniștii romanului și vor ocupa cele două mari compartimente ale narațiunii. Bulgakov, Maestrul, și motanul său, Behemoth, însoțiți de alaiul de draci, în excursul lor din Rai la Pitești, va fi prezent în capitolele: Rai I. Divina comedie, Rai II. Divina tragedie, Rai III. Divina utopie. Deci acest compartiment al cărții îi aparține lui Bulgakov, despre care ni se livrează date interesante din viața și familia lui înainte de a ajunge între stele. Îl aflăm în Biblioteca Raiului care are în prim plan capodopera lui Dante. Un înger îl invită pe Bulgakov, pe cel devenit personajul său, pe Maestrul, să facă o excursie pe Pământ. Poate ca cea în Uniunea Sovietică din cartea lui. Astfel va ateriza cu alaiul pe șoseaua București - Pitești. De aici putem urmări, citind romanul, odiseea lui la penitenciarul din Pitești, fiind oripilat de ororile pe care le privește și care îl înspăimântă.

Makarenko este prezentat, cu originalul său sistem educativ, în capitolul, IV. Raiul Pedagogic. Chemarea în judecată a lui Makarenko, cuprinzând Părțile: I. Acuzarea, II. Apărarea, III. Sentința. Desprindem din roman aluzii referențiale la *Comedia umană* a lui Dante Alighieri, la *Colonia penitenciară* și *Procesul* ale lui Franz Kafka, printre altele. *Romanul științific*, autodefinit corect, are structura asemănătoare unei teze de doctorat, cu numeroase citate și cu trimiteri la informațiile exacte din subsol. Asta nu împiedică atractivitatea romanului postmodernist care are și aspecte de roman în roman, în care autoarea devine personaj prezentând aspecte referitoare la unele momente din procesul scrierii romanului.

Subiectul, desfășurarea narațiunii sunt complexe și dificil de expus. Dar ne vine în ajutor autoarea cu prezentarea succintă a romanului: „La poarta Raiului, Sfântul Petru a primit un teanc de scrisori din partea dracilor care cereau ca pedagogul sovietic ucrainean, Anton Makarenko, să fie trimis în Iad pentru crimele comise la Pitești. O comisie din Rai, după un periplu spațial complicat, ajunge la fața locului (condusă de Bulgakov n.m.) cercetează cazul, ca să vadă cât de întemeiate sunt acuzațiile drăcimii. Judecata cazului Makarenko are loc chiar în incinta Închisorii Pitești”.

Autoarea face legătura cu sistemul educațional original și cazon prin organizarea coloniștilor în detașamente pentru crearea atmosferei de unitate și disciplină, proprii pedagogului sovietic, Makarenko, profesor și director al coloniilor de reeducare, „Mihail Gorki” și „Derjinski”. Sistemul său pedagogic ar fi influențat reeducarea diabolică bazată pe lovire fizică și schingiuire insuportabilă din închisoarea piteșteană, dar numai în parte, ne indică autoarea. Sunt prezentate interactiv încăperile diferite ale penitenciarului, cu destinații speciale pentru aplicarea sistemului reeducării. E demnă de remarcat cea mai cumplită metodă de reeducare penitenciară piteșteană constând în procesul dezumanizării prin transformarea în torționari a unora dintre deținuți și spălarea abuzivă a creierului inculpaților. În schimb, Makarenko folosește ocazional pedepsele fizice pentru a impresiona colectivul de coloniști, copiii și tinerii vagabonzi adunați de pe străzi în colonii, „mici bandiți”, prin metoda *exploziei*, adică a impresionării prin surprindere. El folosește colectivul ca sprijin în educarea recalitrantilor și a noilor veniți. Rareori apelează la o corecție fizică, numai atunci când este impusă.

Liliana Corobca descrie judicios aspectele pozitive și negative ale sistemului educațional al lui Makarenko, al cărui *Poem pedagogic* este apreciat și tradus în multe limbi străine. Instituie acest proces al pedagogului sovietic pentru apărarea lui de confundarea totală a sistemului reeducării sale cu cel practicat în România și devenit *fenomenul Pitești*, cel mai radical și mai odios din țară în acea perioadă. Sunt relevate aici deosebiri, elemente esențiale, care nu se regăsesc la Makarenko, „precum violența continuă, tortura, «demascarea exterioară» și denunțarea celor care au acționat și au vorbit împotriva regimului comunist”. Toate aceste elemente ale similarității (asemănări, deosebiri) ale celor două sisteme de reeducare, în colonii bine organizate, în condiții civilizate, în coloniile lui Makarenko și diferit în penitenciarul Pitești insalubru și terifiant, cu metode atroce de falsă reeducare, mai apăsător de exterminare. Toate expunerile sunt însoțite de trimiteri la documentele cercetate și citate cu acribie. Nu se sfiește să ni le ofere, dar are abilitatea să le integreze incitant în roman. Ceea ce diferă scrierea compozită de opera științifică este stilul narativ adecvat și limbajul specific operei ficționale.

Liliana Corobca reinventează fapte și oameni internaționali celebri, precum Bulgakov și Makarenko, atribuindu-le roluri de personaje literare și antrenându-le în noua aventură ficțională proprie, în lumea evenimentelor trecute pentru rememorarea istoriei care nu trebuie trimisă în negura uitării, ci spre cunoașterea ei, în scopul evitării repetabilității inconștiente a viitorului.

Romanul parabolic și satiric, *Maestrul și Makarenko*, semnat de Liliana Corobca, este un roman mixt, științific și ficțional, de lecturat cu interes documentar și literar, fiind unul de certă rezistență axiologică.

Radu ȚUCULESCU

Două poete tinere, ba chiar foarte tinere, poetizează despre iubire, viață și moarte și alte mici nimicuri în timp ce se plimbă în Valea verde printre flori și buruieni ostile...

Vi se pare un titlu prea lung pentru o prea scurtă cronică literară? Mie nu mi se pare. Din contră este un titlu în consonanță deplină cu intențiile mele de a schița portretele celor două tinere, chiar foarte tinere, condeiere. Mai întâi câteva ”lămuriri”, pentru a dizolva eventualele ambiguități. Valea verde se numește editura din Sighetu Marmăției condusă de poetul Ion Mariș, dotat cu o intuiție „bine temperată” în a descoperi și promova talente locale, plus curajul de a le face și publice, asumându-și întreaga răspundere. Despre cine este vorba? Despre Nicoleta Giurgi și Anastasia Herbil.

Nicoleta Giurgi debutează cu volumul ghiduş intitulat *Tu să taci atunci când scriu*, volum apărut în 2022, pe când poeta abia trecuse de 17 ani. „am 17 ani și acum mi-am cumpărat pentru prima dată o / periută din dinți de dinozauri / am 17 ani și sint mai femeie decât ar trebui să fiu / mă îndrăgostesc nebunește de băieți fete mame pisici...” Al doilea debut, semnat de Anastasia Herbil la nu mai mult de 16 ani, apărut la aceeași editură în 2021, se numește *Aproape pe jumătate*. „rînduri / și rînduri și rînduri / și fraze și propoziții / și un stilou cu cerneală neagră / aproape pe jumătate / la fel de neagră / ca un gînd rătăcit / în mintea mea / ce a apărut cînd ai plecat,”

Să taci atunci când scriu îi spune Nicoleta Giurgi, mai în glumă, mai în serios, iubitului. De altfel, majoritatea poemelor (de largă respirație) adunate-n volum se prezintă ca niște scrisori. Unele le putem bănuși fiind neexpediate, destinate iubitului, în care jocul de oglinzi al realității are reflexii vesele, sclipitoare, haioase: „te-am iubit ca pe o pîine cu gem / care merge perfect cu o cană de lapte / mai tîrziu aveam să aflu că am intoleranță”. Mici și nevinovate extravagante poetice dau, într-un ritm zglobiu, farmec aparte versurilor: „dar totuși mai bine țin de foame / cadourile ei pompoase de copilă / decât ciorba mea săracă de burtă, fără inimă / iubirea e un suport prea strîmt pentru mine / iar tu sigur nu ascuți lana del rey”. Poemele Nicoletei Giurgi dovedesc fără dubii că autoarea are umor de calitate, fin, discret ori dur, direct, fără menajamente, dar și ceea ce personal consider că este important, benefic pentru un autentic condeier, autoironie: „...dar vorbesc despre dragoste de parcă aș fi vreun soi de / babetă care a trecut prin 4 căsătorii, tot atîtea divorțuri / și nenumărate iubiri eşuate...” sau „sînt o femeie care aspiră / mă numesc „poetă” / și alte grozăvenii.../ sînt o femeie care aspiră și inspiră neștiință...” sau „Nicoleta, tu nu ești un frigider / tu ești o fată frumoasă și tînără / dar voi nu ați înțeles niciodată frumusețea de a fi un / frigider...” Din când în când, în poemele Nicoletei Giurgi se strecoară, tiptil, cu discreție, Moartea cu literă mare. Tonalitatea este însă tot una hazlie, fără lamentații: „...stînd cu draga-mi Moarte la taclale / am aflat că tu ești tot ce cîmpul însetat și-ar fi dorit

/ ...stînd la taclale cu Moartea am aflat că nimic / nu-i mai romantic decât o femeie ucisă...”

Un poem se intitulează *Despre poezie și alți demoni* de unde cu ușurință putem deduce, fără să greșim, că pentru Nicoleta Giurgi poezie este un... demon. Dar tot ea nu e definitiv convinsă de o asemenea definiție și afirmă într-altă parte că poezia e colțul de pâine pe care nu ești obligat să-l mănânci. Că poezia iubește și este însăși iubirea. Că poezie dă cu pumnii în masă, se revoltă și peste două minute te servește cu un ceai de mușetel. Poezia este un tată. Poezia intră în oase, conchide poeta.

Volumul de debut al Nicoletei Giurgi e un joc de lumini și umbre, de romantism mascat în tușe ironice unde se amestecă voit diverse tonalități în timp ce i se adresează iubitului. Un iubit a cărui siluetă ba prinde consistență și devine o persoană concretă, ba pare doar unul imaginat, bun pentru a provoca eul liric al poetei: „tu îmi ziceai că ai gust de cafea / eu îți ziceam o chestie elaborată despre eul liric / și alte măgării / iar după cîteva minute de tăcere a tastelor / te-ai prefăcut că nu ai înțeles că eu vreau să te sărut cu suflul / și să nu simt nicio aromă de cafea pe buze”.

Anastasia Herbil debutează cu volumul intitulat *Aproape pe jumătate* la aceeași editură când încă nu împlinise șaisprezece ani. Se destăinuie cu franchețe încă de la început: „rînduri / și rînduri și rînduri / și fraze și propoziții / și un stilou cu cerneală neagră / aproape pe jumătate / la fel de neagră / ca un gînd rătăcit / în mintea mea / ce a apărut cînd ai plecat...” La fel ca și Nicoleta, și la Anastasia majoritatea poemelor din volum sînt adresate iubitului, dar ele au alte armonii, alte tonalități. Sînt mai „blinde”, dacă mi-e permis să mă exprim astfel, mai puțin agresive, constant atinse de aripa unei melancolii afectuoase: „...stelele nopții noastre lucesc în ochii tăi / iar dragostea noastră învechită / lucește în ai mei / dar ochii tăi nu o mai zăresc”. Declarațiile de dragoste sunt un amestec de delicatețe cu afirmații fruste care, până la urmă, sfârșesc într-o nuanță optimistă: „ți-aș dărui inima mea peticită / știu că e plină de cusături / și din ea se prelinge otravă / ...dar căldura mîinilor tale / îmi vindecă toate rănile / îmi coase găurile mîncate de molii ”

Aflăm, într-un poem mai amplu, că sub patul poetei se înghesuie îngeri agresivi, răutăcioși, porniți mereu pe ceartă, pe bătăi cu unghii smulse și ochi scoși. Imagine de film horror, am zice. Dar poemul își schimbă discursul, firul melodic se îmblânzește când un înger se cuibărește în pat lângă ea. E plin de răni și are o aripă ruptă pe care ea i-o coase și încearcă să-l protejeze. Un bun prilej pentru a poetiza pe marginea vieții și a morții: „...eu sînt viața și moartea / sfîrșitul ce nu va fi un început niciodată / dreptatea o crez dimineața / și o distrug seara dacă doresc / ...mama mi-a făcut clătite / le-am împărțit cu ultimul înger /

Poeziile cu ritm și rimă, care mie mi-au plăcut în mod special, degajă adesea o atmosferă ușor bacoviană, ba amintind, fără intenție, și de cea argheziană: „cimitirul e mai plin / moartea-și culege supuși / ca pe niște struguri de vin / și îi îngroapă sub corcoduși / ...suflarea rece de stilou / îngheață un gol caiet / praful negru pe bibelou / cu mucegaiul e-n duet / ” În lumina amorului, care-i o adevărată lumină de foc, poeta îi face mărturisiri cu voce gravă iubitului: „... În umbra ta se-ascund năluci, / Purțînd cu ele rugină, cruci. / În lumină nu calcă, îți fac ție loc, / Iar tu tot spre moarte le

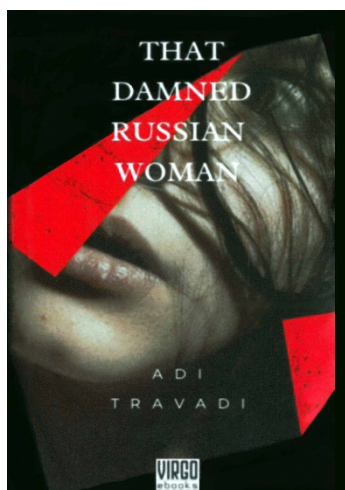
duci - / Scumpa-mi lumină de foc” Destul de des apare în poezii cuvântul moarte, chiar dacă nu întotdeauna cu tente tragice, ceea ce e de mirare la o poetă atât de tânără. Dar... nebanuite sunt căile poeziei!

Volumul de debut al Anastasiei Herbil e în mare parte un dialog cu iubitul, un joc al sentimentelor, o hârjoană când veselă, când dramatică, cu trimiteri, din când în când, la realitatea mediului în care trăiește. Se poetizează frumos, colorat, ca un mozaic din cioburi de viață. Cu patimă bine stăpânită: „...poate te voi ierta / poate și eu o să mă iert / n-are rost să tot întorcem clepsidra la / nesfârșit / căci timpul nostru s-a scurs / demonii trebuie să moară singuri / (însă...P.S...te-am iubit.)

Nicoleta Giurgi și Anastasia Herbil, două poete tinere care ne conving de valențele lor poetice și ne fac să așteptăm cu încredere următoarele lor volume. Și-mi vine acum în minte una din multele definiții ale poeziei scrise de Carl Sandburg care, poate părea paradoxal, dar îmi asum răspunderea, li se potrivește ambelor poete: „*Poezia este sinteza dintre zambile și biscuiți*”.

Rodica RAICA

That damned Russian woman



În multitudinea imposibil de cuprins a aparițiilor literare interesante, sunt scriitorii care manifestă o sinceră plăcere a utilizării tehnicilor marketingului, devenind cunoscuți în interval de timp uimitor de scurt. Pe de altă parte, există autori reticenți la «arta marketingului», care, în ciuda unor ani de mare prolificitate, au o timiditate înăscută în a-și face cunoscute operele lor și așteaptă în tăcere ca ele să fie descoperite în timp. Adi Travadi este una dintre aceste creatoare care speră să fie descoperite treptat, atât de criticii literari cât și de cititorii care au trăit vremurile turburi ale comunismului. Scriitoarea a trăit o experiență literară bogată ca poetă, dar și ca autoare a șapte opere epice, printre care țin să menționez: „Blestemata de rusoaică”, 2001, „Mirajul iubirii” publicat în 2003, „Răscrucea” și „Homo tranzitus”, 2006.

Tipărit în original, la Editura „Semne”, din București, în 2008, sub titlul „În vâltoarea vremurilor”, romanul scriitoarei Adi Travadi a fost recent tradus de Vera Maria Neagu și publicat la Virgo e Books Publishing, New York, 2021, sub titlul „That damned Russian woman”. Într-un univers deschis, în care informația, arta, cultura circulă nestingherite, pentru cititorii cunoscători ai mai multor limbi, traducerea în limba engleză a acestui roman dă posibilitatea tuturor anglofililor să descopere o lume mai puțin cunoscută celor care nu au trăit în „țarcul” comunist, din timpul domniei lui Ceaușescu.

După ce Adi Travadi a părăsit țara natală, Rusia, în anii deplinei maturități, spre a se stabili la București, însușirea limbii române a devenit pentru ea mai mult decât un obiectiv practic, în vederea comunicării familiare, ci chiar o profesiune de credință. După ce a studiat cu tenacitate limba română din operele clasice, ea a ajuns să scrie mai multe romane în limba lui Rebreanu, cu măiestria și talentul celor născuți în România. Nici o clipă, parcurgând romanele sale, nu ai sentimentul că limba română nu este limba ei nativă.

Traducerea titlului în „That damned Russian woman” „Blestemata de Rusoaică”, pune în prim plan unicitatea caracterului protagonistei, individualitatea ei, caracterizarea ca „blestemată” având conotația de: impenetrabilă, obstinată, imposibil de stăpânit, dar în același timp, adjectivul îi revelează Ritei calități unice, puternice, care o ridică deasupra tuturor. „A naibii femeie!” e un elogiu adus femeilor desăvârșite în calitățile lor.

Rita, personajul principal al romanului, „rățușca cea urâtă”, nedorită de tatăl ei, care sperase ca al doilea copil să fie băiat, a crescut în umbra surorii, Marina, de o frumusețe desăvârșită, admirată de toată lumea, răsfățată nu numai de toți membrii familiei cât și de străini. Cu timpul, Rita devine „lebdă plină de șarm și sensibilitate”, o împletire „a răzvrătirii și supunerii”, trăsături care o definesc de-a lungul unui destin dramatic, tracasat, spectaculos, într-o eternă căutare a armoniei și a unei profunde înțelegeri a existenței umane.

În ciuda excepționalelor sale abilități intelectuale, care îi permiteau să urmeze orice universitate de prestigiu din Moscova, Rita se înscrie la Facultatea de Geologie, spre marea dezamăgire a părinților.

Veșnic dornică de senzații tari și de trăiri limită, alături de Liudca, colega ei de cameră, Rita trăiește plenar anii de formare, trecând prin numeroase aventuri în care se luptă cu dorința de a fi adulată, așa cum recunoaște când afirmă: „îmi place să fiu curtată, dar în fond sunt rece și lucidă” (p. 177). Ea își manifestă dorința de a călători liberă, cu autostopul, prin Caucaz, prin Crimeea. Nu lipsesc nici experiențele tragice, ca tentative de viol, care o marchează profund.

Tipologic vorbind, Adi Travadi creează un personaj mai rar întâlnit în literatura română contemporană. Căsătoria cu un student român, Dan, o aduce pe Rita pe un tărâm străin, dar puterea ei de adaptare, amabilitatea cu cei din jur în familie și la serviciu, puterea de muncă și profesionalismul îi fac

tranziția și „adoptiunea” relativ fluide. Definindu-și condiția, ea conchide: „sunt un om al planetei, ea este țarul meu”. Așa obișnuia Rita să îi răspundă mamei, Tania, care își dorea fata reîntoarsă acasă. Dan, care își găsisse un post de inginer la Ministerul Transporturilor, o aduce pe Rita într-o Românie efervescentă, în care se producea trecerea forțată la industrializare, cu schimbări radicale pe plan economic, social și politic. Ea descoperă o lume într-o continuă transformare, unde se ridică uzine, fabrici, cartiere noi muncitorești, baraje. Oamenii aveau inițial speranțe în Ceaușescu până când, cu pași rapizi, populația a început să înțeleagă prețul imens pe care îl avea de plătit pentru împlinirea visurilor „mărețului conducător”. Penuria alimentară, cozile infernale la alimentele de bază, imposibilitatea de a găsi medicamentele necesare în farmacii sau spitale, crizele de energie electrică și căldura cu precădere în anotimpul de iarnă, generau în toată țara o luptă continuă de subzistență, în care erau privilegiați cei din protipendata politică, ei trâmbițând epoca de aur a piramidei sociale.

După repetate căsătorii, toate nereușite, Rita, în ciuda eforturilor pe care le depune în relațiile conjugale, se vede nevoită să renunțe la idealul mariajului și descoperă bucuria dată de refugiul în arta picturii. „Rita nu dorea decât să fie suverană prin tablourile sale”, arta devenind refugiul care îi schimba destinul și care o ajută să accepte lipsa zilnică a copilului ei, preluat cu forța de Dan. Atașamentul față de băiat este extrem de profund și, în urma pierderii lui în mod tragic, Rita nu mai are resursele de a-și continua viața, în ciuda sprijinului necondiționat al lui Ștefan.

Personajele romanului, bine conturate, sunt surprinse în diverse ipostaze și descrise cu o mare profunzime analitică, scriitoarea fiind înzestrată cu o deosebită sensibilitate și cu un simț psihologic natural. Ea dovedește o surprinzătoare puterea de disecare și redare în cuvinte a unor sentimente și trăiri atât de variate, abilitate atestată și în romanul „Răscrucea”.



Marta Jakobovits, Ansambluri turcoaz, 2002 - 2024, ceramică glazurată

Stilul captivant al scrisului romancierei face ca lectura să devină o plăcere ce nu se dorește întreruptă până la finalul cărții și lasă o puternică amprentă asupra cititorului.

Traducerea se pare că este efectuată printr-o aplicație; ca urmare, ea este uneori mai greoaie, mai departe de spiritul limbii literare. Alături, traducătoarea reușește să surprindă înțelesul mai profund, autentic al întregului context, dând frazelor sensul exprimat cu atât talent de autoare în forma originală a romanului.

Ion BUZAȘI

Dualitatea vocației didactice a lui Lucian Blaga

În legătură cu vocația și activitatea didactică a lui Lucian Blaga opiniile istoricilor literari sunt adeseori contradictorii. Neconcordanța acestor păreri provine dintr-o înțelegere diferită a activității didactice (catedratice) a unui profesor. Cei care susțin că profesorul trebuie să aibă o elocvență expresivă, oratorică și gestică adecvată se cred îndreptățiți să susțină că poetul *Nebănuitelor trepte* n-a avut vocație didactică. Dar cei care i-au fost apropiați sau studenți, mai ales poezii și eseistii din Cercul Literar de la Sibiu, au susținut că Blaga poate fi considerat tot atât de mare profesor ca și scriitorul sau filozoful. Aceștia amintesc două trăsături fundamentale ale profesorului universitar Lucian Blaga: claritatea și strălucirea stilistică a expunerii și obiceiul de a întreține după terminarea cursului discuții lămuritoare cu studenții.

Cartea Ancăi Sirghie arată în prima parte că filonul didactic este o moștenire pe linie genealogică: Vasile Moga, primul episcop ortodox al Ardealului și profesor la Teologia din Sibiu este o rudă îndepărtată a poetului, Iosif Blaga, văr primar cu preotul Isidor Blaga, tatăl poetului, așadar unchiul său a fost o autoritate catedratică în acea vreme. Aceștia sunt pe scurt „rădăcinile” vocației pedagogice. Remarcabilă este în această exegeză sublinierea dorinței ardente a lui Blaga de a fi profesor universitar. Era cunoscut și apreciat ca poet și filozof; este prin recomandarea și susținerea regelui Carol al II-lea, membru al Academiei, diplomat, ambasador al țării noastre în Portugalia. Funcție care pe alții i-ar fi mulțumit îndeajuns, dar nu pe Blaga, care spre uimirea tuturor este hotărât să părăsească o carieră diplomatică pentru cea de profesor universitar. Accesul lui Blaga la Universitatea din Cluj, iar după cedarea Ardealului la Sibiu a cunoscut destule impedimente. A avut susținători loiali și influenți precum regele Carol al II-lea, Sextil Pușcariu, Onisifor Ghibu, dar și opozanți a căror tenacitate nu era ușor de înfrânt. Blaga a avut un concurent la catedra universitară în persoana cunoscutului estetician Liviu Rusu. Am avut șansa să audiez, ca student, în ultimii ani de facultate pe Liviu Rusu, care ne-a vorbit în câteva cursuri într-un mod captivant despre tragicul greci, un subiect care îi era familiar. Spre deosebire de Liviu

Rusu susținut constant de rectorul Florian Ștefănescu Goangă pentru că acesta ar urma să fie încadrat la o catedră de estetică literară, existentă în nomenclatorul Universității clujene, specializarea lui Blaga în Filozofia culturii nu figura în planul de învățământ al Universității. Și atunci susținătorii lui, îndeosebi Sextil Pușcariu și Onisifor Ghibu îi recomandă să-și depună dosarul pentru catedra de Sociologie rurală. Blaga acceptă pentru că satul se regăsește ca temă principală în eseurile sale filozofice. După mai multe tergiversări și amânări Blaga își vede visul împlinit și timp mai bine de doi luștri din 1937 până în 1948 va deveni prin activitatea sa didactică o glorie a învățământului universitar clujean și mai ales sibian.

Activitatea de profesor este secundată de activitatea științifică; acum apar câteva din cele mai importante din lucrările sale filozofice îndeosebi cele din *Trilogia cunoașterii* și ca o latură complementară mentoratul său literar care se manifestă prin susținerea unor conferințe publice de mare succes și participarea la cenaclurile literare ale studenților. O mulțime de evocări ale foștilor membri ai Cercului Literar de la Sibiu, care au devenit nume importante în literatura română precum Radu Stanca, I. Negoitescu, Ovidiu Drimba, Cornel Regman, Eugen Todoran ș.a. sunt comentate adecvat pentru a contura pregnant activitatea de mentor a lui Blaga.

Anul 1948 înseamnă pentru Blaga începutul unor avatururi biografice și are mahnirea să constate că unul dintre foștii săi studenți, Pavel Apostol pe care-l susținuse fiind în comisia de doctorat, deși cred că Blaga cu strângere de inimă a putut citi o teză despre materialismul dialectic și istoric a acestuia. Dar a înțeles că vremurile care vin se anunță potrivnice concepției sale filozofice. Rânduri atât de dușmănoase ca acestea ale lui Pavel Apostol va citi în curând cu sporită mahnire în romanul diatribă, *Pe muchie de cuțit* de Mihai Beniuc, un alt apropiat, chiar adulador al lui Blaga metamorfozat în scurtă vreme într-un „toboșar al timpurilor noi”.

Cu succinte, dar dense medalioane biografice sunt prezentați asistenții lui Blaga: Zevedei Barbu, Radu Stanca, Ovidiu Drimba ș.a.

O surpriză este și publicarea caietului de notițe a Feliciei Ionașiu, o studentă eminentă care a notat conștiincios și cu eleganță grafică cursurile de Filozofia culturii pe care le-a audiat. O mențiune care se cuvine neapărat s-o fac și care sporește valoarea documentară a cărții este bogăția de imagini fotografice care însoțesc paginile cărții, bogăție explicabilă prin participarea Ancăi Sîrghie la aproape toate manifestările culturale și omagiale dedicate lui Blaga.

Multipla activitate științifică și literară a lui Blaga, cea didactică și de mentor literar a fost cel mai puțin cercetată. Autoarea prezintă evoluția temei de la „rădăcinile profesoratului” evidențiind preocupări pedagogice la înaintașii poetului pe linie genealogică.

Cercetarea universitarei sibiene are și o motivație de ordin biografic, într-o mărturisire de profesiune de credință susținând că în opinia ei după o activitate didactică de peste o jumătate de secol, nu există o profesiune mai

frumoasă și mai nobilă decât cea de dascăl, în accepțiunea pe care o dădeau cărturarilor ardeleni de odinioară acestei nobile profesii. Sunt mereu citate și mi-au venit în minte la lectura cărții, cuvintele lui Ion Pop Reteganul „de m-aș naște de zece ori, tot învățător m-aș face”.

Exegeză minuțioasă și documentată, cartea Ancăi Sîrghie aduce câteva utile completări la tema abordată care au fost eludate în articolele și studiile anterioare pe această temă.

* Anca Sîrghie, *Lucian Blaga – profesor și mentor. Cuvânt însoțitor* de Eugeniu Nistor, Editura Junimea, 2024.

Vianu MUREȘAN

„Grupul Cioran” și sensul istoriei

„Nu ar trebui oare, așa cum spune Cioran, să lăsăm luciditatea și înțelepciunea deoparte, să ne debarasăm de ele, și să acționăm sub impulsul furiei oarbe care, chiar dacă nu înseamnă eliberare, măcar ne poate vindeca de autodisprețul ancestral?”
(p. 68)

Dacă proza românească din zilele noastre mai asumă viziuni sau judecăți asupra istoriei, lumii, destinului personal sau social, este o întrebare firească, în condițiile în care asistăm la o avalanșă ficțională cum probabil n-a existat niciodată înainte. Trăim această conjunctură: pe de o parte, literatura se produce industrial, în flux continuu, în cantități enorme dintr-un soi de spirit compulsiv, ambițios și imatur în egală măsură, iar pe de alta, câmpul de relevanță al cărților, capacitatea de a comunica ceva util, inteligent, edificator cititorului aproape că a dispărut. Mistificarea și măsluirea realității, care fac parte chiar din convenția literară, această fabrică de „minciuni” (Llosa) trebuie să ne aducă totuși ceva consistent, și anume sensul/ sensurile lumii în care trăim, ale vieții noastre comune. Pe scurt, scriitorul *minte în ce privește realitatea faptelor* povestite, dar *nu minte în ce privește sensul poveștii sale*, care trebuie să însemne recuperarea continuă și păstrarea acelor lucruri fără de care omul și-ar pierde condiția – adevărul despre viața sa în lume și istorie. Funcția unei cărți se decide în cultura în care vine să-și găsească locul, iar cultura înseamnă tocmai acel orizont comun în care se întâlnesc experiența, gândirea, valorile multor generații care au contribuit la formarea acesteia. Cred că este o chestiune la care oricine semnează o carte trebuie să se gândească.

Nu cred că impun ceva didactic, tezigist sau profesoral dacă pretind literaturii cu care îmi cheltui mare parte a timpului, energiei, interesului să fie și altceva decât joc al imaginației sau efuziunea unor subiectivități autoficționale. Să conțină anume forme de cunoaștere și adevăr de care eu să mă pot folosi

în viața proprie, în relația mea cu lumea, așa cum mă folosesc de adevărurile filosofiei, științei, credinței. Sigur că acestea sunt domenii diferite ale culturii, sigur că fiecare are menirea lui și mizele lui, însă este vorba totuși de a analiza judicios ce câștigă cineva care se ocupă zilnic, sistematic cu studiul cărților, cu literatura. Weberian vorbind, să vedem care este raportul rațional dintre investiție – timp, efort – și profit. A ne juca ficțional la nesfârșit cu iluzia că facem sau spunem ceva „interesant” nu e altceva decât proba unui infantilism ludic, care cred că de la un punct încolo nu mai poate atrage nicio apreciere celui/ celor ce persistă în el.

Relația prozatorului cu istoria este cel puțin slăbită, dacă nu întreruptă de contracanoanele postmoderne care – după ce au decretat moartea „marilor narațiuni”, relativismul interpretărilor, ajustabilitatea nesfârșit subiectivă a sensurilor – favorizează jocurile ficționale pure, care mizează pe splendorile gratuite ale inventivității tehnice și stilistice. Adevărat, acestea au farmecul cuceritor al inteligenței imaginative, indică lucrătura abilă a unor genii tehnice, însă ceva se pierde în urma lor, și anume priza istorică. Și totuși, fără viziunea lumii în sensul ei mai larg, social, istoric, poate chiar metafizic, poveștile personale și destinele individuale nu găsesc cadrul care să le facă inteligibile și explicabile. Într-un fel de care orice scriitor trebuie să fie conștient și pe care să-l asume, lumea cititorului și cea a autorului trebuie să convergă într-un unic orizont de semnificații și valori, altfel ei nu se întâlnesc. Scriitorul își face propria pânză de păianjen în care lânzește tihnit cu iluzia că a făcut ceva pentru literatură, iar cititorul prizează la nimereală niște texte din care ia ce poate, cu care își satisface niște curiozități răzlețe.

A face literatură fără a include un orizont mai cuprinzător al vieții social-istorice este insuficient sau limitativ, pentru că numai orizontul și contextul cumulează și conțin suficient de multe calități și date reale pentru ca o povestire să-și deschidă sensul. Un context este orizontul saturat semantic în care există sisteme de sensuri gata lămurite cu care obiectul nou – o carte nouă, un eveniment nou – intră în contingență, în care își află propriul sens, propria relevanță. A folosi contextele este decizia cea mai inteligentă a unui artist, scriitor, creator în genere, deoarece acestea funcționează ca mediu nutrițional și sursă de legitimare constantă pentru propria operă. Înțelegem nu doar evenimente și fapte cotidiene prin contextul și în orizontul în care se produc, dar înțelegem la fel și cărțile. Va fi cazul lucrării despre care vom discuta în continuare. O precizare cred că este utilă. Autorul despre care vom vorbi atinge în câteva locuri genul de scriitură, tema, orizontul în care se mișcă propria carte, meditănd asupra *Celui mai iubit dintre pământeni* sau altor romane ale lui Marin Preda și Buzura. Deci, la un moment dat, evoluând în lectură, cititorul va înțelege unde să-l încadreze, cu cine să-l pună în vecinătate tematic-conceptuală pe Eugen Blaj.

În recentul roman, *Stația Securității* (ed. Eikon, 2024), a avut ideea stranie, care se va dovedi pe parcurs foarte rodnică, de a organiza un plan narativ,

complex și spectaculos, pe *conjuncția dintre o carte și un context socio-istoric*. Cartea este *Schimbarea la față a României*, contextul este societatea românească din anii 1970-1980 dominată și controlată de instituțiile statului totalitar – Partidul Comunist, Securitate, Miliție, dar și de colaboraționiști și informatori din toate întreprinderile, organizațiile, grupurile sociale. Spun „stranie”, pentru că, într-adevăr, cartea lui Cioran, ajunsă pe de-ascunselea pe mâna unui tânăr, care-i va da importanță biblică, devine un obiect hermeneutic perpetuu care prin referințele recurente pe care le provoacă, organizează în cele din urmă raporturile într-un grup de tineri – personajele cărții, așa-zisul „grup Cioran” –, atitudinea lor față de sistemul socio-politic comunist, în cele din urmă destinul lor. *Ciocnirea dintre indivizi și sistem se produce în urma transformărilor de viziune existențială a personajelor pentru că îl citește pe Cioran sau participă la discuții despre acesta*. La urma urmei cred că acesta este elogiul cel mai potrivit care poate fi adus peste timp unui autor.

Eugen Blaj stă față în față cu istoria, așa spune cu unele dintre fețele urâte ale acesteia, specifice în mod propriu regimului Ceaușescu, instituțiilor de supraveghere, control, presiune, șantaj moral, represiune și pedeapsă. Instituția care se bucură de omnipotență, este ubicuă, vigilentă și indestructibilă, cea care preia gestiunea vieții cetățenilor, destinelor personale este Securitatea. Întregul scenariu ficțional este plasat într-o paradigmă de înțelegere antinomistă a universului social-uman, una specifică viziunilor gnostice vechi, dar și acestui gnosticism modern care a fost sistemul comunist, după cum a demonstrat Alain Besançon. Iar dacă preluăm teza că în comunism avem de-a face cu o formulă de gândire gnostică și că tipul de mecanism care întreține mișcarea socială – lupta de clasă – este aplicația politică a forței antinomiste obscure prezente chiar în structura lumii, a universului creat și întreținut de un Rău demiurg, un mare Arhonte samavolnic, atunci vom avea imaginea clară a nivelului la care se pune de fapt discuția în cartea lui Eugen Blaj. Să-i spunem acestei conjecturi în care funcționează planul ficțional al scriitorului *antinomism intrasocial*, ca să-l particularizăm în cadrul mai larg, dar neexploatat aici, al celui cosmologic, metafizic. Din care însă, implicit, își trage sevele.

Deși autorul nu face trimeri directe la gnostici sau la legăturile filiale dintre comunism și gnosticism, totuși descrie în termeni foarte preciși și relevanți mișcarea internă a sistemului. Să aducem ca probă faptul că Partidul Comunist, Securitatea, poliția și alte instituții de supraveghere, control și pedeapsă sunt reglatorii autorizați ai antinomismului, conflictului social intern, mai pe scurt agenți ai urii sociale. Această *ură socială* este chiar metoda de control prin care sistemul politic se asigură în mod pervers de faptul că frica, lașitatea, ignoranța, incertitudinea, suspiciunea vor funcționa pentru a slăbi voința publică și a transforma poporul într-o mulțime de lași. Aici este locul în care autorul face apel la Cioran, el însuși, din câte bine se știe, un filosof de factură explicit gnostică,

autor între altele a unei cărți care se cheamă *Demiurgul cel rău*, în care va repeta și nuanța la nesfârșit această idee: „*răul guvernează tot ce-i coruptibil, altfel spus tot ce e viu...*” (p. 6, Humanitas, 2011). Dacă la Cioran Răul este un principiu ontologic și cosmologic, cartea lui Eugen Blaj îi găsește aplicația în istorie, în sistemul totalitar comunist. Ca atare evoluția narațiunii nu va alimenta cu nimic iluzia naivă, speranțele cititorului că va fi vorba de o luptă în care până la urmă Binele (forțele bune ale istoriei) va învinge. Nu, nu va exista un moment de triumf al Binelui, lumea va rămâne să se rotească în veșnica agonie a conflictului intern, sistemic, care e caracteristic structural din pricina relei alcătuirii și dominației de către principiul metafizic al Răului. Securitatea este unul dintre instrumentele insidioase, diabolice ale acestui principiu care organizează lumea și istoria. În ce privește istoria, în continuare Securitatea se luptă cu lumea interbelică pe care comunismul de la început și-a propus s-o distrugă, lume reprezentată de Cioran și cartea lui aici.

În plan epic, autorul urmărește evoluția întrețesută a vieții câtorva personaje pe un interval relativ lung, de câteva decenii, împărțit în două de momentul Revoluției din 1989. Personajele sunt mai mult sau mai puțin comune, dar capătă anumite trăsături ce le ridică din mediocritate prin preocuparea acută, aproape obsesivă pentru „destinul” istoric al societății românești, aflată în plin comunism în momentul când începe povestea. Și mai curios este că acest salt într-o stare de conștientizare supraindividuală a existenței este provocat de filosofie, mai precis de studiul cărților lui Emil Cioran. Niște adolescenți, elevi de liceu la început din Sibiu sau Arad, apoi studenți la București – Ada, Dana și Sara, Olga, Eva dintre fete, Toni, Vasi și Vlad, Florin, Dudu între băieți – se cunosc la școală, sunt colegi de liceu sau de facultate, se împrietenesc, visează, trăiesc iluzii, încântări, dezamăgiri comune specifice vârstei și contextului. Viețile acestora, cu inevitabilele încrângături de familie, rudenie, urmărite pe câteva decenii în carte, și într-un fel sau altul destinul fiecăruia va fi deturnat prin contactul cu puterea de stat.

Tinerele personaje compun un mic grup în care prietenia, flirtul, îndrăgostirea, și pe lângă toate discuțiile, întâmplările normale pe care societatea acelor ani le favorizează, ajung la teme care aparent le depășesc puterea de înțelegere și competența. O dată, pentru că sunt sofisticate, filosofice, apoi pentru că țin de istorie, de destinul națiunii române, care are coordonatele lui supraindividuale, în raport cu care orice opinie și poziție personală par a avea cel mult caracter de capriciu, frondă mai mult sau mai puțin vădită. Și totuși, vom vedea că nu este întru totul așa. Chiar dacă evoluția istorică, destinul țării nu este cu nimic afectat de opiniile și poziția acestor adolescenți care cioranizează, tocmai acest fapt, anume că cioranizează, le va determina lor poziționarea în raport cu evoluția implacabilă a istoriei și curba evoluției personale într-o lume pe care singuri n-o pot schimba. Însă când aceasta se va schimba totuși, cum se va vedea la Revoluție, tocmai exercițiul îndelungat al frondei cioraniene le va permite să-și fixeze locul, poziția, atitudinea în noua societate.

Ca-n orice grup de atitudine, există un lider. Acesta e Vlad, care a copilărit în orașelul arădean Curtici până să înceapă liceul la Arad, cititor pasionat al lui Cioran și chiar mai mult de atât, apostol îndepărtat și neștiut al filosofului deja parizian. Legătura cu acesta și de fapt cu interbelicii o constituie Iancu, un frate al bunicului său, baci Ion, care studiasse filosofia la București, îl avuse profesor pe Tudor Vianu și îi cunoscuse pe Noica, Cioran, Eliade, Sebastian și „țăți ăilalți”. Iancu avusese legături și cu legionarii, chiar se înscriesese într-un cuib care activa la Arad, numit „Sfântul Ioan Gură de Aur”. Aflat pe pat, invalid de la un accident vascular, bunicul Ion îi încredințează nepotului un geamantan cu documente, articole rămase de la fratele său, între care și articole din *Cuvântul* lui Nae Ionescu, *Schimbarea la față a României* a lui Cioran, ediția din 1936 apărută la Vremea, *Cărticica șefului de cuib* etc. Lectura lui Cioran l-a tulburat într-atâta, încât a devenit un moment de cotitură în destinul său, împingându-l aproape la efuziuni mesianice: „... *era convins că va găsi el calea! Pentru că, mai presus de orice, simțea că, în numele bunicilor lui, în numele tuturor oropsiților, al resemnaților și al celor fără de speranță, România are nevoie să fie salvată!*” (p. 71).

Un termen anume din filosofia lui Cioran are vocația să stârnească pasiune la limita freneziei, pasiune care ar fi, în opinia personajului, un ferment al schimbării, al ieșirii din blazarea și lăncezeala meschină a destinului românesc – fanatismul. Desigur, acum trebuie să fim foarte prudenți, grijulii, severi când îl întrebuițăm, însă este totuși necesar să îl înțelegem mai întâi corect în felul în care îl adoptă și utilizează Vlad: „*În mod involuntar, încerca oarecum să justifice acest cuvânt, „fanatism”, utilizat de Cioran, pentru ca propriul lui sistem de valori să îl poată accepta. În fond, se gândi el, Biserica Primară a fost rodul unor fanatici, capabili să își dea viața pentru credința lor, punându-se pe ei înșiși la răscrucea istoriei, fără ca măcar să fie conștienți de acest fapt eroic și măreț. A fost un fanatism bine temperat, un fanatism al gândirii și al simțirii, transpus apoi în fapte bine ajustate la viziunea și credința lor, fapte pragmatice și programatice, care sfidau autoritatea și pericolele împotrivrării în fața autorității*” (pp. 68-69). Pentru tânărul și exaltatul personaj, fanatismul are și rol moral, împiedică delăsarea, lunecarea în disprețul de sine. În același timp, prin fanatism se poate ridica peste condiția comună a societății românești, resemnarea, pe care de fapt o deplânge și detestă. Fie că este vorba de un soi de bovarism cioranizant, fapt este că personajul trăiește și manifestă un tip de fanatism pe care îl consideră salvator, terapeutic.

Odată ajuns student la București, tânărul Vlad intră în vizorul autorităților, care descoperă, prin metodele bine exersate ale mecanismului panoptic specific sistemelor totalitare – *vede tot, știe tot* –, documentele din cufărul primit moștenire de la bunicul său și îl rețin pentru „propagandă împotriva orânduirii socialiste”. Surprinzător, dar nu improbabil, cel care-l ia în primire la interogatoriu de la miliție și-i cere să-

și „bage mințile-n cap” – ca să-i scape de pușcărie pe el, pe bunicul său Ion și pe bunica sa, complice la tănuirea de „documente cu caracter fascist” și ca să nu fie exmatriculat din facultate, trimis la canal – este tatăl prietenului său Vasi din copilărie, maistrul de la Vagoane, tovarășul Obreja. Problema era complicată de faptul că și Vasi, student și el la București, era implicat în așa-zisul „grup subversiv Cioran” de la cafenea Boboc, ceea ce spera Vlad – naiv sau insolent – să-l îmblânzească pe ferocele mastru securist. Acesta din urmă era interesat în primul rând să-și salveze fiul, iar pentru asta trebuia desființat „grupul Cioran” și redus la tăcere Vlad, care era „capul răutăților”. Întâlnirea celor doi la miliție se încheie cu sumbra amenințare: „*Suntem cu ochii pe tine ... La cea mai mică greșală ești terminat!*” (p. 76). Și într-adevăr, au stat cu ochii pe el de-a lungul întregii perioade de studii, dar nu numai pe el, ci pe toți colegii și prietenii lui care frecventau așa-zisul grup. Fiecare va fi chemat la raport, luat la întrebări fie la decanatele facultăților, fie de agenți ai Securității. Peste câțiva ani, când Vlad va fi deja profesor de liceu, experiența se va repeta – este reținut, interogată, presat să semneze „angajamentul”. Va face cunoștință și cu penitenciarul Rahova și cu închisoarea din Aiud în 1985. Motivația întocmită de procurorul militar, după cum rezultă din referatul olograf anexat unui capitol: „*A achiziționat/ cumpărat/ depozitat alimente: ulei, zahăr, făină în vederea speculei...*” Deja Vlad era cap de familie, se căsătorise cu Ada, aveau un copil. Asigurarea proviziilor pentru familie era „speculă” în ochii securității. Omul trebuia să trăiască de azi pe mâine, sărac, umil, neputincios și ... recunoscător sistemului ocrotitor. După Revoluție devine ziarist și o conștiință civică promptă și severă.

Acest fapt trebuie întărit, pentru că vom observa adesea în carte, situațiile neplăcute prin care personajele trec depind de agenți ai sistemului de putere, de la simpli „tablagii” care îi opresc pe stradă la ore nocturne și caută pretexte pentru a-i amenda, reține sau măcar a-și etala autoritatea în fața lor, directori de școală, decani, milițieni, până la ofițeri de securitate. Contextul de fapt înseamnă un mediu social populat de *agenți ai puterii gata să intervină în viețile oamenilor pentru a le aminti că sunt „observați” în tot ce fac*, că la o adică li se poate găsi ceva. Tănărul Toni, de pildă, care copilărise precum Vlad, în Curticiul arădean, citat la miliție pe motiv că ar face „trafic de bunuri capitaliste”, că ar fi violat o minoră, și că ar vrea „s-o taie” la sârbi, reținut și torturat are revelația fricii: „*Apoi, în timpul nopții, printre palme peste ceață și bastoane în burtă sau peste gambe, Toni a suportat cele mai teribile amenințări, care l-au făcut ca, pentru prima oară în viață, să afle ce este frica. O frică teribilă, paralizantă și de-a dreptul frustrantă, care l-a făcut să se simtă un nimic, o jucărie în mâna „lor”, incapabil de vreo ripostă. Atunci, în acea noapte înspăimântătoare, Toni și-a dat seama că „ei” știau totul despre el...*” (p. 52). Ca să scape de închisoare, terorizat și maltrat semnează pact de colaborare cu organele. Este recrutat ca informator cu numele de cod „Daniel”.

Ideea insidioasă este că *oricine ai fi, în orice loc te-ai găsi, cu siguranță „ai făcut ceva” pentru care poți fi pedepsit. În acea societate nu există nevinovați.* Important este să se caute destul de bine și de adânc, să se sape, căci undeva se va găsi o vină. Paranoia suspiciunii din partea autorităților împinge sentimentul culpei personale la nivel metafizic, încât omul ajunge să fie convins că a greșit ceva, cândva..., poate imemorial, poate dintotdeauna. Poate s-a născut cu greșala scrisă pe frunte, semn al unei damnări *in illo tempore*. Micile sau marile incidente care se ivesc pe parcursul vieții au în primul rând caracter de epifanii ale vinovăției ascunse, originare, una ce caracterizează chiar faptul de-a exista. Filosofia implicată sistemului comunist e aceea că omul este oricum vinovat sau ticălos, iar dacă nu știe asta trebuie găsite ocazii să i se reamintească sau demonstreze. În adâncul lui, sistemul comunist este o religie, nu o ideologie, iar această religie înseamnă recunoașterea unei dualități originare: vinovăție-pedeapsă. *Omul se naște vinovat și trebuie pedepsit. Agentul pedepsei nu este un dumnezeu, ci un sistem politic, forma de organizare a puterii în spatele căreia stă un legitimator „divin” care-și manifestă autocrația incognito.*

Eugen Blaj scrie o carte care pare asistată auctorial de un supraeu cioranian, adică supune scenariul narativ unei exigențe constante, superioare, care este cea a destinului național, de care filosoful era obsedat. Faptul că anumite lucruri se întâmplă tocmai pentru că anumite idei de-ale lui Cioran sunt luate în serios și folosite ca stindard într-o luptă a personajelor cu sistemul, din nevoia dublă a unei răscumpărări personale și naționale, arată puterea pe care gândurile/ convingerile o au în societate și istorie, chiar fără să le fie probată înainte valoarea de adevăr. Nu adevărurile schimbă istoria, ci convingerile, care adesea sunt forme de fanatism sau pure idiosincrazii. Cioran formulează niște mesaje, nu neapărat adevăruri, iar mesajele prin natura lor produc acțiuni, efecte în viața reală. Problema nu este dacă Cioran are sau nu dreptate în ceea ce spune despre poporul român, ci dacă asumarea spuselor lui ca și când ar fi juste poate fi folosită ca armă ideologică sau chiar morală. În *Stafia Securității* este valabilă cea de-a doua variantă.

Sensul istoriei trebuie să fie în ultimă instanță unul moral. În istorie *omul devine*, nu se schimbă pur și simplu, așa cum se schimbă vremea, lucrurile în natură, iar devenire înseamnă identificarea unui sens suprapersonal spre care să evolueze, corespunzător conștiinței și menirii acesteia în viață. I-aș spune, diferit de Noica, *devenire conștientă întru valoare*, nu simplu întru ființă. Întru ființă devin și păsările care scot pui, și florile din care cresc fructe, fapt care ține de ciclicitatea vieții. Întru valoare devine doar omul. În acest fel, istoria este contextul realizării unor valori. Asta ne spune cartea lui Eugen Blaj.

* Eugen Blaj, *Stafia Securității*, ed. Eikon, 2024, București, 574 de pagini.

KOCSIS Francisko

Carpe diem (16)

Denis Diderot: Fiecare meserie își are lancea și cavalerii ei (*Jacques fatalistul și stăpânul său*).

Printre nebuni, rolul de înțelept e primejdios încă de multă vreme (*Jacques fatalistul și stăpânul său*).

*

Kurt Vonnegut: Datorită violenței pe care oamenii o practicau față de ei înșiși și unii față de alții, ca și față de toate viețuitoarele de altfel, un vizitator dintr-o altă planetă ar fi putut presupune că lumea s-a ficit (*Galápagos*).

Iuliu Cezar putea fi un mare om de stat la un moment dat sau un simplu măcelar în clipa următoare (*Galápagos*).

*

Romulus Bucur: viața o durere care trece (***)
poezia e ceva despre lucrurile trecătoare/ altfel
te-ai așeza în fața unei pietre/ și ai sta/ și ai sta/ până ai deveni totuna cu ea (***)

*

Magda Cârnelci: a trăi e o afacere pe cont propriu//
(...) Proba adevărului este/ rana care ești tu întreg:
drapele, litere, cifre, limba/ maternă (*O, generația mea*).

Vreau să mă stric, să mă dizolv, să dispar,/ e dreptul meu să pier (*Moloz*).

*

Cinghiz Aitmatov: E rău când oamenii nu strălucesc prin minte, ci prin bogăție (*Vaporul alb*).

Omului îi place să ofteze după vremurile când a pierdut ceva pentru totdeauna (*Vaporul alb*).

*

Markó Béla: păcatul nu are patrie (*Pete de ruj*)

*

Mihail Sadoveanu: Banul bun găsește ce-ntreabă (*Fântâna dintre plopi*).

*

Nikos Kazantzakis: Lumea asta e închisoare pe viață (*Alexis Zorba*).

Iată ce-i libertatea: să ai o pasiune, să aduni grămadă monedele de aur și, deodată, să-ți învingi pasiunea și să azvârlă comoara în cele patru vânturi. Să te eliberezi de-o pasiune pentru a te supune alteia, mai nobilă. Dar nu cumva e și asta tot o formă de sclavie? (*Alexis Zorba*).

Tineretea e o fiară sălbatică, inumană și care nu înțelege (*Alexis Zorba*).

*

Sigmund Freud: Glumind, putem spune orice, chiar și adevărul.

Dacă vrei să dobândești puterea de a suporta viața, fii gata să accepți moartea.

În chestiunile mici, ai încredere în mintea ta, însă în chestiunile importante, ascultă-ți inima.

*

Aldous Huxley: Ochii amintirii nu se încetează (*Banchetul Tillotson*).

Poate că oamenii de geniu sunt singurii oameni adevărați. În toată istoria neamului omenesc n-au fost decât câteva mii de oameni adevărați. Și noi, ceilalți, ce suntem? Animale educabile. (...) Mă gândeam că au existat națiuni întregi de câini; epoci întregi în care nici un om nu s-a născut. De la egiptenii neciopliți, grecii au luat experiența brută și regulile empirice și au făcut știință. Au trecut apoi mai bine de o mie de ani până să-și găsească Arhimede un urmaș demn de el. A existat un singur Buddha, un Isus, un singur Bach despre care știm ceva, un Michelangelo. Oare prin simplă întâmplare se naște un Om din când în când? (*Micul Arhimede*).

*

Miroslav Krleža: Oamenii sunt indiscreți din cale-afară și lipsiți de scrupule (*Întoarcerea lui Filip Latinovicz*).

Fiecare om trăiește ferecat în lumea lui închisă, își are o frumusețe a lui, propriile lui excitații nervoase, intense și uneori seducătoare, chiar de-o autentică frumusețe – dar e nespuse de greu, imposibil aproape, să transmiți altora autenticitatea propriului extaz. Oamenii sunt niște animale calde, încăpățânate și egoiste! (*Întoarcerea lui Filip Latinovicz*).

*

Radu Țuculescu: Semnătura e o pecete, o amprentă personală, un nume dat talentului (*Măcelăria Kennedy*).

*

Jiří Marek: Uneori omul e dator să-și spună singur adevărul amar de la obraz (*Ceaire, cutiuța de ceai*).

Holteiul trăiește ca un om, dar moare ca un câine, în timp ce însuratul trăiește ca un câine, dar moare ca un om (*Ceaire, cutiuța de ceai*).

*

Günther Grass: Toți sunt bolnavi, au fost bolnavi, vor fi bolnavi (*Anestezie locală*).

Tovarășul de drum al speranței este teama (*Anestezie locală*).

*

Iris Murdoch: Pentru cei mai mulți dintre noi, pentru aproape toți dintre noi, singura cale de a atinge adevărul, dacă așa ceva e posibil cât de cât, este tăcerea. Numai în tăcere spiritul uman atinge divinul (*Prins în mreje*).

Chiar și partizanii dialecticii știu că viitorul e o ghicitoare pentru oricine (*Prins în mreje*).

*

Cezar Petrescu: Un azil de foști oameni: nebuni, maniaci și paranoici... Un singur pas, un nesimțit pas, o subțire despicătură în armătura cuminenței de om teafăr, și erai furat să accepți dulcea lor nebunie din atât de puțin nebunescul lor sobor. Întrucât regii, împărații, președinții de republică și toată suita lor, cu toate protocoalele și ceremoniile lor, erau mai teferi la minte decât nebunii ospiciilor? Atât doar că nebunia celor din aziluri era inofensivă; pe când sminteala celorlalți, cu ale lor fapte, alianțe, ambiții, războaie, o plăteau noroadele cu sânge și lacrimi și milioane de morți. Atunci când am ieșit din ospiciu, mi se clătinase și mie cugetul, neștiind să mai fac deosebirea răspicată între real și ireal; între nebunii dinlăuntru și cei din afară, de dincolo de ziduri, care încă mai și cârmuiau lumea (*Adevărata moarte a lui Guynemer*).

*

Giuseppe Tomasi di Lampedusa: Daniile din partea regilor nu înseamnă nimic, asta face parte din meseria lor (*Ghepardul*).

Un țăran care-mi dă bucata lui de brânză îmi face un dar mai mare decât prințul când mă invită la masă (*Ghepardul*).

*

W.D. Howels: Oamenii eșuează, dar omul progresează (*Vară indiană*).

Soarta binefăcătorilor e de a fi uciși. Întotdeauna au vrut să aducă mai mult bine omenirii decât suporta o singură generație, ceea ce era firesc să se întoarcă împotriva lor și să-i distrugă (*Vară indiană*).

*

William Faulkner: Omul nu poate învăța valoarea banului decât după ce învață să-l risipească (*Lumină de august*).

Când Dumnezeu se uită la urmașii lui, nu poate să nu-i pară rău să împartă ce-i al Său cu noi (*Lumină de august*).

*

Gabriel García Márquez: Nimic din mizerabila natură nu e în acord cu distinsa demnitate a îngerilor (*Un domn foarte bătrân cu niște aripi enorme*).

Demonul are prostul obicei de a recurge la artificii de carnaval pentru a-i zăpăci pe nehibzuiți (*Un domn foarte bătrân cu niște aripi enorme*).

*

Marta Petreu: Eu am bogăția mea comoara mea de remușcări (*Cîntec de după-amiază*).

Dacă iubesc pot să umblu pe beznă (*Mersul pe beznă*).

*

Giovanni Papini: Pentru libertatea mea am nevoie de libertatea celorlalți (*Un om sfârșit*).

Nu există semn mai sigur al micimii de suflet decât să fii mulțumit de toate (*Un om sfârșit*).

O națiune care nu are o conștiință de sine mesianică e sortită pieririi (*Un om sfârșit*).

*

Kocsis: Realitatea bate fantezia. Adică literatura, filmul, pictura și tot ce crede omul că-i rod al imaginației. Fantezia naturii ne include și pe noi. Suntem rodul ei.

Prostia își dă în petec și dacă poartă costum Armani.

*

Gust de vechime: *ponciș* – cruciș, chiorăș; *ciotcă* – buturugă, ciot, rădăcină frântă de copac.

*

Dsida Jenő: Sclipind cântă pasărea-n cer/ umbra neagră-i fuge pe lunci/ sus ard două aripi mov/ jos umbra-i cum cenușa sub tuci// Viața-i legată de țărână – vai/ veșnic trist alean e zborul/ și-n vecii vecilor în van/ fuge pe pământ piciorul// Aripi mov ard undeva-n tării/ jos cruntă umbră-n alergare/ mă-mpiedic și-s tot numai rană/ departe departe spre zare// O – spre unde zboară cântul/ și-acel înger strălucitor?! ale cărui aripi mov lucesc/ a cărui umbră sunt la zbor (*Spre unde zboară?*).

Ciprian VĂLCAN

Marionete

Cel care s-a obișnuit să trăiască singur devine necruțător cu defectele oamenilor.

Cînd te-ai obișnuit cu extraordinarul, banalul ți se pare plin de prospețime.

E greu să ai de a face cu scriitorii din pricina opiniei excelente pe care o au cu toții despre ei înșiși.

Scriitorilor le place atît de mult să vorbească despre ei înșiși, încît găsesc plictisitoare toate celelalte subiecte de conversație.

Concizia scriitorului trebuie admirată în egală măsură precum concizia călăului.

Unii orbesc pentru că stau prea mult în întuneric.
Alții – pentru că privesc soarele.

Unii dau dovadă de solemnitate pînă și cînd se bălăngănesc în ștreang.

Unii scriu ca să scape de demoni.
Alții – ca să-i invoce.

Orice om ireproșabil ne devine imediat antipatic.
Ne plac păcătoșii, nu eroii muncii socialiste.

Unora le plac poveștile care îi țin cu sufletul la gură.
Altora – poveștile care îi fac să adoarmă.

O anecdotă din vremea lui Nerval :

Întîlnindu-se la Beirut, un druz și un maronit se întreabă ce religie o fi avînd emirul lor. Druzul spune: „E druz!” Maronitul îl contrazice: „E creștin!” Un arab care trece prin preajma lor intră și el în vorbă: „E turc!” Neputînd să cadă de acord asupra acestei chestiuni, cei trei hotărăsc să meargă să afle răspunsul la întrebare chiar la curtea emirului. Cînd la urechile emirului ajunge ce-i preocupă pe acești supuși ai săi, el poruncește să le fie tăiate imediat capetele.

Deși recunosc că nu știu nimic despre ei înșiși, mulți dintre oameni sînt convinși că știu totul despre Dumnezeu.

Dacă nebunii și-ar șopti cu sfială adevărurile, bizareriile lor ar fi cu totul nevinovate și n-ar deranja pe nimeni. Cum ei insistă însă să le strige în gura mare și să le impună cu forța, nu mai rămîne decît să fie duși la ospiciu.

Ideile noi îi neliniștesc pe oameni, așa că e nevoie să li se ofere doar idei tocite de atîta întrebuintare.

Pentru cei înzestrați cu suficientă curiozitate, o ieșire la cumpărături poate echivala cu o călătorie în Amazonia.

Pubertatea nu ne rămîne în memorie prin fapte cu care ne putem mîndri, ci doar prin coșurile care ne apar pe față.

Înțeleptul ne fascinează prin lipsa lui de curiozitate – el știe că nu e nimic nou sub soare.

Rămas singur cu bătrînul său motan, oratorul nu se poate abține să nu-i țină și lui un discurs.

Dacă nu au altceva de scris, grafomanii depun denunțuri la poliție.

Dragostea monstrului e felul lui de a face erizipel.

Există oameni convinși că a organiza o revoluție nu e deloc mai greu decît a face curățenie într-o frizerie.

Cel care e coborît în ultima clipă dintr-o spînzurătoare pare puțin dezamăgit că nu și-a rupt gîtul.

Dacă marionetele ar putea vorbi, n-ar scoate nici un cuvînt.

Ne plac animalele fiindcă bănuim că nu au nici un fel de iluzii.

E fericit cel care reușește să-și îngusteze suficient de mult perspectiva, cel care vede doar de la mînă pînă la gură.

E ușor de constatat că maimuțele ajunse la Zoo sînt precum oamenii primiți în academii.

E fascinant să-ți vezi prietenii care insistă să-ți povestească în ce fel și-au plătit facturile cînd tu tocmai te-ai întors din Africa.

Dacă Dumnezeu i-a făcut pe proști, se cuvine să-i ocrotească.

Unii iubesc natura doar cînd o văd la televizor.

Există oameni lipsiți de pasiune care îți dau impresia că așteaptă toată viața să fie mumificați.

Cei care se duc în deșert în căutarea lui Dumnezeu îl găsesc, de cele mai multe ori, pe Diavol.

Ai nevoie de vacanță chiar și pentru a deveni sclerată.

Creînd omul, Dumnezeu l-a făcut maimuță.

E insuportabil nu cel care se detestă pe sine însuși, ci acela care e îndrăgostit de sine însuși.

A te detesta pe sine însuși e o veritabilă poziție filosofică.

Gabriel CATALAN

Un document al Siguranței din 1946/1947 despre Mons. Vladimir Ghika și relațiile sale cu Mitropolia Ortodoxă a Moldovei

Monseniorul Vladimir Ghika a fost permanent supravegheat de serviciile secrete ale regimului comunist instalat la 6 martie 1945, fiind considerat suspect pentru că era un cleric catolic biritual, provenea dintr-o familie princiară veche (au fost 10 domnitori ai Moldovei și Valahiei dintre Ghiculești, iar bunicul lui, Grigore Ghika, a fost între 1849-1853 și 1854-1856 ultimul domnitor al Moldovei anterior Unirii din 1859 sub Alexandru Ioan Cuza), deci era un mare aristocrat ca origine socială (avea o moșie la Bozieni/Neamț ce a fost confiscată de comuniști), făcea misionarism cu tinerii, convertea ortodocșii la catolicism, inclusiv clerici (arhimandriții Teodosie Bonteanu și Daniil Ciubotaru¹), desfășura activități de apostolat social la București, în Moldova și Ardeal, se opunea desființării Bisericii Greco-Catolice (Unite cu Roma) și înghițirii ei de Biserica Ortodoxă Română, ba chiar sprijinea ideea inversă a unirii Bisericii Ortodoxe Române la Biserica Universală (Catholică), promovând-o prin Frontul Unic de Rugăciune pentru unirea tuturor românilor într-o singură credință și prin numeroase cicluri de conferințe, având legături strânse cu mulți diplomați și intelectuali străini, mai ales din cercurile catolice și de la Nunțiatura Papală din România, așadar era considerat un opozant al politicii și ideologiei Uniunii Sovietice.²

Direcția Generală de Poliție (DGP) din Ministerul Afacerilor Interne (MAI) îl semnalase încă din vara lui 1945 pentru că vizita Institutul Augustinum al Asumpționiștilor (francezi ori francofoni) din Str. Știrbei Vodă nr.174, „adevărată agentură de informații și de diversiune a statului papal”³, unde organiza constant sau participa activ la conferințe cultural-religioase, apărând interesele Vaticanului, catolicismul și creștinismul, în general.⁴

Serviciul Special de Informații, de asemenea, îl urmărea pe mons. V. Ghika și căuta să-i saboteze inițiativele și să-i blocheze acțiunile, considerându-l periculos pentru statul român condus de primul guvern comunist al lui Petru Groza.⁵

Monseniorul Ghika era prezent la diverse slujbe religioase și activități social-culturale desfășurate la sediul Bisericii Unite „Sf. Vasile cel Mare” din Str. Polonă nr.48, în Capela Sanatoriului/Spitalului „Saint Vincent de Paul” (Biserica „Sacré-Coeur” ori Franceză de azi) din Șos. Jianu nr.38 (apoi Bd. Generalisimul I. V. Stalin, azi Bd. Aviatorilor nr.34-38, respectiv Str. Sofia, azi Str. Cpt. Av. Gh.

Demetriade nr.1-3), la sediul Nunțiaturii Apostolice (Str. Pictor Constantin D. Stahi nr.5-7), la Institutul Francez din Bd. Dacia nr.77 (foarte aproape de apartamentul fratelui său, Dimitrie, unde a avut domiciliul), la sediul Institutului Francez de Studii Bizantine al Asumpționiștilor (Str./Intr. Christian Tell nr.18-18 bis), ca și la cel al Institutului Augustinum al Asumpționiștilor din Str. Știrbei Vodă nr.174, la Catedrala Romano-Catolică „Sf. Iosif” și la sediul Arhiepiscopiei Romano-Catolice din București (Str. Gen. H. M. Berthelot/Alexandru Popov/Nuferilor nr.19), colaborând intens cu Asociația Studenților Români Uniți (ASTRU), compusă în mare parte din simpatizanți și membri ai PNT, cu ierarhii romano-catolici Alexandru Cisar (arhiepiscop de București) și Anton Durcovi (episcop de Iași, iar din toamna anului 1948 și administrator apostolic al Arhidiecezei de București), precum și cu episcopul unit auxiliar de Oradea, apoi din 1947 administrator apostolic al Arhidiecezei de Alba Iulia și Făgăraș, Ioan Suci și cu episcopul unit de București, Vasile Aftenie (uneori, ținând conferințe chiar la reședința lui din Str. Batiștei), mai rar vizitând Ardealul (mănăstirea Bixad, de exemplu, unde Teodosie Bonteanu era arhimandrit).⁶

De asemenea, după cum reiese din documentul de mai sus, ținea conferințe și oferea ajutoare sociale și fraților ortodocși din Mitropolia Moldovei, în speță călugărițelor de la Mănăstirea Văratec din jud. Neamț. Avea bune relații cu mitropolitul ortodox Irineu Mihălcescu, socotit în baza cutumei ortodoxe ca fiind principalul candidat la tronul patriarhal ocupat atunci de bătrânul Nicodim Munteanu, mitropolit pe care îl susținea împotriva intrigilor puterii comuniste și a uneltelor sale, veritabili agenți electorali ai alianței electorale conduse de PCR, având ca simbol „Soarele”, mincinos intitulat Blocul Partidelor Democratice: Justinian Marina, episcopul vicar mitropolitan (promovat urgent de Petru Groza de la rangul de preot de mir, paroh de țară într-un sat din jud. Vâlcea pentru că-l ajutase în vara anului 1944 pe Gheorghe Gheorghiu-Dej să evadeze din lagărul de la Tg. Jiu, ascunzându-l în casa lui, cu puternice simpatii politice de stânga, atât țărăniște cât și comuniste, dar și antisemite și legionare), și arhimandritul Teoctist Arăpașu (un simplu călugăr, destul de mediocru intelectual, fost diacon la Patriarhie, mare antisemit, legionar cu participare activă la rebeliunea legionară din ianuarie 1941, când a incendiat, alături de alții, sinagoga din Str. Antim), cei care vor urca foarte rapid scara ierarhică a BOR, ajungând patriarh, cel dintâi, respectiv episcop vicar patriarhal al doilea, în 1948.

Monseniorul Ghika era bănuț de serviciile speciale că mai avea legături speciale și cu alți clerici ori laici ortodocși de vază care păreau favorabili

ideii unei apropieri catolico-ortodoxe, precum Nifon Criveanu, fostul mitropolit al Olteniei, arhimandritul Benedict Ghiuș, prof. I. D. Ștefănescu, consilierul patriarhului Nicodim.⁷

În contextul ocupației sovietice și a foametei provocate mai ales în Moldova de seceta din 1946, mons. V. Ghika a contribuit din solidaritate creștină la sprijinirea mănăstirilor Agapia și Văratec, trimițând în 1947 stareței Lecca mai multe ajutoare colectate prin rugămintele și influențele sale asupra nunțului Gerald Patrick O'Hara (nord-american de origine) și a Misiunii Americane, precum și prin activitățile social-caritative ale Ajutorului Catolic American, aspect care a suscitât și mai multă neîncredere, invidie, ură și suspiciune din partea serviciilor speciale comuniste, așa cum rezultă și din documentul reprodus aici.⁸

Totodată, cum se poate observa din textul documentului de mai sus, serviciile secrete comuniste l-au acuzat practic pe mons. Ghika de legături vinovate ori suspecte cu opozanții ai regimului, unii legionari ori cuziști (foști membri sau simpatizanți), alții național-țărăniști, precum și de comploturi împotriva intereselor politice ale statului și guvernului. Astfel, sunt nominalizați fostul primar legionar al comunei Pucioasa din jud. Dâmbovița, Cuza Mihălcescu, „nepot al Mitropolitului Irineu și văr al altui legionar, preot Minculescu, Inspector General la Învățământul Religios din Ministerul Cultelor” și fratele arhimandritului unit (convertit de la ortodoxie) Teodosie Bonteanu, „preotul ortodox Bonteanu, comandant legionar” care ar fi luat parte în noiembrie 1940 la asasinarea foștilor demnitari închiși la Jilava, printre care fostul ministru de Justiție, Victor Iamandi, apoi fugind în Franța, la Paris, unde s-ar fi aflat „sub ocrotirea episcopului catolic Vladimir Ghika”⁹. Este evident că afirmațiile acestea erau minciuni, exagerări și interpretări aranjate, rău voitoare, partinice, destinate să justifice supravegherea, izolarea și marginalizarea sau chiar eliminarea din viața publică atât a moseniorului catolic Vladimir Ghika cât și a mitropolitului ortodox de Iași, Irineu Mihălcescu. De fapt, din vara anului 1940 până în august 1944 Parisul s-a aflat sub ocupație nazistă, iar militanții catolici francezi, inclusiv membrii Congregațiilor lazariștilor, „Saint Vincent de Paul” și „Sf. Ioan”, cei cu care colabora(se) strâns mons. Ghika, erau persecutați, mulți fiind chiar arestați, internați în lagăre și deportați.¹⁰ Iar mons. V. Ghika, departe de a fi pro-legionar ori favorabil naziștilor, era un antitotalitar convins, structural.¹¹ Denunțul a pornit chiar de la vicleanul arhieru vicar ortodox Justinian Marina și de la oamenii lui oportuniști¹², în frunte cu mâna sa dreaptă, fostul exarh al mănăstirilor din Mitropolia Moldovei, arhimandritul Teoctist Arăpașu, ambii, cu toate că

aveau un trecut politic și socio-moral pătat, inclusiv (pro)legionar, fiind impuși în posturi ecleziastice înalte de PCR, în care se înscriaseră și pe care îl slujeau cu fidelitate din 1945 și vor continua să-l servească până la moarte, amândoi murind în postul de patriarh al BOR (1977 – Justinian/Ioan Marina; 2007 – Teoctist/Teodor Arăpașu).¹³

Monseniorul Vladimir Ghika, din 13 mai 1931 *Protonotar Apostolic*, preot catolic biritual din Dieceza Parisului, hirotonit la 7 octombrie 1923 de cardinalul Dubois, a fost arestat la 15 noiembrie 1952, închis la Uranus, condamnat de Tribunalul Militar Teritorial București la 31 octombrie 1953, după un simulacru de proces condus de un judecător militar (secondat de doi comandanți ca asesori populari, de un procuror militar și un grefier), la 3 ani de temniță¹⁴, confiscarea bunurilor și plata a 200 de lei drept cheltuieli judiciare, pentru complicitate la crima de înaltă trădare, fiind torturat și murind la închisoarea Jilava, după o agonie de 11 zile în infirmerie, la 16/17 mai 1954, la vârsta de aproape 81 de ani, ca un veritabil martir al lui Cristos și al Bisericii Catolice.¹⁵

La 31 august 2013 mons. Vladimir Ghika a fost în mod solemn beatificat (după ce pe 27 martie 2013 i se recunoscuse oficial martiriul), fiind venerat ca Fericit în toată România de catolicii de toate riturile, în vreme ce dușmanii săi, denunțatori, acuzatori, judecători și torționari, comuniști laici sau clerici, au rămas în istorie doar ca perfizi executați și colaboratori înrăiți ai diabolicului regim comunist, unelte ipocrite ale tiranilor, plini de ură contra credinței catolice, a Papei și a clericilor catolici uniți cu acesta, fideli Bisericii Universale.



Marta Jakobovits, Place of meditation

ANEXĂ

„CHESTURA POLIȚIEI IAȘI
BIROUL SIGURANȚEI

NOTĂ INFORMATIVĂ

Asupra unor stări de lucruri ce se petrec la Mitropolia Moldovei

În luna Iulie 1946, P.S. Episcopul Justinian dela Mitropolia Moldovei a primit o scrisoare de amenințare cu moartea. În spiritul conținutului scrisorii, căpitanul Cuza Mihălcescu, nepotul mitropolitului Irineu Mihălcescu, făcea propagandă în mănăstirile Agapia și Văratec din județul Neamț. La începutul lunii Septembrie, au sosit la Mănăstirea Văratec Episcopul catolic din Franța Vladimir Ghica, însoțit de arhimandritul unit Teodozie [Teodosie – n.n.] Bonteanu. Timp de o săptămână au stat în consfătuire cu Mitropolitul Irineu și nepotul său Cuza Mihălcescu, fost primar legionar în com. Pucioasa, jud. Dâmbovița. Arhimandritul Bonteanu este frate cu preotul Bonteanu, comandant legionar care a luat parte la asasinarea fostului Ministru de Justiție Victor Iamandi și ceilalți [a celorlalți – n.n.] asasinați la Jilava. Dispărut din țară, a ajuns până în Franța, unde a intrat sub ocrotirea episcopului catolic Vladimir Ghica, iar actualmente este la Paris.

Consfăturile dela M-rea Văratec s'au terminat printr'o conferință a episcopului catolic ținută în sala atelierelor Sf. Mănăstiri Văratec în fața tuturor celor 700 de surori și maici din mănăstire și în fața vizitatorilor sub președinția [președinția – n.n.] Mitropolitului Irineu. Conferința a fost o apologie a misionarismului catolic în țările păgâne, terminând cu asigurarea că Biserica catolică, amenințată de Uniunea Sovietică și de Comuniști va ieși biruitoare în lupta contra acestor păgâni.

După conferință, chiar a doua zi, mitropolitul Irineu a fost luat dela Mănăstirea Văratec de legionarul arhitect Stoian cu mașina lui și adus la Iași. Mitropolitul a luat conducerea Mitropoliei, oprindu-l pe Episcopul Justinian dela orice activitate în administrația Eparhiei. Imediat s'au adunat în jurul său toți foștii legionari: Arhimandritul Narcis Luchian, Pr. Mihail Acatrinei, diac. Paul Macovei, Gheorghe Sârbu, funcționar în cancelarie, arhimandritul Dionisie Velea, Pr. Evghenie Pojoga, Pr. Melchisedec Manolescu, Pr. Pavel Apetroaiei, Diac. Săbiuță, Pr. N. Bogdan, Protopopul D. Ciolan, Preoții Frații [frați – n.n.] Chirică și alții. Din convorbirile lor s'a putut afla că aveau dispozițiuni dela Centru Legionar [Centrul Legionar – n.n.] din București pentru a întreprinde o acțiune potrivnică P.S. Justinian, cu sprijinul mitropolitului Irineu.

Cum se apropiau alegerile, și se socoteau obligați să împiedice cu orice preț orice acțiune de sprijinire a guvernului, toți făcând propagandă pentru Maniu și îndemnând pe mitropolit să nu dea voie episcopului Justinian de a mai sfinți vreo biserică, de a vizita vreo mănăstire sau de a face vreo vizită în eparhie, lucru pe care Mitropolitul Irineu l-a și făcut. Ca să-și camufleze acțiunea lor manistă, au inventat constituirea unui sindicat legionar al călugărilor și funcționarilor dela mitropolie, ducând în eroare chiar pe dl. Niculi, Președintele Comisiei Locale a Sindicatelor, care a luat chiar parte la constituirea acestui sindicat legionar, în prezența și sub patronajul mitropolitului.

Conducerea sindicatului o au foștii legionari amintiți mai sus. Afară de directivele primite dela fruntașii legionari din București, conducerea acestui sindicat a primit directive și a stat în strânsă legătură prin curier cu domnul Cuza Mihălcescu, instalat la Mănăstirile Văratec și Agapia pentru propagandă contra guvernului și a episcopului Justinian, fapt pentru care Ministrul Cultelor a fost sesizat de către Inspectoratul General al Jandarmeriei. Conducerea acestui sindicat a trimis echipe de propagandă prin Mănăstirile Eparhiei, împărștiind și manifeste maniste, cum e cazul teologului, frate din mănăstirea Hlincea, Dumitru Durnac, ucenicul Arhimandritului Dionisie Velea, de fel din com. Cristești, jud. Botoșani, care a vizitat Mănăstirile din jud. Botoșani: Vorona și Agafton și alte comune din împrejurimi. În ajutorul lui Cuza Mihălcescu la Mănăstirile din jud. Neamț, a fost trimis Pr. Pavel Apetroaiei, ucenicul Mitropolitului Irineu. El a dus manifeste în Mănăstirile Agapia și Văratec, Neamțu, Horaița, Almaș etc. După indicațiile lui Cuza Mihălcescu s'a dus și la preoții din Piatra Neamț și Târgu Neamț. Toată propaganda acestor foști legionari s'a făcut în numele Mitropolitului Irineu.

La stăruința P.S. Justinian ca sindicatul să meargă în corpore la votare și să poarte în piept fiecare membru semnul B.P.D., ca niște adevărați democrați sindicaliști, n-a răspuns nici comitetul de conducere al sindicatului, iar pe chestiunea votării semnelui, toți în frunte cu dl. Gh. Sârbu au avut răspunsuri ironice și sfidătoare. Erau siguri de victoria lui Maniu și mare le-a fost supărarea când au aflat de victoria B.P.D.-ului [sic! – n.n.; corect = B.P.D.-ului - n.n.].

Cum însă acțiunea lor avea dublu scop, politic și cu orice preț înlăturarea episcopului Justinian, au continuat cu masca ipocriziei, punându-l pe Mitropolit să trimită o felicitare D-lui Dr. P. Groza pentru victoria în alegeri, în care mitropolitul votase pe față cu Iuliu Maniu.

Acțiunea acestui sindicat a început mai temeinic împotriva episcopului Justinian și a tuturor colaboratorilor săi: Consilierii referenți Constantin Nonea, Dumitru Hădărcă, Grigore Nicolau și Preot

Vuescu. Vehemența acțiunii lor a atins culmea în loviturile date împotriva Arhimandritului Teocist Arăpaș [Arăpașu – n.n.], un distins element democrat, reușind să obțină din partea Mitropolitului înlăturarea sa dela conducerea obștei călugărilor dela Mitropolie și dela filialele din Iași pentru motivul că ar fi devotat Episcopului Justinian, căruia îi comunică secretele sindicatului și [ale – n.n.] membrilor acestui sindicat.

În locul Consiliului consilierilor referenți și al vicarilor episcopi, Mitropolitul sub masca ipocriziei sindicatului foștilor legionari, se consultă cu menționații legionari, exercitând prin ei cea mai mare teroare asupra întregii administrațiuni bisericești. Zi și noaptea sunt nelipsiți din jurul Mitropolitului, punându-l să înlocuiască din posturile de răspundere pe toți stareții și starețele din Mănăstiri numiți de Episcopul Justinian și repunând în locul lor pe foștii legionari, pe protopopi etc. etc.

Văzând că acțiunea acestor legionari nu se oprește odată cu terminarea alegerilor, ci ea continuă printr’o serie de provocări, amenințări și teroare împotriva Episcopului Justinian și a tuturor colaboratorilor săi amintiți mai sus în frunte cu venerabilul episcop Valeriu Moglan și că în limbajul lor nu-l scot din „trădători” [sic! – n.n.; corect = nu-i – n.n.], afirmând un optimism în reușita acțiunii lor, s’a căutat să se afle care este sursa de încurajare atât a lor cât și a Mitropolitului. Ce s’a putut afla dela ei? Acțiunea lor este dirijată și inițiată chiar din Ministerul Cultelor de către legionarii de acolo în frunte cu profesorii: Dr. Liviu Stan, fost director general al Cultelor în timpul legionarilor, actualmente consilier tehnic [tehnic – n.n.] la Președenția (Președinția – n.n.) Consiliului, detașat la Culte; Prof. Spiridon Cădea, fost Comandant legionar al jud. Sibiu, vestit prin binecuvântarea dată armamentului dela Cujir [Cugir – n.n.] folosit de legionari în rebeliune, actualmente consilier tehnic [tehnic – n.n.] la Președenția [Președinția – n.n.] Consiliului, detașat la Culte, Preot Ioan Văscă, fost simpatizant legionar și un devotat al Profesorului Aurel Popa, Secretar General la Ministerul Cultelor sub Antonescu, actualmente secretar General la Ministerul Cultelor.

Legătura între legionarii din Ministerul Cultelor și acei din Iași a făcut-o și o face un curier special, fost inspector de poliție, cu numele de Sfetcovici, care din două în două săptămâni sosește la Mitropolie, unde aduce comunicările scrise și verbale din partea celor trei amintiți mai sus către legionarii dela Mitropolie și chiar către Mitropolit, ducând apoi rapoartele de activitate a legionarilor din sindicatul mitropoliei, legionarilor dela Culte. Din corespondența primită de către Narcis Luchian, Mihai Acaterinei (Acatrinei – n.n.), Gh. Sârbu, Pavel Macovei, Melchisedec Manolescu, [de la – n.n.] Mitropolitul Irineu rezultă că acțiunea legionarilor este îndreptată împotriva Patriarhului Nicodim și [a – n.n.] P.S. Justinian, socotiți trădători ai bisericii [Bisericii – n.n.], care trebuie înlăturați din demnitățile lor.

Mitropolitul Irineu să fie trecut Patriarh ca o răsplată pentru curajul cu care conduce acțiunea legionarilor, iar la Iași, să fie ales Mitropolit, Episcopul Popovici dela Oradea Mare, fost legionar și prieten intim al celor trei legionari dela Ministerul Cultelor, iar după aceasta urmând ca episcopul Popovici să treacă apoi [sic! – n.n.] dela Iași la București ca Patriarh peste câțiva ani. În acest sens episcopul Popovici a scris o scrisoare episcopului Grigore Leu dela Huși, cerându-i sprijin pentru alegerea lui ca mitropolit la Iași. Legionarii dela Mitropolia Iași, prin scrisorile persoanelor oficiale dela Ministerul Cultelor, foștii legionari Liviu Stan, Cădea, Văscă etc., care se afișează ca oameni de încredere ai D-lui Prim-Ministru, au putut lesne convinge pe Mitropolitul Irineu la acțiunea de amenințare și teroare exercitate [sic!; corect = exercitată – n.n.] împotriva episcopului Justinian și a colaboratorilor săi.

Desigur că nici Dl. Prim-Ministru, nici Dl. Ministru Emil Bodnăraș și nici Dl. Ministru al Cultelor nu cunosc acțiunea nefastă a acestor foști legionari camuflați în Frontul Plugarilor, reușind sub masca ipocriziei de a-l [sic!; corect = a-i – n.n.] induce în eroare.

Vizita Episcopului catolic Vladimir Ghica și a Arhimandritului T. Bonteanu, fratele Preotului Bonteanu, asasinul victimelor dela Jilava și colaborator a [sic!; corect = al – n.n.] lui Liviu Stan în treburile bisericești în timpul legionarilor, la Văratec nu este străină legionarilor dela Culte, după cum nu le este străină șederea în Mănăstirea [sic!; corect = Mănăstirile – n.n.] Agapia și Văratec a fostului primar legionar dela Pucioasa, Cuza Mihălcescu, nepot al Mitropolitului Irineu și văr al altui legionar, preot Minculescu, Inspector General la Învățământul Religios din Ministerul Cultelor.

Democratismul legionarilor: Liviu Stan, Cădea și Văscă și buna lor credință față de Dl. Prim-Ministru, se poate ușor constata din legăturile cu legionarii dela Mitropolia Moldovei care nefiind încadrați în nici un partid politic s’au camuflat într-un sindicat de circa 15-20 [de – n.n.] membrii [sic!; corect = membri – n.n.] și din acțiunea lor întreprinsă împotriva Episcopului Justinian. Toată grija legionarilor dela Mitropolia Moldovei se concentrează în împiedicarea cu orice preț a Episcopului Justinian de a mai lua contact cu preoții, cu autoritățile și cu drept credincioșii, împingând pe Mitropolit să officieze Sfânta Liturghie în toate sărbătorile.

Credem că printr’o descindere la acești oameni cât și la Mitropolie s’ar putea descoperi o corespondență care i-ar dezvălui pe acești foști legionari în adevărata lor lumină și totodată s’ar pune mâna pe firele unei organizații legionare care acționează în toată țara.”

(Arhivele Naționale Istorice Centrale, Fond Ministerul de Interne – Direcția Generală a Poliției, dosar 68/1947, ff.26-29)

Note:

¹ Fost exarh al mănăstirilor ortodoxe din Basarabia – Michel de Galzain, *Une âme de feu. Monseigneur Vladimir Ghika, d'après les documents réunis par Mgr. Barlea*, Paris, Beauchesne, 1961, p.127.

² A se vedea pentru detalii Cristian Vasile, *Monseniorul Vladimir Ghika în atenția serviciilor de informații (1945-1948)*, în „Arhivele Totalitarismului”, anul IX, nr.30-31, 1-2/2001, pp.46-51; Idem, *Între Vatican și Kremlin. Biserica Greco-Catolică în timpul regimului comunist*, București, Editura Curtea Veche, 2003, pp.83-94, 100-101.

³ Arhiva SRI (ASRI), Fond Documentar (D), dosar 2541, f.5.

⁴ Ibidem, f.22.

⁵ Ibidem, f.37; dosar 2327, f.76.

⁶ Ibidem, dosar 2322, ff.8, 15-16; dosar 2324, ff.34, 39, 116, 268; dosar 2330, f.65-69; Horia Cosmovici, *Monseniorul. Amintiri din viața de apostolat a Monseniorului Vladimir I. Ghika*, în „Verbum”, anul II, nr.1-6/ian.-iun. 1991, pp.49-50, 51; Élisabeth de Miribel, *Memoria tăcerilor. Vladimir Ghika (1873-1954)*, București, Editura Arhiepiscopiei Romano-Catolice de București, 2004, pp.110, 113.

⁷ ASRI, Fond D, dosar 2324, f.34; dosar 2326, f.319; dosar 2327, f.357; dosar 7755, vol.3, f.201; C. Vasile, *Între Vatican...*, p.91. Iar în martie 1949 mons. V. Ghika era elogiât în salonul spitalului unde fusese operat a doua oară fără anestezie de hernie și unde locuia, iar după însănătoșire, la câteva luni, vizitat chiar în capela acestuia de episcopul ortodox pensionat Galaction Cordun (nu Cordea, cum apare în lucrările citate aici, scrise de autori străini), fost secretar al Sf. Sinod al BOR și duhovnic al familiei regale, viitor mitropolit stilist, ce fusese internat concomitent cu el, care i-a îmbrățișat pe clericii catolici prezenți la misă, iar a doua zi a fost trimis de comuniști în domiciliu forțat – Élisabeth de Miribel, *Op. cit.*, p.118; Mgr. Charles Molette, *Mgr. Vladimir Ghika. Prince, prêtre et martyr*, [Paris], [Aide a l'Église en détresse], [2007], pp.58-59.

⁸ ASRI, Fond D, dosar 2326, ff.317-318; „Actualitatea creștină”, anul XI, nr.11, nov. 2000, p.13; Élisabeth de Miribel, *Op. cit.*, p.112; C. Vasile, *Între Vatican...*, p.91.

⁹ Arhivele Naționale Istorice Centrale (ANIC), Fond Ministerul de Interne – Direcția Generală a Poliției (MAI/DGP), dosar 68/1947, ff.26, 29.

¹⁰ A se vedea Mgr. Charles Molette, *Prêtres, religieux et religieuses dans la résistance au nazisme (1940-1945). Essai de typologie*, Paris, Fayard, 1995; Idem, *Résistances chrétiennes à la nazification des esprits*, Paris, Éd. F.-X. de Guibert, O.E.I.L., 1998; Idem, *La „Mission Saint Paul” traquée par la Gestapo. Persécution, et déportation des militants de l'apostolat catholique français en Allemagne. Embarqués dans la „Grosse Sache” et morts en déportation*, Paris, Éd. F.-X. de Guibert, O.E.I.L., 2003.

¹¹ Horia Cosmovici, *Op. cit.*, anul I, nr.1-6/ian.-iun. 1990, pp.49-50; Élisabeth de Miribel, *Op. cit.*, pp.113-114.

¹² C. Vasile, *Între Vatican...*, p.92.

¹³ Gabriel Mateescu, «Războiul nevăzut» al părintelui Ilarion Argatu, în „Lumea credinței”, ian. 2004, p.43; Ion Zubașcu, *Sub patriarhul Justinian Marina, toți preoții regiunii Iași au fost membri PCR*, în „România liberă”, 10.01.2004; ANIC, Fond MAI/DGP, dosar 75/1946, ff.91 r-v, 119-120,

209 r-v, 262, 272 r-v, 379, 416; dosar 76/1946, ff.80, 81; dosar 78/1946, ff. 190-191, 232; ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cadre, dosar A/592, ff.1-10; Arhiva Serviciului Român de Informații (ASRI), Fond Documentar (D), dosar 909, f.510; dosar 7755, vol.3, ff.99, 211, 239; vol.5, ff.38-40, 43-44; a se vedea Gabriel Catalan, *Considerații și documente privind elitele clericale ortodoxe din România comunistă (studiu de caz: ierarhul Sebastian Rusan)*, în “Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România”, vol.III: *Structuri de partid și de stat în timpul regimului comunist*, 2008, pp.239-251+252-301 (anexe; mai ales, nr.7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 23, 24, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37).

¹⁴ Monseniorul Ghika a fost inclus în lotul mons. Hiéronymus Mengès (20 de ani muncă silnică), cel desemnat în ianuarie 1951 în mod clandestin *ordinarius substitutus*, adică locțiitor/succesor de episcop de către ultimul episcop romano-catolic de București în funcție, Joseph Schubert, cel consacrat episcop în secret de însuși nunțiul apostolic O'Hara la 30.06.1950, cu puțin înaintea expulzării acestuia și ruperii relațiilor diplomatice ale RPR cu Vaticanul. Sub presiuni și amenințări, Mons. Mengès a făcut primul mare pas greșit al ierarhiei romano-catolice sub comunism și un important compromis cu PMR/RPR la 24 aprilie 1952, numindu-l vicar general pe preotul Traian Stanislav Iovanelli, deși acesta era *ipso facto* excomunicat de Papa Pius al XII-lea, ca și preotul Andrei Horn “Despina”, pentru colaborarea lor cu regimul comunist (aparent, chipurile, se căseră public), în schimbul recunoașterii sale de către sistemul comunist ca lider al Bisericii Romano-Catolice. Lotul era format din 8 preoți catolici (ceialți 6 erau: Andrei Asaftei – 12 ani; Egon Xaveriu Haider – 8 ani, mort în spitalul Penitenciarului Văcărești la 09.09.1956 de paralizie bulbară, numit ordinar substituit de pr. H. Menges; Francisc Augustin – 5 ani, iar după recurs 2 ani și 11 luni, numit și el ordinar substituit de pr. H. Menges, dar ajuns apoi colaborator și fiind la eliberare chiar sprijinit/desemnat/recunoscut de regimul comunist; Mihai Godo – 10 ani; Cornel Chira – greco-catolic, liderul iezuiților din România, mort de pneumonie în timpul anchetei Securității în spitalul Penitenciarului Văcărești la 13.08.1953 și Iosif Gunciu – 6 ani, apoi a mai primit 5 ani de internare administrativă în lagăr de muncă în deltă) și 4 tinere femei laice catolice (Silvia Montani – 18 ani, Silvia Placa – 18 ani, Luci/a Florei/Florey – 15 ani, Elisabeta Kastel – 10 ani) – a se vedea Sentința penală nr.1234/24.11.1953 a Tribunalului Militar Teritorial București – Emanuel Cosmovici, *Mărturia Pr. Hieronymus Menges despre Monseniorul Vladimir Ghika la Uranus și la Jilava (1952-1954)*, în Cosmovici-Menges-Ghika.pdf, <https://remusmirceabirtz.files.wordpress.com>, accesat la 13.06.2021; la o lună după decesul mons. V. Ghika, în mod absurd sau poate chiar batjocoritor, printr-un recurs judecat și pronunțat la 15 iunie 1954, i s-a redus pedeapsa cu un an, la 2 ani de închisoare corecțională – a se vedea Dosarul nr.331/1954 al Tribunalului Militar Teritorial București – Élisabeth de Miribel, *Op. cit.*, pp.125, 135; Mgr. Charles Molette, *Mgr. Vladimir Ghika...*, pp.81-82.

¹⁵ Élisabeth de Miribel, *Op. cit.*, pp.27-28, 122-129, 135-136; Mgr. Charles Molette, *Mgr. Vladimir Ghika...*, pp.25-27, 66, 67, 68, 69, 76, 77, 78-80, 81-82, 83-86, 91-92, 93, 94; C. Vasile, *Procesul Monseniorului Vladimir Ghika*, „Pro Memoria”, nr.3/2004, pp.142-163.

Naomi BÎLDEA



Naomi Bîldea (n. 2002) a absolvit Facultatea de Psihologie la Cluj. A citit la Cenaclul Matca, Comuna 30, Festivalul Zona 9 și a fost publicată cu poeme în *Echinox*, *Matca Literară*, *Timpul*.

1. post-it sudist

I.

mi-aș dori să pot depăși limitele speciei
o odisee din A spre B
(indiferență și prostie)

sunt un compus al respirațiilor mele
și am înțeles abia recent traseul:
dioxidul de carbon produs tranzacțional
care hrănește nevoia de împletire a picioarelor
într-ale altora
e un bun industrial lăsat pe pragul unei case goale.

II.

îmi amintesc vag Târgu Jiul
în care mă tăvăleam pe gazoane ude,
pui de om căruia nu i se întâmplase nimic încă,
sub o coloană a infinitului
cu vârful vizibil pe spate

și iarba rece
proaspăt tăiată
proaspăt frecată pe julituri proaspete
rămânea verde dincolo de momentul
în care pământul fertil
era strivit
de mine
picioare cu nisip frecat între degete // gust de frunze //
supă cremă de bețe // insecte omorâte intenționat // lipsă
de regret prepubescentă

fragilitatea copilului de patru ani a fost deflorată.

grădina infestată
cu urmele corpului meu
a fost golită de trup;
coloana de metal și parcările de beton
au rămas singura dovadă că am fost vreodată
copilă acolo
și în locul ei
se întinde imaginea unei femei dezbrăcate
cu sânii la soare presați
de așchii care nu sunt destul de sărate
sub soare

rănilor noastre încă ustură
neînvelite și neîmbrățișate
consolate de un sol nefertil și gol
și într-o zi cu soare
ne vom gândi la cât de norocoase sunt corpurile
care produc respirații
pentru privilegiul de a ajunge
îngrășământul fertil
al unor alte corpuri frumoase.

2. post-industrial

lumea văzută ca ascunziș
nu și-a desfătat niciodată funcția
desfăcută marginal între blocurile părăsite
a căror igrasie obosită cultivă, printre altele,
păduri cimentate
mă hrănesc din proprii mei sâni din poziție fetală
ca să descânt formolul din lapte
deconstruiesc autosuficiența
unor arbuști de beton armat
din scorburile cărora
se aruncă și se omoară
târătoare & târătoare &
lichidul lor asfalt
îmi rămâne pe brațe -
arsură artificială
memorial al unor oase prea scurte
să dovedească suficiența unor alte oase.
industria pădurilor de beton
nu lasă loc de odihnă
pentru cartilajele noastre uscate la soare
&
mă întreb dacă propria mea tâmplă
întărcată să fie îngrășământ de plastic
pentru sălcii cu brate de metal
va fi atenuată de iarbă
sau va deveni fundația
celui mai nesincer cămin de tandrețe.

3. *****

am fumat cea mai penibilă țigară din viața mea pe 24 iulie
am căzut de pe scaun pe balconul în care ploua torențial și am stat acolo
unghiile lungi înfîpte în carne nu sunt testament al feminității
nu știu dacă ceva, orice din mine este și mă întreb dacă tocmai asta îți place

e ceva poetic în felul în care un animal închis în cușcă roade barele și plânge și mă întreb dacă de asta sunt poetă sau ce dracului aș fi,
dacă o simplitate mai mare a existenței mele te-ar face să mă apuci de păr ca de lesă categoric, dar tandru,
dacă o limbă mai moale nezimțată te-ar putea unge mai bine

nici tu nu știi și culmea că nu mă supără asta o altă țigară fumată înseamnă un alt motiv să nu-mi ocup gura cu tine dar știi și tu doar că e organic să zaci pe jos în ploaie și să aștepti o mână să te ridice

4. **ne însingurăm unii pe alții**

dacă apropierea se măsoară în lungimea părului un pumn stă prins în ușa barului cu numele tău: ca început de pedeapsă în această pereche se prevede ardere

umerii goi se gădilă prea ușor de brize cu risc de ploaie. aproape invită ideea de intimitate să facă spațiu între [trădare] și (vină) încerci să fii prea precisă când te îngropi în binomul ăsta

& se vede (& asta chiar dacă ne ascundem după diferite &uri) & știi fiecare fir de înaltă tensiune care stă să cadă sub presiunile fantastice ale feminismului surd de la o ureche la alta,

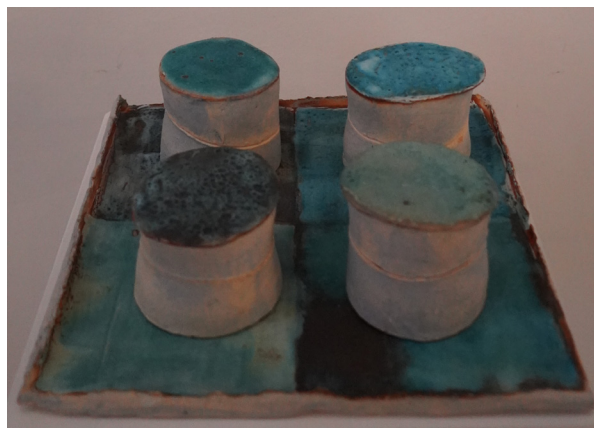
ți-ai tăiat părul deasupra să-ți eliberezi fruntea transpirată și ți-ai dorit ca pe pielea liberă să bată vântul sau să sufle cineva

dar nu există niciun fel de adiere în barurile astea: pentru fiecare suflu de bărbat, să-și țină respirația o femeie risc & oportunitate

am uitat cât de ușor mi se frânge inima m-am uitat la tine te-ai uitat oriunde altundeva;

mi-ai amintit de seara când aflasem că uneori moartea unui animal duce la moartea partenerului în diferite specii, dar nu înainte de perioade lungi de tăcere, zacere, smulgeri de păr, înfometare, zacere, înfometare & înfometare & înfometare,

adică, m-am oprit din a-ți căuta privirea când o îndrepti spre alții și mi-am zis că animalele nu pot să moară și de dor, și de foame nu în același timp.



Marta Jakobovits, Ansambluri turcoaz II, 2002 - 2024, ceramică glazurată

O proaspătă revizitare a operei mavrodiene

Între 5-7 martie 2025, la Facultatea de Litere de la Universitatea Transilvania din Brașov, la inițiativa CESIM - CENTRUL DE EXCELENȚĂ în studierea și promovarea Operei și Imaginii Publice a Irinei Mavrodin/ CENTRE D'EXCELLENCE pour l'étude et la promotion de l'Œuvre et de l'Image publique d'Irina Mavrodin al Facultății de Litere din cadrul Universității din Craiova, a avut loc conferința dedicată activității și operei doamnei profesor Irina Mavrodin. Personalitate marcantă a culturii române și nu numai, un mediator cultural de anvergură europeană, activitatea Irinei Mavrodin atestă nu doar o cunoaștere de mare rafinament a literaturii modernismului francez, cât mai ales a datelor sale intrinseci: poetică și limbaje specifice, iar pluralul dorește să precizeze că doamna Mavrodin a deținut tainele unui transfer cultural inteligent și creativ, atât din proza, cât și din poezia franceză spre cultura română. Precum cum spunea un poetician al modernismului, Ezra Pound, a traduce înseamnă a face creație nouă în limba de adopție, tot astfel, doamna Irina Mavrodin s-a dizolvat pe sine ca *ipseitate* și ca sensibilitate, proiectându-se în *alter*, ca un creator subtil și experimentat, atât în actul traducerii, al transferului lingvistic și cultural, cât și ca analist, teoretician și poetician. A făcut din expresia condensată a logosului poetic modernist un reper, un model de gândire, tenace și ambițios, relevant și revelator. Prin acest demers complex, a realizat atât *proiectul său de viață* (precum ar spune J.P. Sartre), cât și ontopoietica proprie, bazată pe apropierea subtile din cei cărora le-a consacrat timpul și experiența sa profesională.

Întâlnirea specialiștilor în teorie, poetică, limbă și literatură franceză modernistă și contemporană a fost deschisă de decanul Literelor brașovene, conf. univ. Adrian Lăcătuș. Colocviul dedicat contribuției mavrodiene la diseminarea ideilor și a teoriilor franceze ale sec XX a avut ca inițiator al acestei prime ediții pe domnul conf. univ. Gabriel Popescu, de la Universitatea din Craiova. Acesta a susținut o interesantă comunicare plenară despre caracterul deschis, heraclitian, al gândirii teoretice mavrodiene – *Irina Mavrodin în teoria literară internațională a secolului XX sau CUM (MAI) ESTE POSIBIL să fi original în marginea teoriilor literare preexistente*. Au mai conferențiat conf. univ. Virgil Borcan, conf. univ. Ioana Paula Armăsar, lect. univ. Iringo Cora, prof. univ. Alexandru Matei, subsemnata. Prin

comunicările acestora a fost reconstruit atât portretul traducătorului experimentat, dedicat marilor proiecte dificile, precum traducerea integralei Proust care a durat timp de cincisprezece ani, a lui Flaubert, Gide, Stendhal, Ponge, Doamna de Sévigné, autori cărora Irina Mavrodin le-a dedicat un crez stilistico-poetic, creator și recreator, cât și portretul profesorului, teoreticianului.

Sinteza culturală pe care a lăsat-o Irina Mavrodin la nivel teoretic a fost ilustrată de comunicările colegelor Elena-Camelia Biholaru, Maria-Otilia Oprea, Elena Ciocoiu, Crina-Magdalena Zărnescu, Ilona Duță, Rodica Brad, Carmen-Simona Opreșor, Ana-Maria Dumitrașcu, Teohara Vilău, Catalina Hașotti, care au revelat de asemenea că dimensiunea ideilor apropiate prin traducerea și analiza critico-poetică/poietică a traducătoarei depășește cadrele transferului, ea nefiind doar un bun apropiator al unei arii ideatice cuprinzătoare, de la tematism la critica arhetipală, de la structuralism și poststructuralism la hermeneutică, poetică și fenomenologie (i-a tradus pe Bachelard, Genette, Ricoeur, Blanchot, etc.), ci mai mult decât atât, un teoretician sui-generis, ce depășește prin reflecția tenace, amițios problematizantă și heracleitică modelele celor aleși pentru a-i face cunoscuți în limba română într-un context istoric și politic care nu permitea prea multe libertăți. Cu toate acestea, grație contribuției Irinei Mavrodin, cultura noastră din ultimele decenii ale regimului comunist a avut prilejul sincronizării cu și în dialogul ideilor europene occidentale, privilegiu de care nu s-au bucurat alte țări din același bloc geopolitic.

În cadrul colocviului a fost prezentat și volumul domnului Gabriel POPESCU, *BLANCHOT L'OBSCUR ÎN ROMÂNIA*. Irina Mavrodin – o *ergografie/ergobiografie din perspectivă comparatistă*, Editura Aius, Craiova, 2021.

Așadar, crezul doamnei Mavrodin, potrivit căreia traducerea este nu doar un exercițiu de întreținere a vigoriei mentale, transferate apoi la nivel creator, teoretic, a devenit astfel, prin întâlnirea de la Brașov, un motiv de dialogism fructuos la nivelul ideilor, participanții reușind să aprofundeze studiile sale, să reconfirme valențele proteice ale gândirii sale teoretice. *Praxis și doxa* au făcut casă bună cu un demers particular, original și autentic al autoarei Irina Mavrodin, personalitate care a aparținut galeriei marilor spirite erudite europene. (Rodica Ilie)

Lansare de carte *Generația canibală. Cartea maturității*

În februarie 2025, Vasile Ernu a vorbit despre anii '90, la Brașov, în cadrul unui eveniment dedicat cărții sale *Generația canibală. Cartea maturității* (Polirom, 2024). Au participat congeneri ai autorului și studenți. Discuțiile au vizat elementele vieții cotidiene din acea epocă și stările produse de tranziție. A fost un dialog între generații diferite, dar care au în comun prezentul, rezultatul acțiunilor din *Epoca Western a Estului*.

Anii '90 sunt anii revanșei: când voiai totul și, totuși, nu aveai nimic. O perioadă în care schimbările au avut un ritm accelerat și au fost intense, acești ani fiind despre, așa cum menționează autorul, „cum să trăiești 1000 de ani în zece ani” (p.20).

Vitalitatea de la început, alimentată de speranță și libertate, devine o vitalitate folosită pentru a supraviețui. Cartea adună povești din studenția anilor '90, când primele generații de basarabeni de după război vin să studieze în România. Apar șocurile culturale: românii beau ceai doar dacă sunt bolnavi, basarabeni sunt întâmpinați cu replica „Vin rușii!”.

Holurile căminelor deveniseră spații publicitare unde fiecare student își promova produsele prin mici afișe. Comerțul clandestin a câștigat teren. Negocierea cu autoritatea era facilă în anii revanșei, fie că era vorba despre controlul vamal, fie că era vorba despre micile înțelegeri cu portarul de la cămin. Liniștea aparentă a studenției se afla în contrast cu ceea ce se întâmpla în viața din afara sferei studențești. Inflația și disponibilizarea schimbă ritmul. Supraviețuirea devine unicul scop. *Generația canibală* a supraviețuit violenței și necunoscutului, unei disoluții rapide a tot ce a existat înainte, o disoluție pentru care nu erau pregătiți. Cartea adună povești din mai multe spații, unde se pot observa complexitatea și anvergura tranziției.

A doua valență din titlu, *Cartea maturizării*, marchează simbioza forțată dintre fascinația pentru lumea nouă și nevoia de a acționa în fața nesiguranței economice, sociale și politice. Așadar, maturizarea nu e un proces treptat, ci unul brusc și traumatic.

Atât dialogul dintre studenți și autor, cât și cartea în sine, constituie o reflecție asupra evenimentelor petrecute, având scopul de a încuraja generațiile viitoare să facă alegeri mai înțelepte: „Cred că e de datoria noastră să devenim stigmatul unei societăți ratate. Poate cei mai mici vor învăța ceva din rănilor și tragedia noastră”. (Saramaria Șerban)

Laura DAN

Ca un miner care zărește o bucățică de aur

Pe strada care vine dinspre locul meu de muncă,
mă rog, cel mai recent, într-o vreme s-a-ntâmplat
și văd că se mai întâmplă încă
și acum ca un bărbat cu părul grizonat
să mă petreacă, mimând inocența,
cu privirea o bună bucată de drum
și chiar și după ce nu îl mai văd încă îi mai simt prezența

acest bărbat nu cred că e unul dintre cei ce acum
sunt numiți hărțuitori, niște animale indigene,
nu oameni, el nu este nicidecum
sălbatic, nu strigă, nu face gesturi obscene

mă privește doar cu dragoste,
o dragoste nețărnută, răbdătoare,
pe care o simt aproape ca pe o invazie
de bunătate coplesitoare
de la el înspre mine

parcă îl aud și acum pe regretatul Ioan Es. Pop
cum îmi spunea că *în poezie inspirația vine
întotdeauna cu nobilul și înălțătorul scop
de a oferi satisfacții, de a fi o aleasă
sursă de bucurie continuă*
și bunătatea aceea mă inspiră și cum ajung acasă

de obicei noaptea, mă apuc de scris bucuroasă și împlinită

ca un miner ce a găsit o bucățică de aur fin,
dar uneori, când se dovedește că a fost aurul proștilor, pirită,
inima **începe să mă doară puțin!***

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