

Traian ȘTEF**Cosmogonie**

Cuvântul transparență s-a lipit de corpul meu
De cel mai mare și mai important organ al lui
Epiderma
Și mă preocupă
Se cuibărește printre vinișoare
Mă răscolește mă gădilă mă acoperă el
Cu pliurile prezențelor lui

Totul ar putea fi într-o altă lumină
Care nu știu cum e
Nici dacă s-a făcut în același timp
Cu aceasta care învelește lucrurile
Și ni le descrie
În poze cu alb negru color sau în mișcare
Cum sunt toate aparențele
Arătate de lumina care ne scaldă
Fără voia noastră

Nici cine trăiește în transparență nu știm
Sau eu nu știu
Nici cine ce e dincolo de ea
În existența simplificată a unui singur verb

Cred totuși că acolo e cel mai bine
Nu trebuie să faci nimic
Nu te întristezi
Nu te mai atrage nimic
Nu te urcă nu te coboară
Nu te duce pe la moară

Mulți dincolo mai sunt
Care micșorează distanța
Dintre Alba și Flămânda
La fiecare pas se ivește câte unul
Mai mic
Care ne prezintă factura
Pentru minereurile cu care ni se va închide gura

Gabriela ADAMEȘTEANU



„Muncind cu pietre de moară legate de picioare”

Văzută din afară, în acel tensionat mai-iunie 1958, viața noastră în orașul meu adoptiv era, așa cum o simțeam eu, o baltă nemișcată, acoperită de lintița verde, „locul unde nu se întâmplă nimic”. Așa o vedeau și rezidentul Eftimie Pandelescu și informatoarea Stănculescu Maria, solicitați să participe la o investigație a „numitului Adameșteanu Mircea” cerută de neobosiții ofițeri ai Regionalei piteștene.

„Numitul nu posedă niciun fel de avere, domiciliază ca chiriaș, este un element liniștit și respectuos față de vecini, însă nu face prietenie cu aceștia. Nu este predominant de viciu sau pasiuni care să-i dăuneze în familie și societate. Duce o viață modestă, este în relații bune cu Florescu Anghel care are atelier de fabricat lumânări. Este un element retras, nu primește vizite la domiciliu. Este bun coleg cu cei din anturajul său din Școala medie nr. 3. Nu este cunoscut cu manifestări dușmănoase la adresa regimului nostru.”

În schimb, sursa cu nume de cod Adrian Popescu, nu pierde ocazia să-i raporteze locotenentului major Micutelu Petre că „deși se ferește, sus-numitul arată totdeauna ostilitate față de orînduirea socialistă. Dar nu crede într-o revenire la vechiul regim, cel puțin pentru generația asta.”

Un pronostic lucid. Tata a priceput în fine și „că este mai bine într-un oraș mare” și își dorește să plece din Piteștiul de care „nu-l lega nimic. Când copii vor fi la facultate, va putea fi lângă ei” îi mărturisește sursei, Adrian Popescu.

Citind asta, mă trece un fior: cu părinții în București, viața mea ar fi avut alt curs, nu neapărat mai bun, fiindcă aș fi fost mai lipsită de libertate de mișcare. Dar cu dosarul lui, erau utopici amândoi crezând că ar mai fi putut obține vreun transfer în București!

Mama are doar 46 de ani iar tata 52, dar viața trăită în Pitești, în stres de toate felurile și sărăcie, i-a uzat și îmbătrânit. Într-o scrisoare către Dinu, din 12 august 1958, atașată de Securitate la dosarul lui, unchiul Nicolae scrie: „Acum câteva ore m-am despărțit de Mircea. Am băut multe cafele. El este aproape alb, ca și Lenuța. Au însă un băiat și o fată foarte drăguți.” (eu și fratele meu)

Tata continuă să fie un profesor de istorie pasionat, și încearcă să salveze ce putea din profesia călcată în picioare de politica anilor 50. Istoria este un subiect permanent la noi în casă, și el este conștient căte resurse intelectuale are și cu câtă plăcere își lucrează studiile. Vânează un moment, un loc unde, când poate să scrie, așa cum peste un deceniu, voi face și eu, în apartamentul socrilor mei. La masa din curte, tata forează în trecutul medieval al zonei argeșene unde l-a dus o decizie greșită, dar de care s-a apropiat mai mult decât ar recunoaște-o. Ar fi putut fi un cercetător temeinic și inspirat, e la fel de dotat pentru studiu ca și pentru munca de profesor. Fișele lui, puse în plicuri, s-au îngălbenit într-un dulap unde le țin ascunse de remușcările mele că n-am putut să fac ceva cu ele după moartea lui. Își prezentase câteva studii la societatea locală de istorie și filologie și avusese un succes deosebit, mai ales cu unul dintre ele. În alte timpuri mai bune decât cele care i-au fost date, și fără ghiuleaua dosarului pe care i-au atârnat-o de picior securiștii piteșteni ar fi ajuns acolo unde merita.

Chemat să-și facă autobiografia la începutul anului 1959 (16 ianuarie), după ce își enumeră punctele nevralgic, arată că muncește în plus față de activitatea de la catedră. Este de o mare modestie, acasă am auzit prea puțin din tot ce enumeră, și abia acum am imaginea clară a proiectelor lui. Se adaptase, fără stridențe la teoria marxistă, utilă în cercetările lui despre proprietate, cu actualitate, mai ales acum – el, care n-avea de lăsat ca moștenire decât povestea lui, cu atât mai tragică, cu cât n-are nimic spectaculos.

Nu doar că frecventa, din 1953, Societatea de istorie și filologie locală, ci, în condițiile dramatice de locuire ale noastre, al stresului zilnic și al obligațiilor unei familii cu doi copii, reușise să prezinte studii apreciate, spune, în autobiografia luată la 12 Ianuarie 1959 pe care am găsit-o dosarul lui de urmărire de la CNSAS.*** Cel despre *Repartiția proprietății în secolul XVI pe teritoriul Regiunii Pitești* fusese remarcat la Minister, la București și de acolo venise dispoziția ca autorul lui să fie scutit de alte activități extrașcolare, „pentru a-mi lăsa timp liber pentru cercetări”, scrie tata. O alta, *despre cultura viței de vie în secolul 16 pe teritoriul Regiunii Pitești*, se afla în lucru, dar el fusese cooptat și în colectivul care se ocupa de monografia orașului Pitești, de Ghidul Regiunii Pitești, ca și în comisia de evaluare a Muzeului Regional.

Sursa cea mai activă a Securității, pusă pe urmele lui și instruită de locotenentul Lt. Sălișteanu cu nume de cod Adrian Popescu, îi confirmă autobiografia, venind și cu alte detalii concrete. Cu doar 5 ani înainte ca eu să pun piciorul la Biblioteca Academiei după *A la recherche du temps perdu*, cu sfiala unui credincios care intră în biserică, descopăr că una din bucuriile tatei a fost să-și continue, câteva zile, cercetările acolo, în acel spațiu pentru noi sacralizat. Văd în asta altă confirmare a teoriei locurilor. Aceleași locuri cu încărcătură simbolică revin pe traseul vieții tale, dar și pe traseul înaintașilor tăi.

„Am vorbit cu el la 5 febr. 59 la el acasă. Spune că în timpul vacanței 29.12 58-11 ian. 59 a fost la București pt 4 zile. A fost trimis cu delegație și plată 26 lei /zi diurnă pentru a cerceta la Academie documente în legătură cu trecutul istoric al regiunii până la 1600. A fost cu soția și doi copii. N-a avut timp prea mult de vorbă cu neamurile lui. Este supărat că nu-l ajută cât trebuie să-l ducă și pe el la București. Sunt egoiști, iar pe el îl lasă aici la Pitești unde are atâtea «pietre grele legate de picioare». Crede însă că aceste pietre de moară s-au mai ușurat căci este pus la lucru, este folosit. Lucrează la monografie.»

Observ demult cât de aproximativă este comunicarea dintre oameni (*misunderstanding, misconstruction*), chiar în condiții normale, darmite atunci când ea reprezintă o „vânare” a elementelor utilizabile într-un șantaj politic! Știind afecțiunea fanatică a tatei față de frații săi, modul drastic în care tăia orice „mârâială” a mătușii Geta la adresa „egoismului” lor față de noi (era adevărat în raport cu generozitatea ei) am îndoilei că el s-ar fi plâns de ei în fața sursei. Dar în rest, este reconfirmat, chiar prin mai multe surse, faptul că autoritățile profesionale din Pitești începuseră să-și dea seama de calitățile lui intelectuale deosebite și de plăcerea de a munci, în ciuda sănătății precare. El făcea continue alergii, complicații, pe lângă rana de la picior care se tot agrava, și pe toate le îngrijea mama cu un devotament care adolescenței egoiste care eram atunci i se păreau „martirajul unei soții”.

Cam tot atunci, la 9.02.59 o altă sursă, Ionescu C, ghidată de locotenentul Radu Ion, reconfirmă

aparenta normalizare a situației tatei. Nota benignă a informatorului îmi reconfirmă observația că în dosarul tatei, poliția politică o fac cei peste 25 de ofițeri de securitate, nu sursele.

„Suntem colegi de specialitate, întâlnindu-ne la cercul de istorie, unde se duceau discuții profesionale și de metodă. De asemeni, prin sarcina secției învățământ oraș și regiune s-a format un colectiv lucrând fiecare un capitol. S-a văzut cu Adameșteanu Mircea și la Centenarul. Este un profesor pregătit bine profesional și n-am semnalat nimic subversiv în comportamentul lui.»

La doar câteva zile, revine și sursa principală, Adrian Popescu. Deși atât de băgăcioasă încât a reușit să intre chiar și la noi în casă, n-a detectat însă familia Stavri, cu care ai mei au vizite reciproce în căsuța lor apropiată de gară, la fel de îngrijită ca și curtea. Doamna Stavri a fost colegă de grădiniță cu mama și are un soț mai tânăr. Au adoptat o fetiță, Zoica, un pic mai mare ca mine, cu care sunt prietenă până la moartea ea timpurie care mă va îndurera. Urmele ei s-au topit în povestirea mea *Neliniștea*, restul unui roman avortat. O voi mai întâlni, doar virtual, pe copila ei, Oana care nu avusese șansa să-și cunoască mama.

Sursa Adrian Popescu arată felul cu organizația locală de partid îl cooptează pe tata pentru monografia orașului Pitești (care își va sărbători curând vechimea 500 de ani de la prima lu atestare!) *„fiind socotit priceput”*. La acea dată, autoritățile piteștene n-aveau mulți oameni de calibrul intelectual și de devotamentul față de muncă asemănător al lui:

11.02.59. „Nu se cunosc relații cu familii cu care să-și facă vizite reciproce.... Între colegi se bucură de prietenie. În timpul liber se ocupă cu cititul în domeniul istoriei iar acum lucrează la monografia regiunii Pitești cu un colectiv de circa 20 de persoane, ca Iulian Matei, Pană Titus, profesor de științe naturale și alte persoane. Lucrează la monografie. Lucrarea este inițiată de Regiunea PMR Pitești din decembrie 1957. Participă la această lucrare fiind socotit priceput.”

Sursa sesizează și anxietatea permanentă a tatei, care, temându-se pentru el, se teme de fapt pentru familia de care e atât de legat.

„Are teamă că va fi scos din serviciu datorită trecutului din timpul legionarilor. Ține la familia lui, la soție și la cei doi copii pe care îi are.”

Victimele comunismului nu sunt doar deținuți politici din închisori și lagăre, așa cum cred azi cei care n-au trăit acele timpuri. Mult mai mare este numărul celor cu viețile sufocate, cu șansele de carieră călcate în picioare, așa cum arată dosarul tatei. Naiv și optimist, însă, el continua să spere că eforturile lui îi vor îmbunătăți imaginea.



Ana BLANDIANA



Credința, speranța și iubirea. Cardinalul Iuliu Hossu

Caracteristica simbolurilor este capacitatea lor de a se actualiza mereu întregindu-și și amplificându-și definiția prin returnarea ei în noile matrice ale timpului. Iuliu Hossu a fost de pe când trăia și este într-o măsură din ce în ce mai mare de-a lungul istoriei recente un simbol, pe care-acum, la împlinirea celor 140 de ani de la nașterea omului care l-a întruchipat – se redefineste în termenii istoriei la zi. El a fost episcop al Bisericii Unite cu Roma și cardinal al Bisericii Catolice și în ambele ipostaze a fost un simbol al asumării indifferente de prețul plătit: a optat pentru martiriu pentru că a refuzat să se desprindă de Roma și a refuzat să pună capăt martiriului pentru a rămâne acasă alături de cei pe care prin suferință și în suferință îi păstorea.

În numele acestui *acasă* – în care se cuprindeau una într-alta Transilvania, România și Europa – rostise la 1 decembrie 1918, ca un demn și drept urmaș al lui Inochentie Micu Klein și Gheorghe Șincai, declarația unirii de la Alba Iulia prin care Transilvania se unea cu țara, iar țara își asuma, ca să transforme în politică de stat, idealurile Școlii Ardelene.

Pentru a înțelege însă în cheie contemporană această dublă opțiune trebuie să ne amintim că diferențele dogmatice dintre Biserica Ortodoxă și Biserica Unită cu Roma erau minime și, deci, insurmontabila problemă de conștiință pe care o puneau trecerea de la una la alta nu era definiția cultului, ci unirea cu Roma. Nu se puneau problema ruperii de Hristos – care era oricum negat de cei ce ordonau represiunea – ci ruperii de Roma. Spre care duceau din adâncurile istoriei toate drumurile Europei, iar Europa era în același timp, cultura și libertatea. Ceea ce ar fi reprezentat o infirmare existențială. Căci, să nu uităm, Biserica Unită Cu Roma a fost prima instituție românească integrată european funcționând și recunoscută ca parte a Europei.

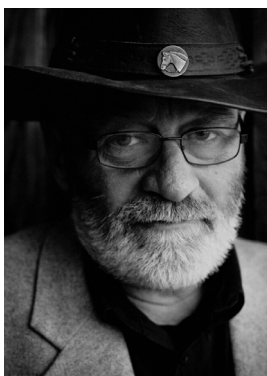
Acest adevăr valabil de la 1700, și sunând atât de uimitor în formularea de azi, iradiază strălucirea

simbolului pe care îl reprezintă Cardinalul Iuliu Hossu în aceste zile de presiuni și dezbateri pro și anti europene. Dincolo de această, plătită atât de scump strălucire se întinde un con de umbră la fel de simbolică. Diabolica idee sovietică a desființării Bisericii Greco-Catolice a reprezentat în anii puterii străine care ne ocupa militar, economic și ideologic o dublă realizare: tăierea legăturilor dintre România și Vatican și compromiterea Bisericii Ortodoxe obligată să interpreteze rolul călăului. Faptul că rezistența fără excepție a episcopilor uniți nu a fost urmată – după ce episcopii ortodocși care dăduseră semne de nesupunere au fost scoși din treaptă – de o rezistență a ierarhiilor Bisericii Ortodoxe, rămâne o umbră pe sufletul nostru majoritar pe care nu avem dreptul să o eludăm și pe care nici cei mai mult de 2000 de preoți ortodocși dispăruți în închisorile comuniste nu reușește să o șteargă. Această umbră dă complexitate și profunzime simbolului pe care îl reprezintă Cardinalul Iuliu Hossu, cel care și-a sfârșit viața încuiat într-o chilie a Mănăstirii Căldărușani a cărei cheie o avea nu un temnicer în uniformă MAI, ci un călugăr în reverendă cu număr de cod. Sunt convinsă că am fost invitată să iau azi cuvântul nu în calitate de scriitor ci în calitate mea de fondator al Memorialului Victimelor Comunismului de la Sighet și am acceptat cu emoție să vorbesc nu numai pentru că Iuliu Hossu este o victimă greco-catolică a comunismului, ci și pentru că eu sunt fiica unui preot ortodox victimă a comunismului. La distanță de două generații simbolul de lumină și umbră pe care destinul scris de el însuși, al Cardinalului drept al popoarelor Iuliu Hossu stă și îl proiectează asupra conștiinței noastre dornică de modele ca o piatra de hotar la intrarea forțată a României în comunism. Anul omagial Iuliu Hossu început în aceste zile tulburi ca un prilej de meditație asupra noastră, asupra capacității noastre de a ne înțelege pe noi înșine, de a ne aduce aminte de unde venim și a ne întreba încotro vrem să mergem. De la scrisoarea lui Ștefan cel Mare către Dogele Veneției până la martiriul pentru nedespărțirea de Roma, istoria noastră este o acoladă a efortului, mereu dureros, de a rămâne în Europa.

Fie ca aniversarea de azi cu atât de tulburătoare și complicatele ei învățăminte să ne salveze din toxica nehotărâre între punctele cardinale și să ne dea puterea de a trece dincolo de ură, minciună și obscurantism pentru a descoperi credința, speranța și iubirea.

Intervenție susținută în cadrul Sesiunii omagiale „Anul Cardinal Iuliu Hossu”, eveniment organizat de Academia Română, Arhivele Naționale și Muzeul Național al Literaturii Române în 29 ianuarie 2025, în Aula Academiei Române.

Ion MUREȘAN



Poem în proză

În care încerc să-l fac pe Mihai Măniuțiu să înțeleagă de ce s-au speriat cei care tocmai au citit un poem scris de el

Redacția ziarului la care lucrez se află pe strada Republicii, (strada pe care se găsește și Grădina Botanică din Cluj) în clădirea IEIA. (Întreținerea de Electronică Industrială Aplicată). Întru în redacție cu gentuța mea pe umăr. (Dau atâtea amănunte ca să întăresc impresia de *aproape-realitate*.) Redacția e plină de lume. Îi cunosc. Știu asta pentru că îi salut, iar ei îmi răspund. Toți lucrează. Sunt îmbrăcați în salopete albastre. Doi dintre ei bat cu niște ciocane roșii niște cuie mari în doi butuci pe care, fără ezitare, îi cred de stejar. Pe la mijlocul încăperii un redactor, care abia de-mi face loc să trec pe lângă el, dă de zor cu o pilă pătrătoasă și pilește colțurile unei piese ce aduce cu o carcasă de cutie de viteze de Dacia. Din fundul redacției mă salută un domnișor cu o cipilică albastră pe cap, un băiețel despre care știu imediat că e șeful redacției, Florin Danciu, care bate cu un ciocan într-o tablă mare și ruginită ca să o dezdoiască. Nu se aude nici un zgomot. Dar nu mi se pare nimic nefiresc în asta. Doar în fundul sălii, aproape de cel pe care l-am declarat în mintea mea drept șef, la un birou mic, stă Mihai Măniuțiu în fața unui calculator. De cum mă apropii de biroul lui, zgomotul pe care îl face calculatorul lui e tot mai mare. E un zgomot oarecum dezacondat, ca de motoretă Mobra de pe vremuri. De fapt, din spatele micului calculator iese un mănunchi de cabluri colorate.

— Tu ce lucrezi? — îl întreb ca și cum aș fi și eu vreun șef venit în control.

— Eu tocmai am scris un poem — zice el mândru — dar încă nu l-am terminat.

— Dă, naibii, scula aceea mai încet, că nu te aud!

— Eu tocmai am scris un poem, dar încă nu l-am terminat — repetă el.

— Dă, naibii, scula aceea mai încet, că nu te aud!

— Nu pot, zice el, că dacă fac asta, dispăre poemul. Vrei să-l citești? Zice el, și trage un scaun jerpelit de la masa vecină și mă îndeamnă să stau jos.

Îmi scot din gentuță ochelarii de citit și încep să citesc poemul. Dar mai întâi observ că poemul e dactilografiat cu corpul de literă *Arial black*. Asta mă face să cred că nici Mihai nu vede prea bine. Citesc. Mă întrerupe.

— Uite ce-i, eu vreau de la tine un singur lucru: să-mi spui de ce colegii de redacție, pe care i-am rugat, ca și pe tine, să-mi citească poemul, care nici măcar nu e terminat, la un moment dat s-au ridicat de pe scaun, scaunul pe care stai și tu,

s-au uitat la mine ca niște oameni speriați și fără să-mi spună un cuvânt s-au dus fiecare la biroul lui și s-au apucat de lucru?

Citesc, și la un moment dat mă îngrozesc și eu. Căci plimbărețul din Parcul Municipal ajunge în fața unui ulcior de bronz. Brusc, în poem, în jurul ulciorului se face pustiu. Pustiul din poem e făcut dintr-un strat de pietricele galbene și, nu știu de ce, nesfârșit. Iar în spatele ulciorului văd o statuie. Văd, e un fel de a spune, căci poetul e cel care o vede. Eu văd doar ce vede el. Simt că statuia aceea privește undeva dincolo de mine. Că privirile ei mă ard. Încerc să o văd, și nu o văd. Căci, deodată, s-a întors cu spatele la mine. Atunci abia văd că în jurul statuii iarba e uscată și castanii au frunzele îngălbenite, ca și cum ar fi venit peste ei o toamnă neașteptată, dar în același timp veșnică. Dau să mă ridic de pe scaun, dar el mă prinde de mâneca hainei și mă trage înapoi.

— Spune ce ai văzut, de vrei să fugi și tu? — zice.

— Uite care e treaba, Mihai. Poemul tău e foarte bun. Dar, nu știu cum dracu ai făcut de l-ai falsificat. Căci acesta nu este un poem despre singurătate, ci e un poem care are singurătatea încorporată în el. E vorba de o singurătate prezentă fizic în poem. Iar asta, sigur, e insuportabil.

— Bine, zice, atunci hai să citim finalul poemului.

— Hai, zic eu, pornește scula asta zgomotoasă!

— Păi, zice el, am oprit calculatorul, așa că poemul nu mai este. Abia dacă mai putem găsi finalul lui la SMA. De fapt e vorba despre SMP, adică Stațiunea de Mecanizare a Poeziei. Căci finalul poemului e scris pe o roată de tractor, o roată din față — zice el.

Nici nu mai țin minte când mi-am luat gentuța mea neagră, dar jos, în fața clădirii, eram cu ea pe umăr. În direcția Căminului Studențesc al Facultății de Medicină era un șanț, iar cu roțile din față în el erau două tractoare. În jurul lor trebăluiau doi muncitori grăsulii și binevoitori. Mihai l-a chemat pe unul dintre ei și cu tonul decis, ca un maestru, i-a spus:

— Dați jos roata din față de la tractorul dinspre oraș!

Cei doi au adus un cric uriaș și rapid au desprins roata și au culcat-o în iarba șanțului. Pe roată, circular, pe cauciucul negru era scris cu litere roșii și mari, în relief, litere ca niște mușcături de țânțar, un singur cuvânt: POEM.

— Uite care-I treaba, Mihai, caută tu sfârșitul poemului pe roțile tuturor tractoarelor din oraș! Eu nu mai am timp să vin cu tine!

— Bine — a zis.

Iar către cei doi tractoriști:

— Desfaceți roata cealaltă!

L-am lăsat să inspecteze tractoarele din „Stațiunea de Mecanizare a Poeziei” — cum a zis el mai înainte — și am coborât spre oraș pe o stradă pustie. Însă, mai jos de Grădina Botanică, abia am străbătut printr-un puhoi de oameni care urcau cu pancarte în mâini, mergând la un protest împotriva unei plante. Nu am reținut numele plantei.

Am ajuns într-o stație, pe strada Petru Maior, unde era multă lume așteptând troleibuzul. Au trecut două troleibuze arhipline. Cum nu am văzut nici o gheretă de bilete, am hotărât să merg în stația anterioară. M-am dus. Și acolo era multă lume, iar ghereta de bilete era închisă. A mai apărut o mașină și, cu greu, ca pe vremea studenției, am reușit să mă prind cu o mână de bara dintre ușile din spate ale troleibuzului. Acesta a trecut prin Piața Lucian Blaga, pe Napoca, pe strada Eroilor, prin fața Teatrului Național, iar în fața Tribunalului șoferul a pus brusc o frână, am scăpat bara din mână și am zburat cu viteză pe covorul gri de lângă patul meu. Și dacă nu am murit de la căzătura asta, înseamnă că și astăzi trăiesc.

Petru CIMPOEȘU



Sinucidere asistată (2)

Karawoke își făcu din nou apariția la doar câteva zile după incidentul de la farmacie, când, din motive neclare, o asistentă a intrat în conflict cu farmacistul și după aceea nu se știe ce a mai urmat. A fost văzut mai întâi în *Secția F*, rezervată cazurilor interesante din punct de vedere științific și clasificate ca secrete. *Secția F* era situată într-o anexă betonată de la subsolul aripii de vest, adică taman sub holul de unde se intra la cabinetele *C-1* și *C-2*. Morga propriu-zisă nu se afla acolo, ci într-o altă clădire, altminteri cât se poate de elegantă, situată la capătul aleii dinspre parcul public, adică la o distanță apreciabilă de corpul principal al complexului. Această secție de la subsol, utilată de asemenea cu sertare frigorifice, era rezervată doar anumitor pacienți, ținută aici până când toate sentimentele se evaporau din ei și abia apoi puteau fi livrați familiilor lor iubitoare, în caz că avuseseră așa ceva. Se ajungea acolo cu un lift de două persoane, controlat cu un card de acces pe care numai Profesorul Gurdiev îl putea elibera, iar faptul că *Patinoarul* (căci așa era alintată *Secția F*) fusese poziționat în proximitatea cabinetelor *Compasiunii* are o explicație logică și bine fundamentată. Din motive birocratice, doctorul Sandalis trebui să aștepte minute bune până când tehnicianul care îl asista obținu toate avizele, apoi dispoziția de necropsie semnată de Profesor și, în cele din urmă, cardul de acces în lift.

Mai degrabă scund și cu o ușoară chelie, acum îmbrăcat într-un halat medical cam larg, Sandalis era un bărbat în jur de cincizeci. Probabil provenea dintr-o familie de muzicieni, de vreme ce, atunci când rămânea singur, sâsăia printre buze diverse melodii din repertoriul cântăreței Amy Winehouse – pe care o iubea în secret, după ce aflate în ce condiții deplorabile murise. Ochii lui căprui și blânzi, ușor exoftalmici, ocoleau de fiecare dată privirea interlocutorului, ceea ce i-a condus pe unii la presupunerea că ar avea înclinații suspecte. Nu există adevăr unic, lumea însăși este o opinie despre ceva (chiar și aceasta este o opinie), astfel încât ar trebui adăugat că uneori doctorul Sandalis mergea cu mașina prin cartierele sărace ale orașului sau prin satele dimprejur și le dăruia bomboane copiilor. Într-adevăr, odată a luat niște copii în mașina sa, în timp ce se întorceau de la școală.

Numele tehnicianului care îl însoțea ar fi trebuit să fie Dan, însă, de bucurie și de emoție, în ziua când îi declarase nașterea la biroul Stării Civile, taică-său se bâlbâise un pic. Trecuseră patruzeci și ceva de ani de atunci, iar Dandan ajunsese un bărbat în toată firea, înalt și slab, cu capul ușor țuguat și părul spălăcit, rar și lins, aproape lipit de pielea capului, ca la nou-născuți. De la o vreme, din cauza problemelor pe care le avea cu soția sa, căuta să-și regăsească echilibrul interior frecventând o sală de jocuri din oraș – aproape că știm care. Faptul că pierdea bani probabil că îl relaxa. Poate că vom afla cândva cum întâlnirea, de altfel inevitabilă, și prietenia cu Zdruncinatu i-au deschis la un moment dat o nouă perspectivă asupra vieții. E mult spus prietenie, la patruzeci de ani nu-ți mai faci prieteni.

Cei doi bărbați au coborât în tăcere, cu optimismul liniștit al unora care știu ce au de făcut, și evitând să se privească. Dandan ținea strâns la piept recipientul de plastic pentru recoltări, inscripționat cu un cuvânt destul de ambiguu: *Biohazard*, în care se aflau doar fișa de observație clinică, biletul de însoțire și actul de identitate al prezumtivului pacient. Doctorul Sandalis își ridica din când în când privirea către becul livid din tavan, însă reuși să nu ofteze. Ca să aibă o preocupare, căută ceva în buzunar, probabil telefonul mobil, uitând că îl predase la începutul programului de lucru, așa cum prevedea Regulamentul. Pe măsură ce coborau, un miros ambiguu, dulceag și mineral, se insinua în cabina liftului.

Știau amândoi, cu suficientă precizie, ce aveau de făcut. Conform fișei pe care Dandan o obținuse de la *Dispecerat*, corpul pe care îl căutau se afla în Sertarul 5, pe rândul al doilea, peretele dinspre nord al *Patinoarului*. În timp ce doctorul Sandalis își punea masca și mănușile, Dandan apăsă pe butonul verde al sertarului, iar acesta glisă lin și elegant, ca un patinator pe gheață, dezvăluindu-și conținutul: înainte de toate, husa neagră de polipropilenă, cu mânere și fermoar, într-un un colț al căreia se afla eticheta albă de carton, atașată cu o sfoară – pe ea era scris un nume banal: „Costel” – scris întocmai așa, între ghilimele. Banalitatea numelui tănuia un cod secret, numele real al decedatului fiind cunoscut doar câtorva inițiați. După ce tehnicianul trase fermoarul, au putut vedea o etichetă identică legată la degetul mare al piciorului stâng. Dar și clopoțelul prins cu un fir de plastic la degetul arătător al mâinii drepte, ceea ce indica un deces relativ recent. Obiceiul ăsta cu clopoțelul vine mai degrabă dintr-o tradiție culturală, decât din grija de a preveni furtul de cadavre sau îngroparea unor persoane încă vii. Din motive numai de el știute, Profesorul Gurdiev ținea la acea tradiție, deși ar fi putut instala camere video și în *Patinoar*, cum erau în toate celelalte secții ale spitalului. Să admitem că asta ar explica de ce, pe ecranul Oglinzii Magice, activitatea din *Patinoar* nu apărea niciodată.

Presupusul mort arăta destul de proaspăt și nu se umflase. Fața lui calmă și nemarcată de violența vreunei boli avea o paloare ușor cerată, nicidecum atinsă de efectele descompunerii. Sarcina lipsită de glorie a celor doi ar putea fi formulată concis prin cuvântul *Recuperare*. În termeni profani, asta înseamnă că doctorul Sandalis urma să execute o mică incizie sub piele, în zona toracică, pentru a extrage de

acolo dispozitivul numit *pacemaker*. Sau, mai pe înțelesul nostru, stimulator cardiac. Astfel de dispozitive, ingenioase și destul de scumpe, devin inutile în cazul persoanelor a căror inimă a încetat să mai bată și ar fi păcat să fie îngropate sau incinerate împreună cu fostul pacient. Recuperarea lor, urmată de eventuala valorificare pe piața neagră, poate oferi venituri substanțiale și, chiar dacă conține un coeficient de extravaganta în unele privințe, în alte privințe reprezintă o inițiativă îndrăznească de eficientizare a actului medical. Cam din aceleași motive pentru care, cu inima frântă de durere, rudele scot de pe degete inelul de aur sau alte bijuterii prețioase, înainte de înhumarea celui drag sau a celei dragi. Apreciind, pe bună dreptate, că nu l-ar ajuta, respectiv nu ar ajuta-o cu nimic – poate dimpotrivă! – în zborul său lin către stele.

După ce Sandalis confruntă numele scris pe etichetă cu cel din avizul de necropsie, Dandan închise la loc fermoarul și prinseră amândoi de mânerul sacului, pentru a-l ridica de pe tava de oțel și a-l așeza pe cărucior. Au urmat alte câteva proceduri de rutină asupra cărora nu are rost să insist. Important e că în cele din urmă cadavrul a fost depus, mort și nevătămat, pe masa de autopsie situată în centrul Salonului, deasupra căreia atârna, agățată de tavan, o lampă scialitică, exact ca în saloanele de chirurgie autentice. De altfel, unul dintre motivele pentru care doctorul Sandalis acceptase să lucreze provizoriu în acest sector, evitat de alte cadre medicale, era speranța că, într-un viitor cât mai apropiat, va fi promovat la blocul operator propriu-zis, pentru intervenții chirurgicale propriu-zise. Din păcate, de fiecare dată când părea că se apropie de el, acel viitor se îndepărta.

În liniștea deplină, înțepită de zumzetul monoton al sistemului de ventilație, Sandalis extrase din trusa de disecție doar un bisturiu. Îl ridică în fața ochilor și îl privi cu atenție, încruntându-se puțin, pentru a se asigura că era instrumentul de care avea nevoie. Cu el urma să execute acea mică incizie sub piele care îi permitea să extragă, din zona toracică, *pacemaker*-ul. Ca de fiecare dată, își trata pacientul cu tot respectul, la fel cum ar fi procedat și dacă ar fi avut de-a face cu un pacient adevărat și viu.

Lucrătorii de la pompe funebre și, în general, cei care se ocupă de lucrul cu cadavrele știu din proprie experiență că, deși uneori cadavrele gem, din cauza aerului blocat în plămâni, iar alteori mușchii lor par să tresară fără motiv, chiar și la câteva ore după deces, niciun cadavru nu se ridică propriu-zis de pe masă. Sunt situații cu care s-au obișnuit și pe care le tratează cu indiferență politicoasă și o mică doză de umor, fiindcă anii de activitate în acest domeniu i-au înzestrat cu o filosofie a vieții inaccesibilă nouă, oamenilor de rând. Însă de această dată, s-a mai întâmplat ceva. Mai întâi, lampa scialitică a pălpăit de câteva ori și, cu un pocnet sec, s-a stins. Partea bună e că nu a explodat și nu a produs vreun scurtcircuit, astfel încât, în lumina celorlalte becuri din salon, Sandalis și-a putut continua treaba. Surpriza propriu-zisă a urmat abia după ce tăișul fin al bisturiului a despicat o mică porțiune din piele. Nu doar că presupusul cadavru a tresărit – iar clopoțelul a tresărit și el, producând un clinchet vioi și cristalin, ca în preajma sărbătorilor de iarnă – ci, deschizând ochii, se ridică în șezut și, cu brațele desfăcute lateral, părea că îi reproșează ceva medicului.

— Măi nene, tocmai acum ți-ai găsit!

În context, un reproș cât se poate de îndreptățit, chiar dacă deocamdată mut. De mirare, Sandalis scăpă bisturiul pe pardoseala de linoleum și îl lăsa acolo. Totuși, reuși să țină strâns în cealaltă mână *pacemaker*-ul, care de fapt era altceva. Înainte ca Dandan să poată interveni în vreun fel, *pacientul* își sprijini ambele mâini în tăblia din inox a mesei și coborî cu o mișcare aproape sprintenă, apoi începu să umble prin salon cu pași mici și prudenți. Din când în când, își dregea vocea, ca pregătindu-se să spună ceva important, însă după aceea nu spunea nimic, încât dresul vocii devenea mai degrabă expresia unei emoții indecise. Situația era cu atât mai delicată, având în vedere completa lui nuditate. În plus, la fiecare mișcare a mâinilor, clinchetul clopoțelului legat de deget, deși vioi și cristalin, începuse să devină cam săcăitor. Medicii în general și medicii chirurghi în special sunt obișnuiți cu nuditatea trupului uman, astfel că aceste detalii nu ar fi trebuit să influențeze în vreun fel relația lui cu doctorul Sandalis sau cu asistentul Dandan. Făcându-și curaj, totuși retrăgându-se câțiva pași, acesta din urmă îl întrebă:

— Domnule, cine ești și cum ai ajuns aici?

O întrebare cam hazardată, pe care însă Karawoke o trată cu toată seriozitatea, recitând binecunoscuta sa poezie despre călătoria în timp, însă de data asta cu o voce blândă și plină de compasiune.

— Of, treburi neterminate!... E o poveste lungă și sunt dureros de conștient că nu veți înțelege mai nimic din ea. Există zece lucruri pe care nu le știu, iar unul dintre ele este acesta. S-ar părea că am nimerit din nou într-o buclă temporală închisă. Nu știu nici eu cum naiba se întâmplă. Aparent sunt aici, dar mai târziu s-ar putea să fiu altcineva. Sufletul meu rătăcește în pustii cosmice... – și așa mai departe. După câteva momente, arătând spre dispozitivul pe care Sandalis i-l scosese de sub piele, adăugă: Ar trebui să-mi dai înapoi obiectul acela. Fără el, risc să pierd legătura atât cu trecutul, cât și cu viitorul meu.

Deși își simțea gâtul de parcă tocmai ar fi înghițit praf de cretă, doctorul Sandalis îi răspunse cu politețea lui obișnuită:

— Ai face bine să scoți clopoțelul de pe deget. Nu suntem la circ aici. Cât despre *pacemaker*, aparține de drept spitalului, deoarece nu a fost revendicat de niciunul dintre moștenitorii dumneavoastră. Dacă totuși dorești să-l recuperezi, trebuie să faci o cerere pe care o vei depune la Registratură.

— Acel *pacemaker* nu este un *pacemaker*, ci un *acumulator orgonic*, îl contrazise Karawoke. A fost inventat de Wilhelm Reich la începutul secolului trecut. Poate genera fenomene de circularitate a timpului și are capacitatea de a acumula energia universală a vieții, vindecând numeroase afecțiuni psihosomatice.

Spunând acestea, își scoase clopoțelul de pe deget, pesemne începuse să-l deranjeze și pe el, apoi îl depuse cu grijă pe măsuta de instrumente chirurgicale. Îi mai rămăsese doar eticheta legată de picior, care nu deranja pe nimeni deocamdată.

— Nici urmă de sânge, observă Dandan în șoaptă, cercetând de la oarecare distanță incizia făcută puțin mai devreme de Sandalis. Din câte îmi dau seama, avem de-a-

face cu o specie rară de fantomă, dotată cu inteligență. Sau extraterestru? Soția mea este expertă în astfel de apariții, păcat că nu e aici...

Doctorul Sandalis întoarse pe o parte și pe cealaltă presupusul *pacemaker*, socotind ceva în gând. Semăna într-adevăr cu un telefon Nokia de primă generație, dar ceva mai mic.

— S-ar putea să fie altceva, conchise.

Chiar dacă vorbeau în șoaptă, pesemne că Karwoke i-a auzit.

— Facem un *deal*, le propuse. Voi aveți acumulatorul meu, iar eu am cardul liftului cu care ați coborât aici. Fără el nu vă puteți întoarce. Vă previn că, având în vedere natura mea subtilă, pot rezista la temperaturi oricât de scăzute. Violența îmi repugnă, adăugă la urmă, probabil pentru a fi mai convingător.

Abia în acest moment, doctorul Sandalis își dădu seama că, din neatenție, uitase cardul liftului pe măsuta instrumentar. O neglijență de neiertat, totuși omenească. În același moment, pentru a-și gestiona sentimentele și emoțiile într-un mod sănătos, tehnicianului îi veni ideea de a respira holotropic, o procedură utilă în situațiile de anxietate și stres. Învățase să facă asta de la soția sa care, din cauza efectului profund transformator al acestei respirații, simțea prezența entităților imateriale. Respirând holotropic ore în șir, uneori chiar și în somn, ea intra într-o stare de vibrație corporală și vedea lumini albastre sau, din fotoliul din fața televizorului, comunica prin telepatie cu liderii politici, spunându-le cum trebuie guvernată lumea.

Între timp, Karwoke, conștientizând faptul că situația era cam indecentă, își ascunse nuditatea învelindu-se din nou în husa de propilenă din care îl scosese cei doi. După ce îi rupse marginea de jos și o îndoi, ca să o mai scurteze, arătă ca și cum s-ar fi îmbrăcat într-un frac cu glugă și fără mâneci. Aproape la fel ca atunci când Aneta îl întâlnise în salonul trei de la ATI și crezuse că e o stafie care seamănă cu un gândac.

— Ei, cum rămâne?

Nescăpându-l din ochi pe Karwoke, Sandalis încerca să-și amintească ce recomandă *Handbook of Forensic Science* pentru astfel de situații. Nu-și amintea însă decât formula Balding de prezicere a cheliei pe baza ADN-ului.

— Probabil că am apăsât pe butonul greșit, admise în cele din urmă. Deși „Costel” e totuși un nume frumos.

— Sunt o mulțime de oameni cu numele „Costel”, îl contrazise Karwoke. Eu mi-am pus această etichetă așa, la inspirație.

Între timp, respirația holotropică a lui Dandan își făcea treaba ei obișnuită, astfel încât ego-ul său daimonic aproape că ajunsese la maturitate. Problema cu respirația holotropică este că, în lipsa dozei necesare de psilocybin sau de LSD, este o respirație ca oricare alta, doar că mai rapidă. Nu vibrezi și nu vezi lumini albastre. În plus, fără o muzică adecvată, chiar dacă experimentezi o oarecare descărcare emoțională, câmpul conștiinței rămâne aproape opac, iar celelalte implicații spirituale lipsesc. De această dată, singurul efect a fost că lui Dandan i-a scăzut un pic tensiunea arterială, iar după aceea, amintindu-și de problemele de sănătate ale soției sale, a început să plângă

timid, în șoaptă. Însă asta nu reuși să-l impresioneze pe Karwoke. Era obișnuit cu emoțiile puternice și cu lacrimile oamenilor încă de pe vremea când cânta manele. Totuși, s-ar părea că l-a impresionat un pic. În căutarea unei soluții, mai făcu câțiva pași încolo și încoace, de cealaltă parte a mesei lângă care Dandan și Sandalis rămăseseră ca încremeniți.

— Hai, dă-o-ncolo de treabă! Plângi ca o fetiță? Domnule..., mă scuzați, nu știu cum te cheamă, dar nu trebuie să plângi. Viața e frumoasă și merită trăită. Faptul că porți verighetă îmi arată că ești căsătorit și presupun că ai o situație stabilă. Foarte bine!

— Dumneata nu știi ce e în sufletul meu, îi răspunse Dandan. Poate că nu ar trebui să-ți spun, dar toată viața am fost urmărit de ghinion. Nu doar că la naștere am primit un nume greșit, dar m-am mai și însurat la întâmplare, cu o femeie pe care nu o iubeam. Iar acum, poftim, soția mea s-a îmbolnăvit de cancer colorectal și, din cauza asta, nu pot divorța. Ar fi inuman! Dacă afirmi că vii din viitor, și dacă e într-adevăr așa, ai putea să aduci de acolo un medicament care să o vindece?

— Bineînțeles. Numai că viitorul acela e cam departe, iar când voi reveni, s-ar putea să nu vă mai găsesc aici. La naiba, Câmpul Unificat mai comite uneori și greșeli de sintaxă. Am însă o propunere mai bună și cred că putem ajunge la o înțelegere. Eu mă întorc în sertarul meu să mă odihnesc, iar voi vă întoarceți la treaba voastră și ne prefacem că nu s-a întâmplat nimic. Ce ziceți?

— Profesorul Gurdiev se supără dacă nu-i ducem *pacemaker*-ul lui „Costel”, obiectă Sandalis. O să creadă că îl ținem pentru noi, ca să-l vindem la alt spital.

— Dacă așteptați un pic, o să găsesc un alt „Costel”, doar că mai întâi trebuie să-mi înapoiați acumulatorul orgonic, ca să pot detecta cu el în ce sertar se află.

Doctorul și tehnicianul se priviră cu înțeles, consimțindu-și reciproc intențiile printr-o ușoară înclinare a capului. Din motive de precauție, Sandalis nu îi înmână dispozitivul direct lui Karwoke, ci îl așază cu grijă pe masa de autopsie, după care se retrase prudent lângă Dandan. La rândul său, pentru a le dovedi buna-credință, Karwoke depuse pe măsuta instrumentar cardul pe care tot el îl șterpeliase de acolo ceva mai devreme. Era o păcăleală, dar cei doi și-au dat seama prea târziu că era o păcăleală. Cel puțin, așa au scris mai târziu în raportul pe care l-au înaintat Profesorului Gurdiev. Și-au dat seama că au fost păcăliți abia după ce, recuperându-și dispozitivul și fluturându-le din mână în semn de rămas bun, Karwoke a intrat înapoi în sertarul frigorific din care fusese scos ceva mai devreme. Apoi sertarul s-a închis singur. Cei doi au așteptat câteva minute să se întâmple ceva. În cele din urmă, constatând că nu se întâmplă nimic, Dandan a deschis din nou sertarul și abia atunci a constatat că se întâmplase ceva: sertarul era gol. Într-un târziu, clipind des și cu gândurile în derivă, se întoarse către Sandalis.

— E real sau visăm?

— E doar o metaforă, răspunse doctorul Sandalis, cu certitudinea cu care ar fi diagnosticat o maladie incurabilă. El se află în continuare aici, doar că nu-l vedem.

Lăsându-l pe Dandan în aceeași stare de contemplație ușor confuză, totuși oarecum plăcută.

Ion Tudor IOVIAN



Coloane și murim pentru că nu suntem iubiți îndeajuns (micro-antologie)

cuvintele noastre de toate zilele sângere

m-a privit lung cumva înfricoșat
de parcă ar fi văzut pe fața mea
scrijelat adânc
un text cu litere vii în durerile facerii
despre singurătate
despre spaima de a fi
despre vina de a exista

m-a privit de parcă
între două băți de pleoape s-ar fi ținut pe dos
toată povestea acestei lumi
de parcă ar fi trebuit să plec pentru totdeauna
cu textul acela în zvârcolire
neîncheiat

dar eu rămân
cufundat până la gât
în această lume lângă turnul de apă cu iedera
agățat cu disperare de un vis

și era în asfințit
și o pasăre cât degetul mic s-a așezat pe umăr și nu avea nici
o greutate
și era tăcută
și aducea cu ea mult frig
multă irealitate

pe nepregătite s-a așezat pe umărul meu
și-a înfipt ghearele în carne de parcă ar fi fost cuibul ei
dintotdeauna
și de atunci așteaptă nu se știe ce nu se știe pe cine

nici nu trăiește nici nu moare -
AȘTEAPTĂ

da da pasărea aceea
e un semn de întrebare înfipt în carne adânc -
și se tot înmulțește

așa vine
- zice - pe tăcute fără să te întrebe fără să te privească

știi că ești acolo - zice -
în sufragerie la măsuța de mahon pătată într-un colț
cu o ceașcă de ceai de iasmin în față
și privești în gol
în
golul
căscat
chiar în sufragerie
în viața ta

în textul
în care literele încă n-au înghețat
și cuvintele noastre de toate zilele
sângere
și produc tot mai multă irealitate

crezi că ești pe moarte omule
dar nu te da bătut -
nu te lăsa tras pe roata evenimentelor fără istorie
nu te lăsa împușcat de glonțul care te urmărește de
ani și ani
care te va răpune dacă nu azi atunci mâine
în scuarul din fața casei

dar fă tu asta fă-o tu
nu mai deschide nimănui
nu-ți mai aminti nimic
trage obloanele
trage-ți odată glonțul ăla în cap și pune capăt
și
pune
capăt

și pasărea aceea
care a venit din asfințit astă vară și
avea culoarea lunii

va fi azi
mai neagră ca pământul și grea ca el
și va intra
în carne
tot mai adânc
și se va hrăni

din țesuturile luminiscente
ale textului care nu vrea să sfârșească

acum că pentru noi nu mai există iertare
(Din volumul „și omul n-a mai scos niciun cuvânt”)

îți voi injecta poezie în sânge

crește pe tăcute
nevăzută
în mine
și nu știi pentru ce și nu știi ce chip o să aibă ce nume

îmi surpă cămările în care am ascuns
șoapta de dragoste dintr-o dimineață cu nervi
durerea tristă din minte
mica vicioasă

„sunteți mai norocoși decât mine dacă i-ați trântit
ușa în nas
acestei lumi - zice -
eu vin să vă fac treburile murdare
voi spăla smogul și mazărea din case din inimi

voi cauteriza răni de topor de cuvinte de dragoste
 voi desfunda mințile
 voi aduce ninsoarea caustică să ascundă urâtul să-l ardă”

apoi mi-a telefonat dintr-un bistrou de pe autostradă
 când luna
 se tăvălea în praful drumului cu bețivii și târfele
 excitată la culme
 da da
 îl voi aduna și acum ca de fiecare dată din bistroul
 păduchios

„dar cum poți trăi numai cu poezie -
 privește-ți
 visele făcute zob
 poemele cu mațele scoase afară
 aruncate în malaxor laolaltă cu mâncarea acrită
 cu aripile de carton ale celor care s-au aruncat de la
 etaj
 astă noapte

privește-ți
 contemporanii făcând sluj pentru prezervative și coca cola
 emoții conservate în formol
 sex și trăsău

ești un produs al hazardului
 un mărunț și trecător eveniment biologic
 îmbolnăvit de poezie

comment t'appelle tu kak tebia zavut what's your name
 cruci și dumnezei și electrificația cui te-a făcut
 răspunde
 răspunde
 TE ROG”

dar îi văd făptura de lumină și carne vânăta și zgârciuri
 cu ombilicul sângerând
 încă
 legat de inima mea
 de creierul meu

ar trebui
 bisturie și ace ferăstraie și șfac
 să-și ia viața pe cont propriu

dar acum
 te va prinde
 cititorule
 te va prinde și îți va injecta
 măcar pentru o viață pentru o zi
 POEZIE ÎN SÂNGE

și „vei fi al meu pentru totdeauna”

acum se strecoară
 afară din mine din casa mea și se pierde
 printre copaci

te pândește
 și
 TE VA PRINDE

*(Din volumul „Baby-secol. Elegii, după victorie, la tobă,
 cinele și corn englez”)*

frunza neagră

m-a privit lung de parcă ar fi trebuit să mor
 și era în asfințit
 și o frunză neagră s-a așezat pe frunte
 pe nepregătite -

 așa vine
 da da - zice -

știu că ești pe moarte omule dar nu muri
 până duminică
 - mai am de făcut niște cumpărături de plătit chiria
 pe viața asta
 de aruncat pe fereastră
 pieile vârstelor măștile steagul lui nichipercea sub care am
 făcut mult rău

„cârpaci și nimicuri”- zice Nietzsche în fața lui Dumnezeu
 înainte de a-și pierde mințile

hai omule- zice-
 intră în prima bodegă și îmbată-te
 de urât îmbată-te
 și de durere
 bea-ți mințile
 caută șuvoiul de primăvară care mai întârzie în lume

și frunza aceea care a fost albă astă vară
 azi
 e mai neagră ca pământul și grea ca el

ce vei face tot restul zilelor

du-te omule
 și vorbește cu cei care au plecat dintre cei vii
 acolo unde omul și frunza și viermele
 una sunt

întreabă-i cum se vinde viața acolo
 ce preț are timpul
 cât costă o petală de zarzăr și vaca-Domnului
 cât costă un blues
 amar ca luna
 fiindcă ești singur și răul pe care l-ai făcut
 te ma-
 ci-
 nă

poate că sunt ultima creatură din lume - îi spun-
 care se hrănește cu poezie- dar pentru asta nu trebuie să mă
 urăști
 nu trebuie să scuipi în etimonul ființei tale

dar joia mergi omule la bodegă să-ți bei
 porția de fiere
 porția de iad - zice -

lasă - îi spun - am altă treabă acum

dar el îmi dă de înțeles că pentru noi nu există iertare

*(Din volumul „Baby-secol. Elegii, după victorie, la tobă,
 cinele și corn englez”)*

ecou de romanță la tobă cinele și corn englez

i-ai pus să cânte *ecou de romanță*
la tobă cinele și corn englez
 pentru începutul de înserare din viața ta
 pentru că ți-i amar și nu mai știi încotro să o iei

dar ei erau
 striviți de amintiri
 și nu puteau trăi în prezent
 și
 viitor nu aveau
 și cântecul
 îngrozitor de trist mirosind a nenorocire
 se prelingea amestecat cu frică și vomă
 pe sub ușă
 direct în pubelele sufletului

apoi
 în chinuri
 o lua
 pe scări în sus
 bătea ușor în zăbrelele cerului

(dar luna lumină nu mai avea)

și repede
 încărcat de cenuși și de frig
 se agăța de clanță se lipea de tălpi ca o miere cu otravă
 se-ncolăcea pe după piciorușul de cretă al bătrânei din chioșcul
 de ziare
 crucificând-o acolo în singurătatea ei
 definitiv

tulbura clopoțelii
 de la
 intrarea în paradisul mititeilor cu bere și muștar

și ardea
 cu piatra iadului
 toată noaptea
 rănilor din suflet

dar ei erau deja doborâți de vis și de viciu
 de rachiu și de hașis și lehamite
 și aiurau:
 tare mi-i urât
 URÂT ȘI AMAR
 URÂT ȘI AMAR

și cântecul devenea vaiet și plâns cu sughițuri și muțenie

și vara s-a dus
 și
 nu ne-am văzut cu adevărat la față
 n-am avut
 unul pentru altul
 nici timp nici nume nici dragoste

„și murim pentru că nu suntem iubiți îndeajuns”

II

și totuși
 prăpăditul mucosul ghidușul deschide fereastra inimii
 și
 țipă cât îl ține gura:

„cine-a pus sare în prăjituri și cafea
 cine mi-a pus dulceață în pantofi și mustăți de husar la subțiori
 cine-a scris povestea asta sălcie care-i viața mea
 și mă silește s-o trăiesc și s-o mor la nesfârșit

cine-a scris pe vânt și pe apă pe nisip și în fiere:

«ah dulceața mea
 - spânzurată de perdele cu asparagus și țelină
 psihedelică -
 ai să dispari
 într-un *ecou de romanță* fără ecou
 într-o lume care n-are ecou n-are viitor»”

și toată tristețea dintr-o dată nu mai face doi bani

nici cât o virgulă rău pusă
 nu mai face durerea

nu mai cântărește nici cât un fulg păcatul

dar ei erau prinși în cântec și cântecul
 murea într-un vacarm
 de tropăituri
 gemete
 răgăituri

doar vântul
 își mai excita organele pe luciul gheții definitive
 și hohotea hohotea

(Din volumul „Baby-secol. Elegii, după victorie, la tobă,
 cinele și corn englez”)

cuvinte

ce mi-a mai rămas să-ți spun?

ceva
 ca un pumn de cireșe scăpate pe jos
 ca niște țipete mofturoase de copil în spatele ușii
 ceva care-mi scapă printre degete
 cu tot cu inelul
 pe care nici azi nu reușesc să ți-l dau

și nu e lumina
 care se sparge în mii de funigei
 pe cimentul rece al băii

nici sângele încărcat de prea multă tristețe care strigă din
 pământ după tine

să fi fost niște cuvinte formate din pietricele
 albe și negre și neobișnuit de fierbinți
 un fel de ochi vii
 încă
 plini de cireșe și stele
 care mi-au ars gura
 și apoi mi-au scăpat din palme în iarbă
 printre
 greieri și mucuri de țigară și semințe sparte
 să fi fost niște cuvinte
 care s-au dat de-a berbeleacul de dragul tău
 prin puf de pădăie
 prin irizări de ape reci
 prin tăceri mai grele ca lespedea pusă peste begonii

să fi fost niște cuvinte-miei tăiate la gât și lăsate
în praful străzii
să li se scurgă lumina și viața
odată cu
zbenguiala fără griji a vrăbiilor și a puștilor
la canal

să fi fost cuvinte-sărut
cuvinte-dragoste
cuvinte goale de sens pentru copiii părăsiți în
supermarket
când își cumpără părinți de chewing-gum și de catifea
care să nu mai plece de-acasă
când se crapă de ziuă și de venit nu mai vin

doar atât? mă vei întreba

dar n-am putut descifra cuvintele formate din pietricele albe
și negre
din pietricele-inimă și pietricele-păsări
de pe asfaltul umed
de pe inima scrijelată cu un briceag în joacă

și le-am stricat forma colțuroasă și încrunată
și
le-am luat sânge și le-am stors de lumină
și de poveste
și ele tot nu se vindecă de prea multă liniște de prea multă
moarte

dar eu frământ pietricele în palme în zilele fără tine și încerc
să găsesc
o limbă în care să îți vorbesc
și tu
chiar să mă înțelegi
când îți spun că nu există sfârșit pentru că există cuvânt

și pietricelele s-au transformat în nisip
iar vântul înfometat le-a luat cu el
le-a pierdut pe alte drumuri
și ele s-au amestecat cu alte singurătăți
cu alte mâini întinse în gol cu alte stele în agonie

în ce limbă ți-am vorbit până acum
în ce limbă ai tăcut
în ce limbă te pregătești să pleci cu tot cu îngeri cu tot cu
vechea rouă
cu tot cu vechea rană că există

doar atât? mă vei întreba din nou

da

nu există sfârșit pentru că există cuvinte în înflorire continuă

*(Din volumul „Vedere de pe pod în infranegru. Poezii grise-
piper sau Și va veni Apocalipsa textului”)*

pregătiri de război într-o după-amiază pe la 5 la „una mică”

„dar noi nu vrem să intrăm în rîndul lumii acesteia
noi nu vrem să fim stîlpîi puterii
aici
unde îndrăgostiții își schimbă pe bani
sentimentele
pe un parfum chanel pe un kil de motorină
și-s tot mai rari
fluierarii-n livezi
și gloriile țin trei zile cu cea de alaltăieri și se spulberă
și luna în creștere o să fete pe dealuri
căpățîni de poeți postmoderni pentru marfarul de 8

noi nu vrem să depunem armele cu care ne apărăm nebunia
noi nu vrem
să ne depunem icrele decît în uriașa lui Baudelaire
nu renunțăm
la tubul de oxigen cînd facem dragoste prin păduri
închipuite
nici la patinele cu care am cucerit
cel de-al treilea Reich

noi nu dăm din mîină
nu spunem adio
celor care s-au intoxicat deja cu poezia gravidă de
intelect
cu poezia plîngăreată
a celor ce sug esența a cincea direct din cer
(noi îi trimitem în raftul al șaptelea din osuariile literare)

noi n-am inventat „scufundarea în WC” nici
mersul bebelușului pe plafon
(astea toate s-au autoinventat pe pielea noastră)

gîndurile noastre nu sunt parfumate nici cîrionțate nici
trase la strung
nici ambalate în staniol

gîndurile noastre sunt grenade
de pus sub perne sub șale în AND
în prăjiturica de după-amiază

cu ele vom face praf și pulbere
paradisul de turtă dulce și posmagi și Coca-Cola
noi vrem să vă stăm în gît în veacul vecilor
vrem să fim
junghiul care vă face viața amară
și vă amintește că ați murit de tot
că salvare n-aveți și din voi
n-o să rămîină
nicăieri nici o urmă”

dar prin smogul atîtor inimi de carton și chewing-gum și
priviri istovite și litere de sînge
eu aș vrea să mai văd
liziera de mesteceni
plină de fragi înrouați
și
tablouri de Van Gogh

*(Din volumul „Șoricelul Kafka pe foaia de hîrtie (mica
vicioasă poezia)”)*

Dan PERȘA



Pillsbury

(Fragment din romanul „Gloria și declinul lui J.R. Capablanca”)

Oamenii s-au răsfirat. Comentau partida în mici grupuri în drumul spre ieșire, dar nu auzeam ce spun. Spre noi s-a îndreptat un bărbat uscățiv, dar înalt și drept, cu păr grizonant. Avea un aer demn și-un zâmbet blând.

— El este micul José Raúl? l-a întrebat pe tata.

— Da, el, a răspuns tatăl meu.

— Veniți, părintele Iglesias vă așteaptă.

Cine o fi părintele Iglesias, m-am întrebat, dar eram mulțumit că ne așteaptă, părea ceva important. Am fost conduși într-o altă încăpere, mai mică, dar cu multe table de șah. Am privit șahiștii. Unii erau foarte serioși, până la a fi încruntați, alții sporovăiau sau făceau glume. N-am apucat să-i studiez prea bine, deși mi-ar fi plăcut să le observ temperamentul, ticurile, să le ghicesc temerile și dorința de triumf, deoarece am fost dus direct la o masă la care pe un scaun stătea un bărbat rotofei. Semăna un pic cu Don Miguel judecătorul, dar avea dimensiuni mai mici. Pomeții mari ai obrazului erau îmbujorați, dovadă că îi plăcea șprițul lung, ofițeresc. Mă rog, mai târziu am aflat că părintelui îi plăcea Canchánchara, un fel de bere populară mai ales în Trinidad, oraș în care se născuse și tot mai târziu am aflat că era unul dintre cei mai puternici șahiști din Cuba, după maestrul Corzo, și că avea categoria I-a.

— Piciule, m-a ciupit el de obraz, ceea ce m-a enervat și mi-am tras capul înapoi, n-ai vrea să jucăm o partidă?

— Ba vreau, am spus eu înverșunat de ciupitură și pus pe răzbunare.

Pe scaunul meu au așezat un imens aparat de radio Marconi și m-au urcat pe el. Ferestrele erau deschise și de afară venea un ritm de samba, probabil de la vreun restaurant, iar muzica m-a stimulat.

— Deci ai învățat să muți piesele, a spus părintele Iglesias, și vocea sa înfundată ieșea parcă din burta lui imensă. Dar ia să te vedem cum joci. Ți-a mers vestea! Însă nu se cade să joc cu un copil cu toate piesele, așa că o să joc fără regină.

Vorbind așa, a înlăturat regina dintre piesele lui. M-am gândit mai întâi să protestez, mi-ar fi plăcut să-l înving fără dubii, dar un copil e destul de sfios cu oamenii și am tăcut din gură, mulțumit, totuși, că având o regină în plus, îmi creșteau șansele. Cu dama for, l-am bătut de două ori pe părinte, iar în a treia partidă mi-a dat avantaj doar un turn. Spre mirarea tuturor l-am învins și de această dată. Dar poate că am reușit pentru că părintele se cam încinsese din pricina zăpușelii și-a lipsei de aer între atâția oameni.

— Măine-poi-măine o să-i ia titlul maestrului Corzo, a spus, în ciuda oboselii, părintele Iglesias. Părea că a spus-o mai mult pentru sine și ca pe un fel de cobe, dar l-au auzit și ceilalți.

Învățăminte șahiste nu am avut de pe urma acestor partide, nu se fixau în conștiința mea, însă mi-au furnizat o altă lecție. Când joci șah cu un adversar puternic, e bine să-l atragi în condiții ambientale propice ție, ostile lui. Randamentul gândirii e dependent de atmosfera înconjurătoare.

După partidele de șah cu părintele Iglesias, din pricina surescitării și a emoțiilor, am căzut la pat. Aveam chipul aprins și frisoane de parcă mă procopsisem cu gripă. Tata a chemat doctorul unității militare și am fost consultat.

— Nu e gripă, le-a spus el părinților mei, dar am auzit de isprava cu părintele Iglesias. L-a învins de trei ori. Concentrarea și tulburarea, precum și exaltarea adusă de victorie, i-au creat inflamații în tot corpul și de aceea are scuturături ca la răceală. N-o să-i prescriu medicamente, că e copil, ci să-i dați chimen negru și curcuma, le poate mesteca și înghiți cu apă, însă dacă nu-i place gustul, pentru că negrilica parcă-i țiței, îi puteți face ceai.

După ce doctorul a plecat, părinții mei s-au apucat să discute dacă să mă mai lase să joc șah sau nu. Dacă îmi strică sănătatea, mai bine nu, au concluzionat ei. Eu nu am protestat, deoarece mestecam în minte ce a spus doctorul. „L-a învins de trei ori”. N-a spus că părintele mi-a dat avantaj dama și apoi, în a treia partidă, un turn. Poate că întreg orașul ignoră acest amănunt și apar ca un fel de erou, copilul biruitor al măștrilor șahului. Ce mă mai încânta această perspectivă! Semăna cumva cu situațiile din basme, când eroul învinge ditamai balaurul.

Așa se face că, de atunci, n-am mai jucat șah decât ocazional. Tata n-a mai vrut să mă ducă la club. Jucând pe ici pe colo, când se ivea ocazia, nici n-am progresat. Asta până când, cinci ani mai târziu, am aflat că în Havana vine un fenomen al șahului, marele maestru Pillsbury. Intrase între măștrii lumii cum intra lupul în turma de oi. La Hastings, cu un an înainte, câștigase marile turnee, surclasându-i pe Lasker, Steinitz, dr. Tarrash, Cigorin, Janowski, Gunsberg, Schlechter. Toată lumea vorbea despre el. Voiam neapărat să îl văd, așa că am bătut din picioare și eram gata să le strig părinților: „vă urăsc!”, până când au cedat. Ce e drept, mama și tata nu au consimțit doar după bătăile mele din picior, ci abia după ce Don José Miguel, judecătorul, a venit acasă la noi și a vorbit cu tatăl meu. Erau în biroul său și m-am apropiat de ușa deschisă să ascult pe furis.

— Adu-l, am o surpriză pentru el, mi s-a părut că aud.

În sezonul umed, al uraganelor, Havana pare înecată în propriul ei abur: văzduhul buretos atârna greu peste clădiri, iar pământul, aerul și lemnul se îmbuibă cu apă ca niște bureți uitați în ploaie. Dacă storci o ramură ruptă, curge apă lemnoasă din ea, transparentă, dar turbure, ca zerul scurs din caș. Străzile miros a trestie udă și a tutun muiat în ploi, iar zidurile cu var scorjit par să respire astmatic împreună cu tropicul. Până și tobele din cartierele de mahala sună mai stins, ca și cum ritmul lor ar fi înghițit de hulpavii aburi. În serile lungi, când vijelia se mai potolește, norii se răresc și luna se arată aurie aidoma unui fruct copt de guava, plutind peste insula ca o pietrificată corabie ancorată în Caraibe. Cerul e de un albastru ca țițeiul și sub imensitatea sa, pescărușii par ziare deschise smucite de ici colo de vântul pus pe clovnerii.

Pe o așa vreme am plecat cu tata spre hotelul în a cărui sală de întruniri Harry Nelson Pillsbury avea să dea un simultan. Circa 20 de mese de șah erau aliniate și, deja, mulți șahiști stăteau pe scaune în fața tablei. Aveau piesele negre. Unii așezau, cu degete nervoase, figurile de lemn pe centrul câmpurilor, ca să fie cât mai bine fixate. Unii parcă le înșurubau. Brusc am simțit pomirea să joc împotriva maestrului american și ce regret simțeam că nu pot. Însă Don José Miguel veni lângă noi și m-a luat de mână.

— Vino, a spus el și m-a dus pe partea meselor unde se aflau piesele negre. Acesta este locul tău, mi-a spus, m-a urcat pe un scaun și apoi s-a așezat la masa următoare, pe scaunul său. Te-am înscris și pe tine, a spus el.

Priveam derutat în jur. Nu mai participasem la un astfel de eveniment și nu știam ce trebuie să fac. Cred că ochii mi se deschiseseră mari și nici nu puteam să clilesc. Dacă m-ar fi văzut mama, ar fi crezut că sunt înspăimântat de-un fantomatic monstru din lumea cealaltă, văzut numai de mine. Mă pregăteam de-o înclătare pe viață și pe moarte, nu pentru un eveniment monden, amical, distractiv. Și iată-l pe Pillsbury venind. Spre mirarea mea nu avea, ca Steinitz și Cigorin, o târsoagă de barbă și mustață și nici măcar favoriți, ca tata.

Medicul șef al batalionului locuia aproape de camerele ocupate de familia mea în Castelul Morro. Îmi plăcea să-l vizitez în ceea ce el numea Cabinet. Aflam acolo lucruri uimitoare. Schelete, schelete umane autentice, deoarece pe atunci nu se inventase plasticul, doar celuloidul (folosit la început ca substitut pentru filme), planșe cu anatomia omenească, manechine medicale, instrumentar chirurgical și un misterios microscop. Priveam în microscop ore în șir fascinat. Iar mai târziu am găsit o carte ce m-a subjugat. Mergeam pe ascuns în Cabinet dornic s-o studiez. Se numea „L'Uomo Delinquente” și era scrisă de-un italian din Verona, oraș aflat în Regatul Lombard-Venețian din Imperiul Austriac. Savantul (credeam pe atunci că e savant) se numea Cesare Lombroso. Cerceta craniile omenești, crezând că forma și trăsăturile lor îi pot da știre despre cine s-a născut criminal. „Stigmatul atavice” îl pot da de gol, spunea el. Pe mine nu mă interesau criminalii, ci geniile. După ce am citit cartea, studiam, pe ascuns, prin curtea Fortului, zile în șir, craniile ofițerilor. Iar în fața oglinzii îmi pipăiam țeasta cu înversunare, ca să aflu dacă sunt sau nu geniu. Uite, aici, în spate, ar fi trebuit să mai am un plus de cap. Și zona parietală ar fi trebuit să fie mai largă. Nu știu ce s-a întâmplat când m-am născut, dar îmi lipsește din creier. Ar fi trebuit să am un creier mult mai mare. Doar factorul poștal, Don Pedro, îmi părea să fie geniu, judecând după craniul său enorm, cu păr răvășit în partea din spate. Ani mai târziu am văzut un astfel de cap la Emanuel Lasker și mi-am spus că el este adevăratul geniu, nu eu, și mi-am spus că este de neînvins la șah. Ca să pot câștiga de la el titlul de campion mondial, ce mi se cuvenea, era nevoie să-l atrag în capcană. Dar mai este până atunci.

Deocamdată mă aflam în fața unei table de șah într-o sală de bal sau de ședințe dintr-un hotel. Când Pillsbury a intrat, primul lucru, parcă din reflex, a fost să încep să-l studiez craniul. Aș fi vrut să mă urc cu picioarele pe masă și să-l rog să mă lase să-i pipăi scăfăria. Din cauza părului său des, pieptănat lins, nu dibuiam dacă e geniu. Nu i-am mărturisit aceste obsesii decât judecătorului Miguel într-o clipă de funestă sinceritate. A râs de mine așa intens, încât era să moară de rupturi ale inimii și asfixie. Burta sa enormă era să-i cadă, cum stătea pe scaun, revărsată într-o parte, la pământ. Acum, desigur, îmi vine și mie să râd, dar pe atunci eram serios ca un berbec. Dacă aceste amintiri despre Harry Nelson Pillsbury sunt așa de frivole, este deoarece totul s-a transformat în circ. De parcă tata m-ar fi dus la bălci, unde fac năzbății și minuni niște oameni străluciți, niște mutanți superiori speciei umane.

Pillsbury era însoțit de trei arbitri. Au discutat ceva și arbitrul principal ne-a vorbit:

— Domnilor, unul dintre dumneavoastră să facă o listă de treizeci de cuvinte. I le citiți apoi lui Mister Pillsbury și el le va repeta.

Don José Miguel a spus că face dânsul lista. Alături de el se afla medicul șef al batalionului spaniol și s-au unit ca să aleagă cuvinte cât mai grele. Cel puțin zece cuvinte au fost

perversi termeni medicali greu și de pronunțat. Apoi Don Miguel le-a citit răspicat, iar Pillsbury, după ce ascultă cu atenție, le repetă din memorie. Apoi le-a spus și de coadă la cap. Eram uimit. Am rămas fără grai. Una ca asta era imposibil. Apoi Mister Pillsbury s-a apropiat de prima masă, a dat mâna cu oponentul și a făcut mutarea și a trecut la celelalte mese și a procedat la fel. Când a ajuns la mine a zămbit, i-am întins mâna mea micuță și m-am uitat la el ca la un Nefilim, mijindu-mi ochii, de parcă în spatele capului său se afla soarele și mă orbea. Apoi, sfârșind mesele, spre nedumerirea mea, s-a dus, s-a așezat într-un fotoliu cu spatele la noi, a scăpărat un băț chibrit, bețele acelea lungi și groase, și și-a aprins un trabuc.

— Bețe de gringo, a șoptit Don Miguel.

— Ce înseamnă gringo? am întrebat.

— Gringo? Ha-ha, ce poveste! Pe la 1846 a izbucnit un conflict numit *American – Mexican War*. Statele Unite au atacat Mexicul. Trupele „americane” aveau uniforme verzi, *green*. Și mexicanii le strigau din tranșee: *green go home*. Apoi le-au strigat pur și simplu: *green go*! Iar apoi s-a crezut că așa sunt numiți „americani” și li s-a spus *gringo*. Cum știi, celor din Statele Unite li se spune de obicei „americani”. Dar de fapt toți, de pe ambele continente, suntem americani. Așa că e mai bine ca nordicilor din Statele Unite să le spunem gringo, iar celor din Canada să le spunem canadieni.

Îmi plăceau poveștile lui Don Miguel, îmi formau conștiința, dar eram dezorientat de faptul că Pillsbury stătea în fotoliu să fumeze și am întrebat:

— Ce face, nu joacă?

— Ba joacă, însă de acum fără să vadă tabla. Se numește șah orb, *échecs à l'aveugle*, după cum spun francezii.

Șah orb? Fără să vadă tabla? Repetam cuvintele acestea în gând. Eram stupefiat. Ce impresie colosală a lăsat Pillsbury asupra mea! În anii următori l-am idolatrizat și voiam să fac și eu tot ce făcuse el. Îl visam noaptea și mă visam și pe mine cum repet șiruri de cuvinte din memorie și joc șah fără să privesc tabla. Arbitrii îi spuneau ce s-a mutat la fiecare masă și el indica mutarea lui.

Îmi amintesc destul de bine partida și acum. Am schimbat un singur pion în deschidere, pionul de pe coloana C și cei șapte rămași nu i-am înaintat spre centrul tablei. Doar câte un pătrat am dus înainte pionii g și d, am fi anchetat nebulul negru și, după rocada mică, am schimbat cât de multe piese am putut. Apoi mi s-a ivit ocazia să ofer un turn pe nebulul său negru, capturând în același timp și un pion. Pillsbury avea două turnuri și un cal, eu perechea de nebuni, un turn și un pion în plus. Nu putea pătrunde cu turnurile în dispozitivul meu, iar când înainta pionii, blocam poziția, în loc să-i schimb. După o vreme a propus remiză. Pillsbury fuma trabuc după trabuc și, în timp ce juca șah orb cu noi, la masa rotundă pe care își ținea scrumiera, juca o partidă de whist și-o partidă de dame. Când partidele de șah s-au terminat, doar eu și maestrul Corzo remizasem. Ceilalți jucători au pierdut.

— Maestre, i-a spus Don Miguel maestrului Corzo, iată-ți noul pretendent – și m-a arătat pe mine.

Spre surpriza mea Pillsbury a venit la mine.

— Joci grozav, mi-a spus. Nu ești decât un copil?

Eu am rămas cu gura căscată și nu am știut ce să spun. Mă gândeam la un „și totuși am pierdut”. Dar mi s-a părut tare prostesc să spun așa ceva, mai ales că nu pierdusem, dar pentru mine remiza era jumătate de punct irosit. Ca să nu-și dea seama că sunt prost, am tăcut mălc. Văzând că nu spun nimic, Pillsbury a plecat. Mi s-au întâmplat des astfel de lucruri în timpul vieții. Eram infatuat și mă consideram genial, dar aveam momente când cădeam în depresie și mi se părea că sunt cel mai prost om din lume.

cu Virgil MIHAIU



Foto Amalia Lumei

**„Ca tot muritorul, visez fericiri
imuabile, deși suntem împresurați de
calamități.”**

— *Prezentarea dvs. de pe site-ul PEN România începe așa: „Scriitor, jazzolog, diplomat, profesor de estetica jazzului, poliglot, promotor cultural, interpret de jazz-poetry”. Care dintre aceste profesii, sau domenii vă definește cel mai bine?*

— Înainte de a înfrunta chestionarul destinat respectabilei rubrici de dialoguri a revistei *Vatra*, permiteți-mi să vă mulțumesc pentru onoranta invitație de a răspunde acestui interviu. În principiu, domeniile enumerate de sus-amintitul CV sunt definitorii pentru un mod propriu de a-mi valida existența. Însă aș observa că niciunul dintre ele nu poate fi circumscris „științific”, cu rigurozitatea atribuită anumitor opțiuni profesionale considerate imuabile pe timpul studenției mele – medicină, inginerie, economie, învățământ... Din contra, în cazul meu însăși calitatea de scriitor subsumează diverse paliere literare: aptitudinea de a mă exprima la modul poetic, dar și ca eseist, autor de studii interdisciplinare, propagator prin arta scrisului al binelui, păcii, frumuseții, concordiei între oameni. Similar, jazzologia glisează între multiple sfere de interacțiune ale muzicii cu artele contemporane, cu zonele misterioase ale sensibilității umane, cu spații ale cunoașterii altminteri quasi-impermeabile la seducția armoniilor (și disonanțelor) sonore. În jumătatea de secol plus un lustru de când îmi exercit preocupările pluridisciplinare, am constatat că mentalitatea jazzistică poate asimila tematici și raportări de o coplesitoare luxurianță, convertindu-se treptat într-un *modus vivendi*.

— *Ce urme a lăsat în memoria dvs. poetică mediul familial? Cum îl percepeți acum, pe ecranul imaginărilor lirice? Aveți amintiri din copilărie legate de muzică, de literatură demne de interes? Le puteți dezvălui?*

— Providența mi-a oferit o copilărie fericită, prin intermediul unor părinți care au știut să-și protejeze cei doi fii în anii opresivului deceniu 1950. Din acel timp al dauritei inocențe rememorez nume legate de studenția mamei mele, Lucreția. Intrase la Conservator pe când acesta se afla în refugiu la Timișoara. După revenirea instituției la Cluj, mama avea să-și ia licența în 1948, pe timpul rectoratului lui Raoul Șorban. De mână cu ea ajunsei în casele unor iluștri profesori, ca Augustin Bena sau Traian Vulpescu, probabil și fiindcă ambii locuiau în mirificul Cartier Andrei Mureșanu din vecinătatea noastră. De la ea auzisem despre dirijorul Erich Bergel, despre organistul Kurt Mild, despre vedetele Filarmonicii *Transilvania*, sau ale celor două Opere clujene. Și tot ea ne familiariza, de mine și pe fratele meu mai mic, Horațiu, cu lumea spectacolelor. Numele se amestecă – de la dirijorul Antonin Ciolan, la violonistul Ștefan Ruha, balerina Larisa Șorban, cântăreții Ion Piso, Lucia Stănescu, Lia Hubic, Alexandru Racolța, sau jazzmanul Jancy Körössi ș.a.m.d. Un oaspete frecvent al casei noastre din Piața Cipariu (în spatele Operei Române) era jovialul compozitor Tudor Jarda, născut în aceeași zi, 11 februarie, ca și fosta sa colegă, mama mea. Printre muzicienii aflați în raporturi amicale cu familia Mihaiu se numărau Dan Voiculescu (rudă îndepărtată), Liviu Comes, Dorin Pop, Marius Căteanu, Ferdinand Weiss, Max Eisikovits. Acesta din urmă – la fel precum venerabilul scriitor Ion Agârbiceanu – venea pe la noi în calitate de vecin, dar și ca pacient al tatălui meu, medic bronholog. Agârbiceanu avea succes garantat la cei mici, datorită înfățișării sale de Moș Nicolae cu barbă lungă și dalbă. Începând de la etatea de 6-7 ani, luam ore private de vioară cu eminentul domn Eminet, membru al orchestrei Operei Române din Cluj. Înfațișarea sa de tip scandinav făcea și mai contrariant faptul că se născuse în capitala uruguayana, Montevideo. Ajuns la pubertate abandonai nobilul instrument, în schimb, fratele meu Horațiu a studiat violoncelul timp de opt ani cu doamna Ilse Herbert-László, maestră a violei da gamba și soție a muzicologului Ferenc/Francisc László, reductabil expert al creațiilor lui Mozart și Béla Bartók. Părintele meu (al cărui prenume îl port cu orgoliu) profesa medicina ca pe o supremă vocație. Pacienții îl venerau, fiindcă manifesta o neseacă empatie față de oamenii aflați în suferință. El însuși supraviețuise, quasi-miraculos, lustrului trăit pe fronturile celei de-a doua conflagrații mondiale – unde fusese relegat după absolvirea Facultății de Medicină clujene conduse de reputatul profesor-doctor Iuliu Hațieganu. Pe front legase amicitii de-o viață cu profesioniști de calitatea psihologului Dumitru Saladie, sau a oncologului Ion Chiricuță. Între colegii săi de la Clinica Ftiziologică din Cluj funcționa un adevărat cult al amicitiei – frecvent amintit și în evocările despre copilărie ale seraficului poet echinoxisto-stelist Adrian Popescu. Așa se face că avui privilegiul să mă împrietenesc cu Marian Papahagi încă din timpul când tații noștri, colegi de serviciu, ne duceau în excursii împreună cu grupuri de medici și familiile lor. Dintre aceștia, pe când eram încă preșcolari, eu și Horațiu îl simpatizam cel mai mult pe doctorul Lache Lucaciu, nepotul patriotului sâtmărean Vasile Lucaciu.

Atmosfera de confrerie intelectuală ce subzista în urbe, în pofida ideologiei opresive, îl avea ca reper simbolic pe Lucian Blaga. Pe atunci, el locuia în zona înaltă a amintitului Cartier Andrei Mureșanu din vecinătate.

Uneori, în preumblare spre centrul urbei, silențiosul poet trecea și pe sub ferestrele casei noastre din Cipariu, iar mama îmi atrăgea atenția asupra sa. Nu e de mirare că, după vreo zece ani, am debutat cu un poem dedicat explicit lui Blaga, în suplimentul literar al tinerilor elevi *Preludii*, girat de profesorul Tudor Opriș la București. Încă din perioada preșcolară, am beneficiat împreună cu Horațiu de preocuparea părinților noștri de a ne familiariza cu frumusețile naturii și culturii române. Îmi amintesc de o solicitantă excursie pe un traseu având ca punct culminant Mănăstirile Moldave; ocazie de a vizita și comuna Vicov, unde viitorul nostru tată efectuase un an de stagiatură până la sfârșirea teritorială a nordului Bucovinei. În acel circuit ajunserăm și la Mănăstirea Neamț. În vecinătatea ei l-am văzut pe Sadoveanu, cu silueta sa masivă, scufundat în propriile abisuri, în ipostaza clasicizată de pescar, pe malul micului lac de lângă casa unde scriitorul și-a petrecut ultimii ani ai vieții. După câteva săptămâni, aflăram de la radio despre moartea scriitorului. În același an decedase și Blaga. Eram în 1961, aveam zece ani, iar sus-enumeratele reminiscențe deja se sedimentaseră în capricioasa mea memorie poetică. În deceniul adolescenței, coincident cu relativa liberalizare a atmosferei sociale, întâlnirile mele cu personaje legate de literatură au căpătat contururi mai clare: regretatul medic-poet Romulus Joca îmi ținea adevărate cursuri de inițiere în teoria literară, pe când eram amândoi elevi la Liceul *Emil Racoviță*; participam la ședințe de cenaclu ghidate de charismaticul intelectual de sorginte aromână Teohar Mihadaș; aflam cu admirație despre virtuozitatea lingvistică a marelui poet Șerban Foarță, al cărui părinte rămăsese bun amic cu tatăl meu, încă de pe timpul când studiaseră împreună medicina la Cluj; făcusem cunoștință cu importantisimul om de litere și de omenie Aurel Rău, longevivul redactor-șef al revistei de cultură *Steaua*, unde avea să mă debuteze cu un grupaj poetic în 1970 și să mă angajeze ca redactor în 1990.

Aș zice că „amintirile din copilărie” sunt stratul primar, subliminal, din care poetul își nutrește energiile lirice – atâtea câte îi sunt date – pe întreg parcursul vieții. Ironicamente, cel mai dificil de realizat mi se par transfigurările sentimentelor indubitabile, înălțătoare, fără echivoc, de o intangibilă frăgezime afectivă, în texte poetice valide.

— Cum vedeți aportul cultural al Clujului în arhitectura destinului dvs.? Ce vă place, ce nu vă place la acest oraș?

— Dintotdeauna am considerat că a fi născut la Cluj e un privilegiu. Cu atât mai mult, cu cât mi-am dedicat întreaga viață culturii. Încă din tinerețe eram conștient că bimilenara urbe fondată de romani continua peste secole să-și perfecționeze atmosfera civilizată, propice unei intense vieți intelectuale. Și asta în opoziție tacită față de regimul dominant, aservit unei ideologii antiumane. În scurtă perioadă de relaxare a constrângerilor și de recuperare a valorilor naționale, inițiată prin Declarația din aprilie 1964, urmată de amnistierea deținuților politici, în întreaga țară s-au consolidat instituții reprezentative și s-au înființat altele – printre care îmi face plăcere să amintesc însăși revista *Vatra* din Târgu Mureș. Clujul se putea mândri încă din anii postbelici cu o viață universitară și cultural-artistică surprinzător de vivace – cf. Filarmonica *Transilvania*, cele

două Opere (un fenomen dificil de întâlnit în orașe de dimensiuni similare, fie și din țări mai puțin oprimate), redacții de reviste culturale, atractive muzee cu diverse profiluri, o exemplară Grădină Botanică, liceele de muzică/arte plastice/coreografie/sport, o eficientă rețea cinematografică, un post de radio cu performanțe decente etc. Aceștia li se adăugară treptat licee speciale cu predare în limbi străine, editura *Dacia*, publicația studentescă *Echinox* ș.a.



Mario Vargas Llosa & VM, Cluj-2013

Adeseori în prea scurtă sa viață, Marian Papahagi (1948-1999) – „botezător” al revistei de cultură *Echinox*, romanist, diplomat cultural, director la *Accademia di Romania* din Roma etc. – își declara răspicat convingerea că instituțiile sunt cheia de boltă a unei națiuni viabile. Fiind amic cu el încă din copilărie, am avut suficient timp să verific justetea unui asemenea crez. Imediat după căderea regimului totalitar, fui martorul înfăptuirii altui ideal profesat de acel erudit, în scurtă perioadă cât lucrase ca secretar de stat la Ministerul Învățământului: autonomia universitară. Așa se face că, în ultimii 35 de ani, principalele șase așezăminte de învățământ superior ale capitalei transilvane au cunoscut o epocă de înflorire. Mă refer la Universitatea *Babeș-Bolyai*, Universitatea de Medicină și Farmacie *Iuliu Hațieganu*, Universitatea Tehnică, Universitatea de Științe Agricole și Medicină Veterinară, Academia Națională de Muzică *G. Dima* și Universitatea de Artă și Design.

Din păcate, sintagma prin care Shakespeare definea dezaxarea epocii hamletiene – „*the time is out of joint*” – pare mai actuală ca oricând. Pe cale de consecință, a intrat în cutuma „normalității anormale” să nu știm a ne celebra cum se cuvine propriile succese. Cum altfel s’ar explica simplul fapt al precarei popularizări a reușitelor de talie mondială ale unora dintre compatrioții noștri, în speță ex-studenți clujeni? Oare e decent să asfixiem sub tăcere un motiv de orgoliu cum ar fi înființarea la Cluj, în 1920, a primului Institut de Speologie de pe Glob? Iar, pe de altă parte, să fim obligați a suporta asurzitoare manifestări sonore ce au de-a face mai mult cu megalomania decât cu muzica?

Nu știu în ce măsură am reușit să-mi exprim convingător, la nivel poetic, atașamentul față de locul nașterii. În anii 1990 publicasem la *Dacia* o selecție de texte

intitulată *Incantări și descântări clujene*. Nu că aş fi excesiv de nostalgic, însă observ că după propulsarea României în noul secol, sublima (în mintea mea) metropolă transilvană avu de îndurat câteva traumatizante remodelări, efectuate pare-se în timp ce discernământului urbanistic fusese trimis la plimbare (cu trotineta?). N-aş fi sperat ca lucrătorii din domeniu să aprofundeze reuşitele arhitectural-urbanistice ale ţărilor scandinave sau ale Portugaliei (deşi Cartierul Gheorgheni, edificat spre finele anilor 1960, suportă comparaţia cu suburbiile din jurul Stockholm-ului). Dar îmi făceam iluzia că respectivii s-ar putea inspira din experienţa Zagreb-ului – metropolă lucidă, aflată la distanţă de o zi cu automobilul faţă de Cluj. Gândeam astfel, întrucât pe la mijlocul anilor 1980 hazardul istoric oferise Clujului şansa de a se înfrăţi cu capitala Croaţiei (pe atunci republică din cadrul Federaţiei Iugoslave). Un banal „schimb de experienţă” le-ar fi putut sugera „factorilor noştri decizionali” soluţii utile pentru conservarea valorilor patrimoniale, cu atât mai mult cu cât configuraţia geografico-arhitecturală a ambelor oraşe prezintă destule asemănări. Clujul are o vechime dublă (două milenii) faţă de Zagreb (atestat documentar în 1094); în schimb, populaţia actuală a zonei metropolitane Zagreb depăşeşte un milion, iar zona metropolitană Cluj tinde spre o jumătate de milion de locuitori. Dar, în timp ce atitudinea faţă de propria urbe a administratorilor capitalei croate e orientată consecvent spre protejarea şi cultivarea tezaurului de edificii, arbori, monumente, parcuri, zone de agrement, elementelor de atractivitate pentru turişti, la noi fură efectuate intervenţii mutilante. Printre victime s-a aflat una dintre cele mai frumoase străzi ale României, care fusese timp de opt ani drumul meu cotidian spre şcoală, venind dinspre casa părintească (demolată ea însăşi în 1986, după ce locuisem acolo primii 35 de ani din viaţă!). Despre operaţiunea de ştergere a memoriei efectuată contra străzii Kogălniceanu, Ion Vartic a publicat un întristat eseu, din care citez doar câteva rânduri: „În stadiul actual, pe această stradă a dispărut decuparea precisă dintre trotuare şi carosabil, ştergându-se contururile care evidenţiau şi clădirile, şi arborii care dădeau un farmec aparte străzii. În acest fel, la faşada frontală a Universităţii se întinde acum un fel de platou desertic de piatră, ca în urma unei iradierii nucleare. Pentru că nu avem de-a face, în realitate, cu o reamenajare stradală, ci cu o regresare înspre anii '70-'90 ai secolului XIX, când, în faţa Universităţii, nu se găsea absolut niciun arbore.” (cf. *Apostrof*, nr. 12/2023).

Aş spera să fiu scutit, cât timp mai viez pe lumea asta, de alte asemenea atentate la însuşi echilibrul sufleteş al adulătorilor Clujului, între care mă înscriu, prin cuvinte şi fapte. Altminteri, generaţiile viitoare vor avea motive să conteste un argument cardinal al pasiunii mele filo-clujene: acela că aci am beneficiat de avantajele unei metropole culturale, fiind totodată scutit de servituţile asociate în genere unui asemenea concept.

— În perioada 1971-1983 aţi fost redactor al revistei de cultură „Echinox” în zodia sa fastă, de mari înfăptuiri literare. Cum vedeţi acum ambianţa redacţională, cum îi vedeţi pe mentorii revistei (Ion Pop, Papahagi, Vartic), care vi se pare că a fost rolul revistei „Echinox” în literatura română contemporană?

— Din perspectivă pur subiectivă, percep însăşi apariţia *Echinox*-ului drept una dintre manifestările prin care Providenţa mi-a marcat destinul. Abia târziu, loialul amic

Sorin Antohi avea să-mi atragă atenţia asupra unei alegaţii atribuite lui Albert Einstein, exprimând ceva ce simţisem dintotdeauna: „Coincidenţa e modalitatea lui Dumnezeu de a rămâne anonim.” (=Der Zufall ist Gottes Art anonym zu bleiben.). Studenţia mea clujeană a început în 1970, perioada de apogeu a relativei liberalizări cu voie de la regimul monolitic în vigoare. În anul următor am fost integrat redacţiei *Echinox* – un obiectiv pe care mi-l fixasem încă din anii de liceu, de comun acord cu Marian Papahagi, botezătorul acelei mitice reviste de cultură. Din păcate, atmosfera de plăcută competitivitate intelectuală ce domnea în Universitate – şi, prin extensie, în redacţia *Echinox*, unde fusesem cooptat şi cu binecuvântarea germanistului Peter Motzan – s-a întunecat brusc: în iulie 1971, căpetenia scorniceşteană a decis să implementeze în ţara noastră „învăţămintele” recente sale vizite prin lagărele de concentrare în care fuseseră prefăcute Coreea de Nord (iremediabil, până în zilele noastre) şi China (aparent până după moartea lui Mao, însă cu inerente repercusiuni actuale).



Conferinţa Uniunii Scriitorilor din România, Bucureşti 1990. Marian Papahagi, Virgil Mihaiu, Adrian Popescu, Mircea Zăciu, Ion Pop, Costache Olăreanu, Ana Blandiana, Romulus Rusan, Aurel Dumitraşcu, Emil Hurezeanu. Foto: Ion Cucu

Niciun istoric literar serios nu va putea ignora contribuţia revistei *Echinox* la dezvoltarea literaturii şi a culturii noastre. Cât voi trăi, nu voi înceta să reamintesc meritele principalilor corifei ai publicaţiei, Ion Pop, Marian Papahagi, Ion Vartic – triumviratul ce a transformat o simplă redacţie studenţească într-un bastion al rezistenţei prin cultură, de-a lungul unei perioade de deteriorare progresivă a condiţiilor socio-politice, precum şi a libertăţii de expresie din România. Percepeam acel spaţiu privilegiat ca pe o oază de normalitate şi intelectualitate, sub un regim tot mai opresiv. Deşi redacţia funcţiona într-o modestă încăpere (pereţi masivi, plafon boltit), a unui edificiu baroc din secolul XVIII situat vizavi de Universitate, atmosfera colegială efervescent-energetică reflecta aspiraţiile creative ale generaţiilor succesive de redactori (în genere, aceştia lucrau acolo atâta timp cât studiau la vreo facultate, după care „repartiţiile în producţie”, din ce în ce mai restrictive, îi expediau pe întreg cuprinsul ţării; din fericire, ca responsabil cu prezentarea grafică a publicaţiei, am reuşit să-mi prelungească statutul de redactor din 1971 până în 1983; în acel an însuşi profilul revistei fu alterat, iar veteranii redacţiei, în frunte cu liderii săi, fură ... debarcaţi, din ordinul politrucilor timpului).

Deși sunt quasi-ignorant în chestiuni de matematică, îmi asum performanța de a fi acumulat cei mai mulți ani de activitate redacțională neîntreruptă, având în vedere că Marian absentase din țară patru ani cu o bursă la Roma, iar domnii Pop și Vartic fuseseră câțiva ani plecați ca lectori români în străinătate (primul la Paris, cel de-al doilea la Leipzig).

Fondată la finele anului 1968, publicația de cultură a Universității Clujene își făcea un titlu de glorie din statutul ei trilingv. Colaborarea noastră, a redactorilor români, cu colegii unguri și germani a avut – pe parcursul celor 13 ani, cât am fost prezent în redacție – un caracter realmente exemplar. Era și acesta un mod (aparent discret, dar cu semnificative reverberații peste timp) de a ne opune aberațiilor totalitarismului, mereu mai agresive de la o lună la alta. Să nu uităm că, începând din iulie 1971, degringolada națională devenea politică de stat, subordonată unui cult grotesc îmbinând trăsături fascistoide și extrem(ist) orientale. După nefastele „teze” de inspirație nord-coreeană, numeroși amici și cunoscuți la care țineam nu mai vedeau altă scăpare decât în emigrare. Acea întorsătură politică din vara 1971 a marcat și începutul finului pentru comunitatea germană, cu care românii coabitaseră pașnic timp de secole.

Dintr-o perspectivă pur umană, majoritatea copleșitoare a celor cu care am colaborat în acei ani întru gloria „echinoxismului” aveau ceva în comun: erau oameni de cuvânt, atât în sensul propriu, cât și în cel figurat al sintagmei. Și cred că întreg acest fenomen de înfrățire culturală venea, de fapt, pe fondul unor predispoziții istorico-mentale specifice acestei zone de profunde reverberații spirituale. Nu întâmplător, profesorul Mircea Zăciu, unul dintre mentorii asumați ai echinoxistilor, releva în ultimul său volum antum (*Departee/aproape*, editat de Irina Petraș în colecția *Akados* a Editurii Didactice și Pedagogice) incomensurabila valoare a filierei transilvane în cadrul culturii noastre: „Venerez spiritul transilvan, ale cărui manifestări – de la Școala Ardeleană la Blaga – au însemnat adevăratul proces de modernizare, occidentalizare și integrare a noastră într-o Europă a spiritului.”

— *Cum s-a împăcat și cum se împacă literatura cu jazzul în propria dvs. creație? Cum, când și de ce ați început să scrieți poezie? De ce mai scrieți, acum, într-o lume a relativității, globalizării și pragmatismului accelerat? Care este raportul dintre poezie și materie, dintre suflet și corp? Care dintre simțuri e preferatul dvs. și de ce? Există, pentru dvs., cuvinte-tabu care nu ar avea drept de existență poetică?*

— În sufletul meu, literatura și jazzul coexistă organic. Dacă această concordie se reflectă mai mult sau mai puțin și la nivelul textelor pe care le scriu, asta cred că ține deja de percepția personală a celor ce au bunăvoința să le citească. Revelația marii poezii, s-a produs în plină adolescență. Mă aflam la Craiova, în vara toridă a anului 1966. Pot identifica perioada, fiindcă mersesem la verii mei de acolo – Mihai și Valentin Drăgoescu – să văd transmisiunile Campionatului mondial de fotbal, ediția desfășurată în Anglia. Pasiunea pentru acel sport îmi fusese inoculată de tata din primii mei ani de viață, iar la Cluj, nu aveam nici televizor, nici măcar telefon (în

schimb, poarta casei din Piața Cipariu era permanent deschisă colegilor care treceau frecvent pe-acolo). Casa mătușii mele – Elena, transilvăneancă maritată în Oltenia – se afla pe strada Păltiniș și dispunea de o grădină plină de caiși cu ramuri încărcate de fructe. Acolo, în acea vacanță cu adevărat estivală, îmi organizam vajnicele campanii individuale de cucerire a piscurilor *literaturii universale*, parcurgând bibliografia respectivei materii pentru următorul an de liceu. Ca un moment de respiro, probabil între Dante și Cervantes, am deschis cartea cu poeziile lui Bacovia. Avea o copertă plumburie, cu două frunze gălbui în cădere pe deasupra „materiei curgând”, și apăruse în colecția BPT a Editurii pentru literatură, 1965.



Formația Jazzographics, 1997. De la stânga: Corneliu Stroe, Livia Tulbure, Alan Tomlinson, Virgil Mihaiu, Oana Prisacariu, Harry Tavitian. Foto N. Cherciu

Contactul cu opera lui George Bacovia a reprezentat pentru mine o fulminantă *prise de conscience*, prin care puteam intui autoclarificarea unui ipotetic destin literar. Din feluritele confesiuni de tip jurnal, pe care le notam cu conștiinciozitate adolescentină, redau aci un minuscul extras: „În orice caz, trebuie să-mi aleg un mijloc de exprimare artistică prin care să dau randament maxim. Să rămân consecvent principiului de a evita cu orice preț mediocritatea. Decât o viață mediocră, mai bine calvarul asumat al kamikaze-ului cultural. Să cred în ceea ce fac și să fac ceea ce cred. Să-mi dezvolt un simț al valorilor și să-mi cultiv gustul, astfel încât opinia mea să capete credibilitate și pondere.” Dincolo de naivitățile inerente, asemenea mărturii atestă preocuparea constantă, în spiritul căreia crescusem, pentru (auto)formarea unei conștiințe intelectuale demne. Probabil că în era haotico-relativizantă ce se lăbărțea peste capetele noastre, asemenea creduri par vetuste și dispensabile, precum resturile statuilor sfărâmate de talibani – oriunde s-ar manifesta cei cu o atare mentalitate. Purtat de valurile vieții, nu mi-am permis prea multe filosofări asupra propriilor concepții. Totuși, ca reacție la răul din lume, am încercat să-mi edific un sistem de autoapărare. De aci provine convingerea mea că fără cultură și artă însuși parcursul nostru efemer pe Terra nu ar avea vreun sens. Așa cum am afirmat-o până la sațietate: într-o omenire pe cale de sufocare, poetul este cel mai fragil și, totodată, cel mai puternic argument al unicității ființei umane. A-l salvagarda pe dânsul e o premisă a libertății individuale.

Referitor la întrebarea de ce mai scriu în epoca actuală, îmi vine în ajutor o altă oportunitate coincidentă (în acord cu definiția lui Einstein) – un citat detectat zilele astea, dintr-o carte autobiografică a scriitorului polonez Sławomir Mrozek. Acesta emigrase din patrie în 1963. După 35 de ani petrecuți în exil (Italia, Franța, USA, Germania și Mexic, unde se stabilise în compania celei de-a doua soții, artista Susana Osorio), decise în 1997 să se repatrieze. Experiența revenirii în țara de origine fu evocată în volumul intitulat *Jurnalul reînțoarcerii*, apărut în anul 2000 și tradus în română de Stan Velea pentru editura Curtea Veche. Lucrarea conține două segmente, referitoare la Mexic și, respectiv, Cracovia. Câteva fraze concepute de Mrozek la Cracovia, în ianuarie 1997, cred că sunt elocvente și pentru felul cum ne putem percepe ca scriitori actualmente, după aproape trei decenii: „Polonezul de azi, știu asta chiar de la foiletoniștii din țară, suferă din cauza pierderii sau alterării identității. În acest sens, este fratele meu! De asta sufăr și eu, deși din alte motive. Nici eu nu știu cine mai sunt și care-i locul meu în cosmos, nu știu nici măcar dacă universul mai există și nu o dată ajung la concluzia că haosul stăpânește pretutindeni. Scriind deci numai pentru mine, nu dintr-o narcisiacă dragoste de sine, ci pur și simplu pentru că nu mă pricep la altceva, m-aș putea alătura scepticismului general.”

Poesia transcende materia, așa cum sufletul transcende corpul. Însă nu ne putem nega condiția biologică. Așa se face că importanța subiectivă acordată simțurilor diferă de la o persoană la alta. Deși aspir spre o quasi-utopică armonie între simțuri, constat pe propria piele că pe cât de solidă e memoria mea auditivă, pe atât sunt de incapabil să memorez fețele semenilor mei. Îmi amintesc melodia ce a câștigat concursul Eurovision de la Stockholm în aprilie 1968 (pe când acela se putea numi o competiție muzicală, iar nu un circ ideologic), în schimb mă fac de răs când o revăd pe mama unui amic, la câteva luni după ce îi vizitasem acasă pe amândoi, și nu realizez cine este ea. Ca atare, nu am nicio ezitare să proclam muzica drept arta artelor, fiind cea mai abstractă dintre toate. Întotdeauna m-a contrariat realitatea că rubricile de muzică ale revistelor de cultură ocupă un spațiu derizoriu, față de gradul maxim de reprezentativitate al artei sunetelor pe plan internațional. În perioada când încercam să lansez un supliment de jazz la una dintre apreciatele noastre publicații culturale, l-am vizitat pe Romulus Guga, la redacția revistei târgumureșene *Vatra*. Văbindu-i despre această dilemă, el îmi răspunse: „N-am auzit ca vreun conducător de revistă culturală să colecționeze instrumente muzicale. În schimb, tablouri sau lucrări de arte plastice, da!”

Despre tabuizarea anumitor cuvinte: pare-mi-se că unui autentic poet i s-ar cuveni o licență pentru utilizarea integrală (dar cu înăscut discernământ) a vocabularului. Însă cine să ne ferească de agresiunile poezilor/poeteselor cu veleități, care apelează tocmai la rău-famatele vocabule spre a epta?

— Cum, unde, când scrieți cu mai multă plăcere și cu mai mult spor? De ce?

— Textele poetice le scriu de mână, în caiete; tot astfel îmi iau și notițe pentru cronici la concerte sau spectacole (ceea ce implică transportarea unei serviete „multifuncționale” quasi-cotidian, ca pe timpul când frecventam școala primară; efectul peste decenii se reflectă în starea precară a coloanei

mele vertebrale). Eseurile, articolele, studiile le concep fie pe ordinatorul de acasă, fie pe un laptop șubrezit, cam greu de cărat, ce posedă totuși o unitate de CD foarte utilă când țin prelegeri, cursuri sau conferințe. În dubla „calitate” de noctambul și insomniac, prefer să lucrez noaptea. Din păcate, spre orele dimineții ochii nu mai rezistă la efort și încerc să forțez adormirea. Ziua, în schimb, aș putea recupera oricând, numai că orele de lucru instituționalizate sunt cele diurne. Conform zicalei „cine se aseamănă se adună”, nu m-a mirat să aflu că și eroul tezei mele de doctorat, F. Scott Fitzgerald, suferea de insomnii cronice.

— Ați avut și o carieră didactică la Academia Națională de Muzică „G. Dima” Cluj-Napoca. Ce a însemnat pentru dvs. cariera didactică?

— După cooptarea mea ca lector, ulterior conferențiar și profesor universitar asociat, am devenit tot mai conștient de rolul crucial al Academiei Naționale de Muzică „G. Dima” în viața urbei natale, ca și a întregii Românie. Orice om sensibil la frumosul manifestat prin arta sunetelor sesiza calitatea pregnantă a vieții muzicale clujene, opțiunile repertoriale furnizate cu admirabilă regularitate de o orchestră simfonică, două orchestre de operă, două ansambluri de balet (ale acelorași opere) etc. Un asemenea răsfăț ar fi fost de neconceput fără existența binecuvântatei instituții muzicale de învățământ superior fondate în 1919. Aceasta își asumase misiunea de a forma profesioniști autentici, fie ca instrumentiști, cântăreți, compozitori sau dirijori, ori ca profesori/educatori/promotori, cu toții dedicați artei de elecție. În 1997 am inaugurat Cursul de Estetica Jazzului la ANMGD Cluj-Napoca, beneficiind de atitudinea înțeleaptă, curajoasă și deschisă spre noi orizonturi estetice a rectorului Alexandru Fărcaș și a echipei sale din ultimii ani ai secolului trecut. Grație atitudinii comprehensive a urmașilor lui Alexandru Fărcaș în funcția de rector – autenticii oameni de muzică și de bine Aurel Marc, Adrian Pop și Vasile Jucan – această structură, pe cât de mică (și de subfinanțată) pe atât de inimoasă, și-a continuat activitatea până în prezent. Șansa ce mi s-a oferit cu acea ocazie, de a iniția un *Curs de Estetica Jazzului* sub egida ANMGD, o consider predestinată. Dintre prioritățile pe care le-am urmărit cu consecvență de-a lungul anilor trecuți de atunci, enumăr câteva: instituirea unei structuri academice prin care să fie valorizate la nivel superior – în concordanță cu standardele de ultimă oră ale jazzologiei mondiale – valențele pluridisciplinare ale acestui gen, supranumit „muzica secolului XX”; relevarea creativității și specificității estetice a jazzului, dar și a corelațiilor/interacțiunii dintre acesta și alte domenii ale muzicii, precum și conexiunile dintre jazz și celelalte arte (poesie/literatură, coreografie, arte plastice, arhitectură, teatru, cinema etc.), sau domenii ale cugetului (filosofie, sociologie, psihologie, religie, antropologie etc.). Abordez complexitatea jazzului prin prisma evoluțiilor sale istorico-stilistice și, totodată, ca act de cultură – seismograf al sensibilității contemporane și al dezvoltării gândirii artistice, precum și expresie a particularităților diverselor arii etno-culturale în era mondializării. Deși niciodată nu s-a pus problema de a ni se acorda vreo susținere financiară, am reușit totuși – apelând la propriile-mi ... resurse diplomatice – să-i conving să conferențieze în cadrul Cursului de Estetica Jazzului pe o serie de jazzologi,

muzicieni, esteticieni, literați, oameni de cultură și artă. Reamintesc, din memorie, câteva dintre sesiunile cele mai reușite: prelegerile jazzologilor/muzicologilor Graham Collier (USA), Florian Lungu, Ioan Mușlea, Juerg Solothurnmann (Elveția), Ion Pitty Vintilă, Zsolt György, Iosif Viehmann, Victor Andrieș; întâlnirea cu membrii Cenaclului *Eranos*, al Facultății de Litere clujene din cadrul UBB, sub conducerea teoreticianului literar Ștefan Borbely; ciclul de cursuri prezentate de renumitul pedagog al jazzului Darius Brubeck din Statele Unite (ca parte a Programului Fulbright); susținerea primului doctorat din România cu tematică de jazz de către Romeo Cozma, coordonatorul Modulului de Jazz de la Conservatorul din Iași; întâlniri pe teme didactico-jazzistice și general-culturale cu compozitorii Cornel Țăranu, Adrian Pop, Valentin Timaru, Cristian Marina (Suedia), Răzvan Metea, Cristian Bence-Muk, jazzmenii Lucian Ban, Nicolas Simion, Sorin Romanescu, Krunoslav Levacić (Croatia), dirijorii Gabriel Bebeșelea, Ștefan Vannai, Matei Pop, esteticianul Ștefan Angi, muzicologii Elena Maria Șorban, Pavel Pușcaș, Oleg Garaz, pianiștii Boldizsar Csiky și Sergiu Trohin (Rep. Moldova), contrabasistul Alvis Seggi (Italia), ghitaristul Claude Buri (Elveția), istoricul ideilor Sorin Antohi, coregrafa Livia Tulbure, literații Ovidiu Pecican, Horea Poenar, Ruxandra Cesereanu, Corin Braga, Ion Cristofor, Mugur Grosu, antropologul Daniel Perdigão, reprezentant pentru România al Institutului Camões (Portugalia), psihologul Mircea Toma, jurnaliștii Cătălin Ștefănescu și Lucian Ștefănescu, arhitecții Nicolae Mirișan și Manuel Taborda (Portugalia) ș.a. În 2015, din inițiativa Cursului de Estetica Jazzului, senatul Academiei de Muzică G. Dima a decis să acorde, pentru întâia dată unui jazzolog, titlul de Doctor Honoris Causa, acțiune fără precedent în lumea academică din România. Laureatul fu John Edward Hasse, curatorul Departamentului de Jazz din cadrul *Smithsonian Jazz Institution* de la Washington D.C., inițiator al Lunii Aprecierii Jazzului pe plan mondial.

De-a lungul celor aproape trei decenii de când l-am inaugurat, am reușit să mențin caracterul deschis al acestui Curs, inspirat fiind de modele consacrate: conferințele prezentate de intelectuali de cele mai diverse orientări sub egida grupării *Criterion* în Bucureștiul anilor 1930; prelegerile lui G. Călinescu la Universitatea din capitală, anticipând finele „obsedantului deceniu” stalinist; ciclul de evocări despre expediția în Oceanul Indian, prezentate de academicianul ecofiziolog Eugen Pora în fața unei arhipline săli a Casei de Cultură a Studenților din Cluj, imediat după inaugurarea acesteia în 1960... Procedând astfel, am avut la fiecare nouă ediție a Cursului bucuria de a întâlni oameni de vârstă și profesiuni diferite, atrași de magia jazzului, dacă nu cumva de-a dreptul convingși de o posibilă redempțiune prin jazz. Acest tip de audiență mixtă, unde studenții stau cot la cot cu melomanii din afara empireului academic, se aseamănă oarecum tendințelor – mai pronunțate în patria jazzului, dar și în Occident – de a utiliza mediul academic nu doar pentru formarea unor muzicieni profesioniști cât mai competenți, ci și pentru „educația continuă” a publicului potențialmente interesat de misterele și splendorile muzicii.

— „*Visul e a doua viață*”, scria Nerval. Ce înseamnă arhitectura onirică a existenței pentru dvs.? *Visul sau realitatea? Textul sau contextul?*

— La fel cum am probleme cu memorarea fizionomiilor, nu reușesc să-mi amintesc visurile, decât foarte fragmentar, ca pe niște filme vizionate demult. Evident, din când în când, mai pot relata aleatoriu vreo secvență, sau vreo impresie detașată din context. În schimb, dau credit total sintagmei cu care clasicul literaturii spaniole Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) și-a intitulat piesa din anul 1635: *La vida es sueño* = Viața e vis. Scurt și, conform experienței mele, just. Poate fiindcă percep tot ce mi se întâmplă ca pe un amalgam de situațiuni onirico-tragicomice, memoria mea nu se mai preocupă să înmagazineze scenariile derulate în timpul somnului. Permiteți-mi să redau, concis, interpretarea clasicizată în exegeza spaniolă asupra dilemei filosofice (de tip hamletian) pe care Calderón și-a edificat piesa: intriga acesteia relevă, pe de-o parte, chestiunea dacă vicisitudinile vieții sunt o realitate incontestabilă, sau dacă se produc ca parte a unui vis – un miraj creat de simțuri – ceea ce la rândul său, generează incertitudinea de a nu ști dacă aceste acțiuni și dreptatea lor sunt autentice. Pe de altă parte, se pune întrebarea dacă libertatea individuală, sau ceea ce este cunoscut sub numele de „liber arbitru” dintr-o perspectivă teologică, este singura forță adevărată ce ghidează și controlează destinul individual și deciziile pe care le ia fiecare persoană, sau dacă, din contra, voința personală este supusă planurilor stelelor, voinței zeilor sau puterii forțelor supranaturale. Personal, nu văd altă opțiune decât să parcurg zilele ce-mi sunt date ca și cum aș visa. E o atitudine adecvată libertății creatoare. Ca tot muritorul, visez fericiri imuabile, deși suntem împresurați de calamități. Totuși, finitudinea vieții îmi promite că până și cele mai oribile coșmaruri sunt supuse destrămării.

— Între 2006-2012 ați fost întâiul director al Institutului Cultural Român din Lisabona și ministru consilier pe lângă Ambasada României din Portugalia, iar din 2015 sunteți director al centrului cultural brazilian Casa do Brasil și al Bibliotecii de Studii Latino-Americane din Cluj. Ce impact a avut asupra dvs. implicarea în diplomație?

— Grație Providenței, împlinirea visului meu lusitan implica, în plus, o onorantă componentă istorică: activam în același mediu profesional unde Boga și Eliade lăsaseră benefice amintiri în rândurile elitei culturale portugheze a frământatei perioade 1938-1945. Primul exercitase funcțiunile de „trimis extraordinar și ministru plenipotențiar al Regatului României în Portugalia”, între 1938 și 1939. Cel de-al doilea ocupase postul de „atașat de presă”, între 1941 și 1944, după care mai reușise să supraviețuiască un an într-o locuință de pe malul Atlanticului, la Cascais. Pentru ca miracolul să fie complet, odată cu funcțiunea de director co-fondator al ICR Lisabona, mi s-a atribuit și misiunea diplomatică de „ministru consilier pe lângă Ambasada României în Portugalia” (de altfel, una dintre cele mai frumoase reprezentanțe ale României în străinătate, unde fusesem adăpostit în 1999-2000 de către generosul literatur-ambasador Mihai Zamfir, cu ocazia unei burse pe care mi-o obținuse prin Institutul Camões). Această titlatură acoperea și amplifică funcția în care lucrase Mircea Eliade, întrucât era echivalentă postului de atașat cultural. Parcă

spre a încununa atâtea predestinări, inaugurarea oficială a Institutului Cultural Român din Lisabona a coincis cu aniversarea centenarului nașterii lui Mircea Eliade.



Virgil Mihaiu, director Casa do Brasil, la parada centrelor culturale din cadrul Zilelor Clujului 2018

Mandatul pentru postul de director ICR Lisabona era de patru ani, iar eu am activat în acea urbe timp de șapte. Cred că așa a rămas până în prezent, deși, după glorioasa perioadă a fondatorilor H.R. Patapievici-Mircea Mihăieș-Tania Radu, conducerea centrală a instituției avu configurații succesive ce depășeau posibilitățile mele de a le urmări. Amorezat incurabil de urbea natală, am preluat arhetipul comportamental al amicului/magistrului Marian Papahagi: cât timp lucrase ca director al Accademiei di Romania din Roma, își sacrificase perioadele de concediu, pentru a-și ține cursurile la UBB în versiuni comasate. La fel am procedat eu însumi, de-a lungul directoratului la ICRL, în ideea salvagădării Cursului de Estetica Jazzului, pe care îl inițiasem la Academia Națională de Muzică din Cluj în 1997. Conștient că împlinirea visurilor mele filolusobraziliene i s-a datorat în bună măsură lui Marian, i-am rămas întotdeauna aliat, în aceeași obsesivă luptă pentru afirmarea culturii în genere, și a celei române în special. Despre cele realizate la ICR Lisabona i-am relatat în scris ex-colegului meu echinoxist Ilie Rad, ca parte a unui chestionar încă mai arborescent decât cel de față. Răspunsurile mele amenințau să devină o carte în sine, drept care volumul anvizajat de dânsul pare să fi fost amânat. Însă pe baza respectivelor mărturii, dacă aş avea timpul necesar, poate ar merita să alcătuiesc eu însumi o cronică despre acea perioadă de totală devoțiune – cu gratificante rezultate – întru promovarea culturii române în context lusitan (prin extensie, și luso-brazilian).

Dacă adaug mandatului oficial și perioadele mai scurte petrecute în visătoarea Portugalie, totalul ar ajunge cam la șapte ani – cum ar veni, „cei șapte ani duși de-acasă”. Suficient timp ca să pot aprecia și mai mult oportunitățile oferite devotaților culturii de către patria noastră comună. Nu e de mirare că, în studiile de specialitate, Clujul deține o poziție exemplară în privința deschiderii față de lume. Se observă cu ochiul liber că, în genere, românii sunt interesați de propunerile culturale venite de dincolo de fruntarii și că, mai întotdeauna, artiștilor, intelectualilor, oamenilor de cultură originari de aiurea li se acordă la noi un credit suplimentar. Prin alte părți, oamenii sunt mult mai reticenți. Elocventă ar fi următoarea comparație: pe

când lucram la ICR Lisabona, în capitala portugheză, conurbație tinzând spre două milioane de locuitori, erau acreditate (cu autorizație de la Ministerul de Externe) vreo șapte centre culturale străine; la Cluj, cu o populație de sub jumătate de milion de oameni, avem de trei ori mai multe asemenea instituții. Ca atare, mi s-a părut firesc să dau o oarecare continuitate vocației mele relaționale, în contextul favorabil oferit de urbea natală. Prin bunele oficii ale ex-rectorului UBB, actualul președinte al Academiei Române, istoricul Ioan-Aurel Pop, am preluat conducerea Centrului Cultural *Casa do Brasil* (CdB) și a Bibliotecii de Studii Latino-Americane (BSLA), tutelate de Principala Universitate Clujeană, UBB, cu rădăcini datând din secolul XVI. Deși susținerea materială acordată acestor mini-instituții e quasi-nulă, am reușit totuși să creăm aci o oază deschisă spre lumea mirifică a Americii Latine. Cel mai interesant aspect constă în vitalitatea și coeziunea manifestate de participanții — de toate vârstele și profesiile — înscriși la Cursul de limbă portugheză-braziliană. Acesta fu animat, cu admirabilă devoțiune, de competenta profesoară Cristina Petrescu, activă, de asemenea, în plan muzical și teoretic. Grație beneficei colaborări cu Cristina și, în plan administrativ, cu directoarele executive Diana Dranca și Bianca Alina Andreica, din 2015 m-am aflat în privilegiata situație de a-mi continua activitatea de diplomatie culturală chiar acasă.

— *Timpul, scrie Borges, e substanța care ne alcătuiește. În ce raporturi sunteți cu timpul, cu cel biologic, fizic? Dar cu cel metafizic, poetic?*

— Ca bun transilvănean, sunt un om foarte punctual. Iau timpul ca pe o fatalitate, așa încât aş prefera să nu ne deranjăm reciproc prea mult. Atâta doar că reflectarea ființei mele într-o oglindă fizică, nu iluzorie, demonstrează că invizibilul timp lucrează fără menajamente și nu se deranjează să fie politicos, nici măcar față de cei care-l tratează cu deferență.

— *Sunteți perceput și ca o personalitate nu tocmai conformistă a literaturii și muzicii jazz. Ce e nonconformismul acesta al dvs.? O formă a instinctului ludic, o formă de revoltă? E felul dvs. natural de a fi? Ce este erosul (transpus poetic) pentru dvs.? Intră și ironie, o doză de ludic, o turnură erotizantă și fantasmatică, în elegia aceasta nesfârșită a vieții și a nevieții?*

— Dacă felului meu natural de a fi i se poate atribui epitetul de nonconformist, presupun că respectivul comportament rezultă dintr-o trăsătură definitorie: refuzul de a mă înregimenta. Nu am veleități de combatant în piața publică, mă inhibă comportamentele gregare, aş prefera să nu existe state care își tratează cetățenii ca pe virtuali internați în lagăre de concentrare... În ultimă analiză, totul se raportează la insațiabila mea aspirație spre libertate. Actualmente definirea jazzului ca „muzică a libertății” poate părea un truism, după un secol și cinci lustri de uzură. Și totuși, acest gen muzical și-a menținut demnitatea, deși atacurile anticulturale, cu substrat antiuman, se întetesc și ne împresoară din toate direcțiile. Cum bine sesizați în întrebare, există o legătură subtilă dar inebranlabilă între conceptele aduse aci în discuție și erotism. Fără ingredientele antementionate – ironia,

predispozițiile erotice, ludice, fantasmatică – autentică muzică de jazz, și cultura în genere, ar fi de neimaginat, iar elegia vieții ar eșua în absurd.

— *În ce relație sunteți cu propriul scris? Dumneavoastră scrieți poemele, sau ele vă scriu existența? Vă simțiți locuit de o forță ocultă, în momentele favorabile ale creației?*

— Așa cum simt eu, e necesară o relație de biunivocitate. În cazul poeziei, voința de a scrie e insuficientă, fără intervenția a ceea ce numim, în mod convențional, inspirație. În absența acestei inefabile conjuncții de ordin metafizic, literatura creativă se degradează la statutul de simplu artefact – cam ca textele livrate de robotica IA.

— *Ce semnificație are lectura pentru dvs.? Citiți mult? Cum citiți și ce anume citiți cu plăcere? Cum vi se pare receptarea poeziei dvs.? V-a înțeles critica? Care sunt criticii pe care îi apreciați?*

— Lectura e o componentă organică, *sine qua non*, a profesiunii de literatură. E la fel de vitală, deși quasi-insesizabilă, precum respirația. Se subînțelege că sunt, de când mă știu, un insatiable devorator de hârtie tipărită. Tocmai de aceea, n-aș zice că am preferințe exclusiviste pentru anumite genuri, stiluri sau generații literare. Importantă e personalitatea autorului, în genere inclasificabil (bineînțeles, fraza se aplică și muzicienilor de jazz!). De pe lista scurtă a autorilor mei de căpătâi i-aș aminti, orientativ, pe Boccaccio, Rabelais, I.L. Caragiale, Bacovia, F. Scott Fitzgerald, Mihail Bulgakov, Gellu Naum, Mircea Horia Simionescu, Murilo Mendes, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Mario Vargas Llosa. În virtutea dictonului „ești de atâtea ori om câte limbi cunoști”, am depășit frecvent confiniile limbii materne, atunci când îmi propuneam însușirea sau perfecționarea unei limbi străine pe cont propriu. De exemplu, studiasem portugheza cu Marian Papahagi, fondatorul catedrei luso-braziliene la Universitatea din Cluj, dar după vreo trei decenii (când am beneficiat de sus-amințita bursă *Camões*), m-am perfecționat în regim de urgență citind intensiv, aproape non-stop, tot felul de tipărituri pe care le procuram la fața locului, în Portugalia. O strategie similară aplic și în ultimii ani, de când mi-am propus să depășesc handicapul necunoașterii sârbo-croatei. Subiectiv, această limbă mi se pare cea mai frumoasă dintre suratele sale slave. În prezent poartă patru denumiri, în funcție de statul post-iugoslav unde fu declarată limbă oficială: sârbă, croată, bosniacă (inclusiv în Herțegovina) și muntenegreană. Întrucât ajung prea rar în acele mirifice teritorii, cunoștințele mele lingvistice sunt însușite preponderent prin consultarea tipăriturilor – jurnale, reviste, cărți, broșuri, albume etc. – editate în aproape aceeași limbă, definită actualmente drept *policentrică și mutualmente inteligibilă* (totuși, există experți care continuă să utilizeze denumirea de sârbo-croată, atribuită limbii slavilor de sud în anul 1824 de către lingvistul german Jacob Grimm). Bref: pe lângă lecturile „de serviciu”, de documentare, sau cele de interes aleatoriu, de câțiva ani mă delectez cu texte provenite din efervescența viață intelectuală a țărilor ex-iugoslave.

Dificil de răspuns la chestiunea comprehensiunii reciproce dintre scriitor și critici. Pentru a tranșa o chestiune atât de nebuloasă, aș apela la secțiunea *Repere critice* a masivei antologii de autor pe care infatigabilul editor Vasile George Dâncu a binevoit să mi-o publice sub titlul *Blânde jazzografi de Școală Transilvană* (ed. Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2021), la împlinirea a 70 de ani de viață și 50 de ani de la debutul literar. Respectând cutuma colecției, editura mi-a solicitat o selecție de citate din comentariile pe care criticii binevoiseră să le scrie despre textele mele. Le rămân îndatorat tuturor pentru atenția acordată. Acea operațiune retrospectivă mi-a adus nu doar confirmarea peste timp a unor vechi raporturi de respect și/sau amicitie – Ion Pop, Papahagi, Antohi, Adrian Popescu, I. Negoșescu, Marino, Zăciu, Ovidiu Pecican –, ci și revelația sagacelor intuiții critice ale unor literatură pe care îi admiram, dar cu care nu întreținusem relații la fel de apropiate: Petru Poantă, Radu G. Țeposu, Gheorghe Grigurcu, Irina Petraș, Const. Cubleşan, Ștefan Borbély, Angelo Mitchievici, Mihail Vakulovski...

Din generația actuală de critici – altminteri cam rarefiată, după apariția în forță a ustensilelor distrugătoare de identitate și generatoare de plagiate – admir ținuta suverană, ponderată, bazată pe un infailibil simț al valorii și o vastă cultură, demonstrată în circumstanțele „deliteraturizante” ale secolului XXI de către Răzvan Voncu. Savurez comentariile (para)literare ale lui Mircea Mihăieș, Ion Vartic, Vasile Spiridon, Alexandru Călinescu, Irina Petraș, Dan C. Mihăilescu, Ovidiu Pecican, Lucian Vasiliu, Marcel Tolcea... Existența unui număr impresionant de periodice culturale în limba română, majoritatea ținute în viață cu subsidii din partea statului, reprezintă un real motiv de orgoliu pentru țara noastră și compensează în plan spiritual precaritatea unei clase politice averse să se alinieze la mediocritatea universalizată.

— *Vă mulțumesc!*

Interviu realizat de **Iulian BOLDEA**



Sala 3 - Mircea Roman - Coborârea de pe zid și Catedrală ruptă

Valentina SANDU-DEDIU



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

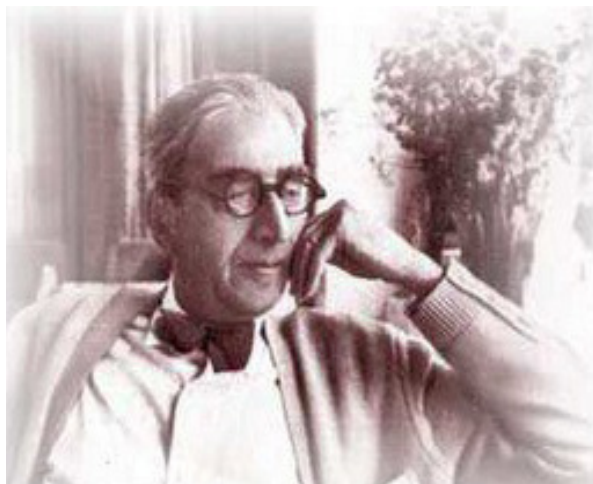
5. Discipoli români ai lui Max Reger: Mihail Jora și Constanța Erbiceanu

Dacă cineva ar încerca să cântărească influențele germane și franceze în muzica românească, s-ar lovi mai întâi de melanjul subtil și de impulsurile reciproce dintre cele două filoane occidentale – în ciuda protestelor naționaliste, de o parte și de alta. Nu e vorba, așadar, de o competiție sau o înțâietate, ci mai curând de un fir al conexiunilor, grăitor pentru identitatea muzicală românească. Cel mai potrivit este să privim aceste legături în relația maestru–discipol, mai ales în perioada în care mulți tineri muzicieni români plecau la Leipzig pentru a-și desăvârși studiile. Îl voi urmări pentru început pe Mihail Jora (1891-1971), alăturând muzica sa celei a profesorului său de compoziție, Max Reger (1873-1916). La rândul său, fost elev al muzicologului Hugo Riemann, Reger nu se numără printre muzicienii de mare popularitate (nici în spațiul german, cu atât mai puțin în cel românesc), din pricina austerității și complexității formelor abstracte în care-și configurează creația. Ferm susținător al muzicii germane absolute, pe linia Bach–Beethoven–Schumann–Brahms, Max Reger este greu de etichetat stilistic. Modernitatea sa îmbină trăsături baroce cu romantismul târziu, într-un soi de neoclasicism (sau neobaroc) timpuriu. Principiul dezvoltării continue, al modulației libere, cromatice, precum și regulile contrapunctului bachian ori ale variațiunii polifonice au atras interesul tinerilor compozitori contemporani. Se știe, de pildă, că în jurul anului 1907 Béla Bartók

l-a vizitat pe Reger la Leipzig, probabil pentru a-i arăta propriile lucrări. În primul său cvartet de coarde se resimte influența regeriană: o armonie complexă, tonalitate ambiguă, scriitură polifonică densă. La rândul său, Arnold Schönberg mărturisea într-o scrisoare că îl considera pe Reger un geniu al scriiturii armonice.

În privința elevilor români ai lui Reger, aflăm că toate informațiile din literatura românească referitoare la cei mai importanți discipoli ai lui Reger – Jora și pianista Constanța Erbiceanu (1874–1961) – provin din surse indirecte: scrisori și relatări autobiografice. Cei doi nu figurează în registrele oficiale ale Universității din Leipzig, fapt surprinzător în cazul compozitorului român, dar explicabil pentru pianista care a luat doar lecții particulare cu Reger.

Studiul compoziției la *Königliches Konservatorium der Musik* din Leipzig (1912–1914) l-a format pe tânărul Jora – absolvent al Conservatorului din Iași – în spiritul unei riguroase discipline a compoziției, în care aranjarea verticală a sonorităților joacă un rol esențial. Mai târziu, în creația sa matură, Jora poate fi recunoscut prin predilecția pentru muzica romantică târzie, cu armonii cromatizate și tonalitate extinsă. La acestea va adăuga elemente din tradiția românească, modal-folclorică, ajungând astfel la „estomparea contrastelor prin infuzia reciprocă a acestor elemente” (Florinela Popa, „Mihail Jora, un modern european”, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. III, Editura UNMB, 2025) – o strategie din care s-au născut numeroase partituri moderne românești ale secolului XX, nu doar cele semnate de Jora.



Această conexiune cu Reger trebuie completată de alta: Jora pleacă după Primul Război Mondial la Paris (1919–1920), unde frecventează clasa de compoziție a lui Florent Schmitt. Este limpede că muzica sa nu poate fi plasată exclusiv sub semnul influenței germane sau franceze, ci reprezintă o sinteză a ambelor, filtrată printr-un limbaj românesc adesea colorat de aluzii folclorice. Un studiu comparativ al sistemelor armonice ale profesorilor săi și al celui propriu ar putea clarifica multe dintre principiile armoniei moderne europene interbelice – germane, franceze și românești deopotrivă. Este vorba despre o armonie care nu abandonează complet tonalul, dar îl colorează cu nuanțe noi, uneori dure. Anatol Vieru spunea despre stilul lui Jora (în *Mihail Jora. Studii și documente*, Editura Muzicală, 1995) că „îl recunoști destul de ușor (...) după succesiunile sale de acorduri cu gust de migdală amară”.

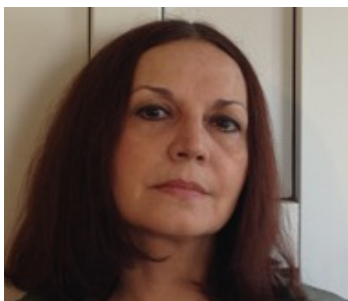
Cealaltă filiație regeriană se regăsește în biografia pianistei Constanța Erbiceanu, devenită mai târziu o renumită profesoară. Ea este bine documentată în muzicologia românească, mai ales în studiile pianistului-muzicolog Theodor Bălan și ale profesoarei Lavinia Coman, conturându-se din pasiunea tinerei pentru muzica de cameră a lui Reger. Cei doi s-au întâlnit la Meiningen în 1911, au corespondat până la moartea compozitorului, iar Erbiceanu s-a implicat activ în promovarea muzicii sale la Paris, unde, înaintea Primului Război Mondial, Reger era aproape necunoscut. Din scrisorile trimise familiei, din însemnările lăsate în caietele sale și din confesiunile consemnate de studenții săi, se remarcă profunda admirație a pianistei pentru muzica lui Reger. De aceea, este oarecum straniu faptul că, în îndelungata și strălucită sa carieră de profesoară la București, desfășurată după ce renunță la activitatea solistică, nu pare să fi promovat aici creația regeriană, nici în repertoriul elevilor săi, nici în viața muzicală românească. Poate că explicația ține de conservatorismul mediului local, limitat la repertoriul clasico-romantic standard, dar și de complexitatea texturilor camerale ale lui Reger. Cert este că doar între anii 1911 și 1916 scrisorile Constanței Erbiceanu abundă în referiri la compozitorul german. Ulterior, Reger pare să rămână un subiect închis și îndepărtat pentru profesoară, reluat doar cu ocazia mărturisirilor verbale despre cariera sa pianistică și despre întâlnirea cu Reger, despre stilul acestuia de a cânta la pian: „obține o bogăție de expresii, de la

nuanțele cele mai transparente de *pianissimo* până la puternice, impunătoare sonorități orchestrale. Cântul lui era preponderent *legato*. (...) Reger la pian era în primul rând muzicianul creator.” (Erbiceanu citată de Lavinia Coman, *Constanța Erbiceanu, o viață dăruită pianului*, Editura Meronia, 2005).



Despre Constanța Erbiceanu și școala românească de pian – modelată de câteva femei de seamă în prima jumătate a secolului al XX-lea – vă propun un episod separat. Provenind din cercuri intelectuale, din familii care și-au lăsat amprenta asupra literaturii, istoriei și filosofiei românești, ele s-au întors după studiile la Leipzig și (sau) Paris cu entuziasmul și determinarea de a pune în practică ceea ce învățaseră. Voi povesti istoriile noii generații de pianiste născute la sfârșitul secolului al XIX-lea: Florica Musicescu, Aurelia Cionca, Muza Ghermani-Ciomac și Cella Delavrancea au jucat un rol cheie în modernizarea școlii românești de pian, contribuind la conturarea acelei identități muzicale românești despre care vorbeam la început: una construită din interferențe, sinteze și continuități. Carierele lor reflectă climatul perioadei interbelice și postbelice, viața din sălile de învățământ și de concert și ideologiile predominante ale vremii.

Magda CÂRNECI



Anul 2000: încă un an aparte (12) (dintr-un caiet mai vechi)

Frumusețea ca splendoare, ca evidență fericitoare a Adevărului. Sensul e o obligație a speciei noastre. Frumusețea e o datorie sacră a umanului.

Ideea că fiecare poet descoperă o mică porțiune de experiență emoțională a Stării spirituale universale, care aparține tuturor, cam în felul în care o celulă nervoasă aparține creierului, căruia îi aduce informația sa infimă, fiind în același timp și parte și întreg, și celulă și creier. Toți suntem celule unite într-un țesut vital și social, toți funcționăm pentru toți ceilalți, chiar dacă nu ne dăm seama, câștigând câte o fărâamă de frumusețe sau de sens, fixând în cuvinte câte o fărâamă de necunoscut sau de extaz. Și toți suntem în același timp, într-un anume fel, și partea și întregul.

Acesta nu e un sentiment neapărat negativ, cum ar crede individualiștii, adică starea de topire indistinctă în colectivitate, ci poate fi un sentiment extraordinar, căci el valorizează importanța fiecărui individ și în același timp îl unește voluntar, vibrant, cu ceilalți.

A realiza extazul, vizionarul în mod firesc, iată țelul, ca un fruct rar dar natural al făpturii noastre, iar nu prin constrângere, fie ea de orice tip: medicamente, drog, respirații, concentrare, tehnici diverse. Știu sigur că se poate. Știu din experiențele mele. E o dimensiune reală, dar încă puțin explorată, a firii noastre aflate mereu în evoluție. Numai sublimarea firească, atingerea naturală a acestei stări are valoare afectivă, spirituală, transcendentă. Excesul de orice fel o degradează, căci degradează un har benefic și natural al făpturii. Numai că nu avem răbdare. (1984)

30 decembrie

Între 22 decembrie și 27 decembrie, am fost la **Istanbul** cu un grup de studenți gurdjieviene din Școală. Pentru prima dată în viața mea nu am petrecut Crăciunul acasă cu părinții. La vârsta de 45 de ani! Am făcut-o deliberat, în ciuda presiunilor de tot felul venite din familie, Horia, prietenii etc., care mă puneau în gardă față de tot felul de pericole, se supărau, ș.a.m.d. Am reușit să mă rup de „dominația feminină” și a fost bine. A fost o excursie minunată, a cărui scop practic era de fapt să punem afișe și semne de carte ale Școlii G(urdjieviene) prin locuri publice, să încercăm să publicăm un anunț într-un ziar, și să căutăm

să aranjăm un hotel și o sală de întâlnire pentru mitingul internațional al Școlii din mai 2001 de la Istanbul. Am aflat ulterior că exact în același timp se desfășura la Istanbul o întâlnire a tuturor patriarhilor ortodoxi cu prilejul celui de-al 2000-lea Crăciun creștin. Această interesantă coincidență mi-a dat de gândit, o școală spirituală nouă și mai adaptată vremurilor, vine după o școală veche ?

Am făcut ce ne-am propus pentru Școală, dar am și vizitat acest oraș fabulos. Prima vizită am fost la Moscheea Albastră (Sultan Ahmet Mosk), care mi s-a părut de o frumusețe divină: încă o dată am avut impresia că islamul e o religie mai simplă, mai democratică într-un fel decât creștinismul, fiind ea (aparent) fără intermediari și instituții, mai populară în felul în care e gândită și organizată – și totuși având un palier de spiritualitate foarte înalt, dar altfel decât creștinismul, fără intermedierea lui Cristos și totuși cu un acces anume la nivelele ființiale foarte pure. Am văzut apoi Sfânta Sofia, care m-a impresionat, dar mai puțin decât mă așteptam: era parțial în renovare în interior, era cam lăsată în părăsenie, prăfuită, distrusă de decorația musulmană urâtă suprapusă peste mozaicurile splendide inițiale din care se mai vedeau doar câteva colțuri. Cum văzusem mai întâi Moscheea Albastră, am înțeles că modelul Sfintei Sofia fusese preluat dar și rafinat de moscheile ulterioare, de care e plin Istanbulul. Am vizitat o grămadă de moschei-copii ale Hagiei Sophia, cu un sistem de cupole mai sofisticat decât al modelului inițial și cu un spațiu de rugăciune minunat în interior. Am asistat chiar la o slujbă de seară, cu un voal pus pe cap. Am bătut bazele orașului, ne-am urcat până la Suleymanie Mosk, am stat o zi în Topkapi, palatul sultanilor, am traversat podul Galata, am mers cu vaporețul pe coasta asiatică a orașului, unde am pus afișe și semne ale Școlii lui Gurdjieff, de parcă eram niște „apostoli” trimiși în Asia să răspândească noua religie, cum ne amuzam între noi.

Totuși la final, revăzând Sfânta Sofia, mi-am dat seama că în ea se manifesta mai mult ideea de „arhitectură obiectivă” decât în moscheile care au copiat-o și au dus-o mai departe – deși mi-ar fi greu acum să explic de ce, dar probabil că în ea traseele simbolice sunt mai multe, de mai multe feluri, sunt suprapuse și intersectate într-un mod mai complex decât în moschei, care merg numai pe cupole și semicupole. Nu pot totuși să uit că într-o moschee, șezând pe jos și uitându-mă îndelung la cupola magnifică de deasupra, am avut un moment de trăire a ei ca o pupă de ochi uriașă și mistică, din punctul central minuscul al căreia se revărsa totul, toată creația, toată existența, și ne învăluia pe cei aflați jos. Am înțeles că cupola e o proiecție spațială a mandalei Creației, avîndu-l pe Divin în centru, ca punctul cel mai mic, mai invizibil și totuși cel mai puternic, mai creator. M-am simțit cuprinsă în această privire uriașă care credea și cuprindea lumea în același timp într-o mișcare continuă.

E un mister în islam pe care va trebui cândva să-l înțeleg.

31 decembrie

Acum vreo două-trei zile, rugându-mă și observând atacul acelorași tipuri de gânduri care se repetă în fiecare dimineață, nu știu cum am realizat imaginea interioară a unui mic „spirit”, ca să nu-i spun demon sau drăcușor, stând așezat pe umărul meu stâng și suflându-mi în ureche tot felul

de porcării, adică gândurile rele. Imaginea m-a surprins, întâi pentru că rezulta că demonul cu pricina nu era deloc mare, deci destul de ușor de învins, și nu avea nimic respingător în el, apoi pentru că el confirma diverse imagini din povești și legende. Acum nu știu dacă imaginea asta interioară nu mi-a venit tocmai dinspre zona eresurilor din copilărie. Cert e că m-a ajutat. În sensul că de câte ori mă surprind gândind rău sau urât îmi închipui mica dihanie de pe umărul stâng și asta mă ajută.

Această imagine corespunde cu o concluzie la care am ajuns în ultimele zile. Calea spirituală nu e atât de grea și de înspăimântătoare pe cât pare la început sau în unele momente. Există și ceva jucăuș în ea, ca și cum dacă ai acceptat premisa inițială și vezi uriașa înscenare în care ești pus să evoluezi ca să accepți lumea spirituală, încep să ți se întâmple tot felul de lucruri misterioase dar nu rele. Nu ești supus niciodată la mai mult decât poți duce – asta e o lege a realității spirituale. Greu e începutul, punerea pe drum, lupta cu tine însuși, dar apoi ești ajutat și ai parte și de momente fabuloase. Asta îmi amintește de bucuria, simplitatea și spiritul ludic și exaltat din poezia sufi, la Rumi, la Hafiz, care tocmai despre aceasta vorbește.

2001

2 ianuarie

Ieri dimineață, după ce m-am întors pe la ora 4,30 de la revelionul făcut cu părinții, am avut un vis straniu. Din cauză că băusem și vin și șampanie la revelion, am fost cam opacă și nu mi l-am adus aminte decât cu greu, cu efort și nu în întregime. Încerc să redau ce-mi mai aduc aminte. Asist la un fel de scenă de film, din care totuși într-un fel vag fac și eu parte. Ajungem mai mulți oameni, parcă aduși cu un autocar, într-un loc luminos, în plină zi, un loc în care suntem luați în primire de persoane afabile, care arată ca în filmele de science-fiction, adică poartă niște costume sofisticate, strălucitoare, cosmonautice așa zice, într-un cadru ca de science-fiction, deși totul se petrece pe pământ. Se întâmplă ceva ce nu mai țin minte, aici e un black-hole misterios, după care revăd scena de dinainte dar *altfel*. Văd cum toată schelăria strălucitoare și toate personajele fabulos îmbrăcate se construiesc din neant, ca printr-un farmec, într-un ritm amețitor, doar cu câteva secunde înainte ca autocarul să oprească în locul cu pricina. E o lucrare a unor spirite ludice și înșelătoare, nu tocmai bine intenționate. Iar când oamenii se dau jos din autocar, atât decorul cât și persoanele de primire abia dacă termină să se închege și, dacă ești *atent*, mai poți vedea bucăți neîncheiate, trase repede și butaforic peste vidul de dedesubt. Sensul este că dacă eram atentă așa fi văzut și prima dată acest lucru, și că dat fiind că acum *am văzut*, ar fi cazul să înțeleg că e vorba despre o realitate-film, o realitate-iluzie, în care intru și eu cumva, sunt parte din ea, sau o fac să existe prin neatenția mea.

Apoi trec pe nesimțite în alt vis, în care urc împreună cu mai mulți cunoscuți, între care și Bogdan Lefter care într-un fel ne conduce, urcăm prin ceva care e deopotrivă și un spațiu închis, ca un fel de turn luminos, dar e și un munte. Urcăm prin interiorul lui, care e luminat ca ziua și neregulat pe jos, căci solul e plin cu pietre și cărămizi, cu pământ și cu

dărâmături, urcăm către vârf – către vârful muntelui, dar din interior! Aud deasupra, în mod ciudat, niște pași din spatele unui tavan care nu se vede. Apoi aud un fel de bocănituri regulate, tot de deasupra, tot dintr-un loc nevăzut, ca o bătaie de inimă sau un semnal. La un moment dat începe un cutremur, un cutremur din ce în ce mai violent. Încerc să-l îndur fără să mă mișc, așteptând să treacă, dar cutremurul nu trece, continuă, continuă, din ce în ce mai intens, până îmi vine în minte că e sfârșitul lumii! În acel moment mă trezesc. Realizez că tocmai visasem, că nu e cutremur în jur, că dorm pe partea stângă, că inima îmi bate puternic. Atunci îmi vine în minte, din altă parte, următorul gând clar: *apocalipsa a venit, s-a consumat, ea vine de fapt în interiorul fiecărui om, e un proces lăuntric prin care fiecare trebuie să treacă*.

3 ianuarie

Ieri și alaltăieri au fost zile de mare armonie cu soțul meu Horia. Ne-am împăcat înainte de Revelion, am căzut la „armistițiu”, ca să zic așa. Iar în zilele de 1 și 2 ianuarie am stat în casă, am mâncat împreună, am vorbit, ne-am mângâiat, a fost ca într-un scenariu perfect. Horia era atât de afectuos, de tandru, încât nu am putut să nu-l las să mă mângâie, să mă sărute, să-mi vorbească lucruri spirituale, cum nu mi-a mai vorbit până acum, în cuvinte înflăcărate. Și eu îi spuneam diverse idei despre Școala G., despre evoluția spirituală, pe care el părea că le acceptă mai deschis decât înainte. Din când în când ceream ajutor în gând Fecioarei ca să mențină totul în limite acceptabile și am fost ascultată. Simțeam cumva că trebuie să cedez, că e vorba despre o probă, dar nu știam exact cum să iau lucrurile și până unde să le las să se petreacă. Avusesem și un vis cu câteva zile înainte. Mă întrebam mereu în gând cum ar face Cristos, ce ar zice Cristos în locul meu, cum să imit pe Cristos, cum să-l trăiesc în acele momente în mine.

L-am și întrebat pe Horia cum va veni Cristos din nou pe Pământ, iar el mi-a dat un răspuns bun, va veni în fiecare din noi. Ne tot priveam îndelung și tăcut și l-am întrebat cum ar privi cineva cu privirea lui Cristos, iar Horia mi-a răspuns că ar privi așa cum îl priveam eu atunci.

Și la un moment dat am trăit un moment lung de fervoare nespusă. Horia mă săruta și mă mângâia, eu îi răspundeam la fel, așezați pe canapea, când am început să vorbesc în gând cu Cristos. Îi spuneam că de fapt pe El îl iubesc, că așa vrea să simt fervoarea emoțională de acum de o sută de ori mai intens pentru El, că El este iubitul meu adevărat, că vreau să mor de dragoste pentru El, că vreau să ard ca o flăcără, că doresc să mă consum pentru El. Și, într-un fel de fulgerare fierbinte din piept, mi-am dat seama că trăiam de fapt Cântarea Cântărilor! Că ceea ce ni se întâmpla era codificat în acel capitol minunat din Vechiul Testament. Că despre asta era vorba acolo, despre transcenderea dragostei pentru un individ în Ceva mai înalt, în Arhetipul Iubitului Divin. Și transcenderea îmbrățișării carnale în Arhetipul Unirii Divine, emoțional subtile. Am înțeles că dacă e să-mi asum condiția mea fizică, să mă asum ca femeie, atunci trebuie s-o fac în sensul misterului ascuns în Cântarea Cântărilor, sublimând sexul, energia sexuală în ceva superior.

Și, în timp ce-l îmbrățișam pe Horia plină de ardoare, și rostogoleam un dialog cu Divinul în creierul meu aflat într-o stare surexcitată, mi-am dat seama de ce trebuia să trec prin acest episod. De ce fusese el cumva pus la cale. Ca să mă aprind de dragoste pentru Cristos și pentru Divin! Ca să depășesc o anume etapă, cuminte, școlărească, încă adolescentină, a evoluției mele lăuntrice. Ca să nu mai îngurgitez ca un copil bun cunoaștere și experiențe date mie în fel și chip, ci să mă DAU conștient și arzător și total Divinului. Ca o femeie care se dăruiește iubitului ei. Și am înțeles că, într-un fel, sunt avantajată că m-am născut femeie, căci mie îmi e mai ușor să mă dăruiesc cu totul Divinului decât îi este poate unui bărbat.

După cele câteva minute de exaltare nebună, nebună, în care chiar am fost „în al nouălea cer”, m-am liniștit și i-am spus lui Horia că noi am trăit o clipă în Cântarea Cântărilor. Și că prin el eu iubesc pe Altceineva. Cred că a înțeles, deși a făcut mici glume. Și i-am spus că și el trebuie să treacă de iubirea lui pentru mine, în ceva superior mie, într-un Arhetip...dar nu i-am precizat despre ce ar putea fi vorba, nici el nu m-a întrebat. I-am spus numai că o femeie completă e și Eva, și Lilith, și Maria, toate însumate în Sulamita. A acceptat, a tăcut. Știam că era din nou împăcat cu el însuși, măcar pentru aceste două zile de sărbătoare. Știam că știa că-și îndeplinise bine rolul pe care trebuise să-l joace din nou pe lângă mine, pentru el, pentru mine. Apoi i-am vorbit despre Isis și Osiris și ceea ce am înțeles eu despre noi doi, prin prisma acestui mit, când am fost în excursia din Egipt.

Mai târziu, Horia mi-a spus că pentru el eu o reprezint pe Sophia.

4 ianuarie

Aseară am condus un miting la Școala gurdjievană, unde am discutat despre „impresii”: cum folosim senzațiile și percepțiile primite prin simțuri pentru travaliul spiritual, pentru „amintirea de sine” sau „trezirea de sine”. Azi dimineață m-am sculat devreme, cu ideea că am un loc mic luminos și rotund undeva în adâncul pieptului, pe care trebuie să-l păzesc de lumea dinafară. M-am apucat de lectura spirituală de dimineață, am citit din Filocalia 2, Maxim Mărturisitorul, însemnări minunate despre iubire. M-am gândit în acest context la vecina din bloc care îmi face zile fripte. M-am gândit la ea cu un fel de milă și compasiune, și în momentul acela a pocnit ceva tare în perete.

Am făcut apoi un efort să mă rog. Și rugându-mă, am avut două imagini interioare. Întâi, am simțit locul rotund și luminos din pieptul meu ca pe „ieslea în care tocmai s-a născut Cristos” ! Ca pe un loc umil din adâncul meu întunecat, în „grajdul de vite”, în care a apărut ceva prețios și fragil, care trebuie apărat cu orice preț de răutatea lumii, chiar cu prețul „fugii în Egipt”. Și Egiptul de data asta ar fi... Parisul. Egiptul vremii de azi pentru mine.

Apoi, rugându-mă mut în continuare, mi-am pus fața în mâini, după ce mă uitasem la icoana de pe perete, și mi s-a părut pentru câteva clipe bune că mâinile mele ating o față care mai seamănă doar în mare cu cea dinainte, că pur și simplu oasele feței mele aduc acum cu cele ale lui Cristos din icoană ! Ca și cum fața mea ar fi fost lipită de a lui, sau contiguă, sau continuă cu a lui ! Greu de descris.

5 ianuarie

După-amiază emoțională cu Horia. L-am întrebat la un moment dat, după ce ne privisem îndelung, „Cine ești tu?”. Iar el mi-a răspuns: „Eu sunt tu!”

După o vreme, înminunată de acest răspuns, i-am spus că eu nu mă pot identifica cu el ci cu Cristos, că pentru mine ceea ce spusese el mai înainte era valabil numai referitor la Cristos: „Eu sunt întru Cristos! Pe Cristos îl iubesc eu prin tine!”

Știu acum de ce această stare de bine cu Horia mă moleșește atât, mă tranchilizează, mă lichefiază și mă face să nu mai vreau să fac nimic, să nu mai fiu activă, să stau închisă în casă, să fiu numai pur emoțională, afectuoasă, pufoasă. Pentru că contactul afectiv cu el mă aduce în starea de „esență”, cum se spune în Școală, în ceea ce sunt eu de fapt dincolo de personalitatea socială, de „falsă personalitate” extrovertă. Iar esența mea e feminină, pur feminină, cum și trebuie să fie. Deci e mai degrabă pasivă și emoțională, ceea ce nu se prea vede în afară. Știam lucrul acesta de mult, de la prima lectură a cărții lui Ouspensky, *În căutarea miraculosului*.

Probabil că am „făcut” atât de multe în ultimii doi ani tocmai pentru că nu am fost deloc bine cu Horia. Și tocmai acum pică propunerea cu editura L’Herne de la Paris.

12 ianuarie

La GDS, m-am întâlnit cu Horia Patapievică care mi-a spus că i-au plăcut poemele de iubire din *Vatra* nr. 9 de anul trecut și m-a îmbrățișat prietenește pentru noul an. Peste zece minute m-am întâlnit cu dl. Mihai Șora, care și el mi-a spus că i-au plăcut poemele din *Vatra*, că nu-și închipuia că am în mine și etajul acesta emoțional-erotic în afara celui intelectual-cerebral, și m-a îmbrățișat și el prietenește de anul nou. Am fost uimită de succesul acelor poeme. La telefon, Alexandru Lungu și soția sa Micaela, de la Bonn, mi-au spus același lucru. Azi, Dan Shafran din Stockholm, aflat în trecere prin București, la fel. Și eu, care le trimiseseam într-o doară și nu mă prea gândisem la ele.

Două zile nu m-am rugat și n-am citit din cărți spirituale și am simțit clar că nu e bine. Deși m-am rugat scurt noaptea, înainte de culcare, mi-a fost clar că dacă nu hrănesc omul interior din mine, acesta nu va putea contracara dinăuntru omul exterior, care va fi ca până acum, egoist, opac și acaparator. Ieri, fiind în câteva locuri publice cu multă lume împrejur, mi-a fost chiar teamă că am să cad din nou în „omul vechi” din mine, și de câteva ori am reușit să mă „trezesc” și să mă supraveghez cu o anume vigilență.

13 ianuarie

M.: Nu înțeleg de ce mă iubești atât. Nu merit.

H.: Nu înțeleg de ce te iubești atât.

M.: Îngeri, ajutați-mă, ajutați-mă !

H.: Îngeri, lăsați-o în pace, lăsați-o în pace !

H.: Hai să facem un copil. Îmi doresc mult un copil de la tine.

M.: Trebuie să naștem copilul nostru în uterul sufletului, în partea superioară a trupului.

H.: Eu vreau un copil de carne cu tine.

M.: Tu ești copilul pe care l-am simțit mișcându-se dulce în pântecul meu într-o imagine interioară. Eu te nasc pe tine din nou, după ce ieși din suferință, din moarte.

Sorin ANTOHI



Stalinopolis: viața urbană în Rusia anilor 1930

La șaptesprezece ani de la apariție, o carte occidentală despre viața urbană în Rusia de acum opt-nouă decenii este tradusă în românește. Succintele mele note liminare își propun să faciliteze, prin examinarea contextelor sale de urgență și o reflecție asupra conținutului (nu un rezumat sau o reluare perifrastică), recepția acestei lucrări la noi. Textul meu începe cu o prezentare a autoarei și a carierei sale, continuă cu rememorarea primirii cărții originale, se oprește puțin la conceptul de *eccezionale normale* (pentru a-l testa în analiza „normalității excepționale” din stalinism), se încheie cu rapide reflecții pe teren românesc.

Autoarea: viață, operă, contexte

Sheila Fitzpatrick, născută pe 4 iunie 1941 la Melbourne, s-a format acolo până la licență, a studiat, lucrat și trăit în Marea Britanie și Statele Unite (cu multe stagii de cercetare în Uniunea Sovietică și Rusia) timp de o jumătate de secol, pentru a se întoarce în 2012 ca profesoară la respectabila sa *alma mater*. În cele cinci decenii de *peregrinatio academica*, Fitzpatrick a făcut un doctorat (terminat în 1969) la colegiul oxonian St Antony's, fondat în 1950 după modelul american *area studies* – legat de urgențele și perspectiva Războiului Rece, desigur, dar având în Marea Britanie o puternică tradiție de studii coloniale –, a rămas la Londra (1969-1972) cam în aceeași paradigmă, în calitate de cercetătoare la School of Slavonic and East European Studies (inaugurată cu o prelegere a lui Masaryk în 1915, când prăbușirea imperiilor continentale – Otoman, Rus, Austro-Ungar, German – devenea plauzibilă), pentru a face apoi o lungă și strălucită carieră ca profesoară la University of Chicago, un mediu peponderent conservator.

Puțini știu la noi că Australia a avut și are o intensă viață intelectuală, multă vreme o prelungire a celei britanice, dar emancipată treptat, începând cu perioada interbelică, printr-o imigrație europeană

puternică și cel puțin în parte deja formată în Lumea Veche (mulți evrei, inclusiv est-europeni, care fugeau de Nazism; britanici, desigur; apoi italieni și alții). În ultimele decenii, Australia și-a urmat traseul globalizării printr-o imigrație din Asia de Sud-Est și din alte spații, dar în primul rând prin americanizare, ca pretudindenii pe planetă. În acest cadru complex, Sheila Fitzpatrick a crescut în admirație față de tatăl ei, remarcabilul istoric economic, publicist și activist civic laburist Brian Fitzpatrick, unul dintre cei care au întemeiat în 1935 Australian Council for Civil Liberties. Autoarea evocă această experiență la maturitatea târzie, într-o frumoasă carte de amintiri și introspecție, *My Father's Daughter: Memories of Australian Childhood* (Melbourne University Press, 2010), din care aflăm că plecarea ei la Oxford însemna cumva și despărțirea de iluziile radicale ale tatălui său și ale cercului acestuia. În Australia exista desigur și contraponderea conservatoare, atât în cultură, cât și în ideologie și politică. Mi-ar plăcea să citesc o analiză contrastivă a celor două curente și viziuni despre lume, poate după ce vechiul meu prieten Martin Krygier, eminent jurist și politolog australian cu publicații importante asupra postcomunismului est-european, va spune povestea cercului din jurul revistei *Quadrant*, înființată în 1956 de un grup în care un rol central juca tatăl său, Henry Richard Krygier, imigrant polonez evreu, comunist în tinerețe, devenit anticomunist după Marile Epurări staliniste din 1937-1938 și după pactul Ribbentrop-Molotov, emigrat în Australia și devenit inițiatorul secției australiene a celebrului Congress for Cultural Freedom – editoarea revistei amintite. Iată deci că războaiele culturale ale secolului trecut s-au purtat și la Antipozi. Până și fenomenul pelerinajelor în Uniunea Sovietică a atins Australia, așa cum aflăm în detaliu din volumul colectiv *Political Tourists: Travellers from Australia to the Soviet Union in the 1920s-1940s*, coordonat de Fitzpatrick și Carolyn Rasmussen (Melbourne University Press, 2010), utilă întregire a unei literaturi secundare din care cel puțin mărturiile călătorilor voluntari „în viitor”, cum se numeau cândva (în Utopia se ajungea de regulă accidental, printr-un naufragiu), ar merita citite (românii ar vedea că nici plasticitatea identitară aparent infinită a lui Panait Istrati, pusă memorabil în scenă în scrisul său literar, nu l-a ajutat să se adapteze la stalinism). Pe plan istoriografic și analitic, rămâne indispensabilă excelenta lucrare din 1981 a lui Paul Hollander (1932-2019), el însuși izbăvit deja, la emigrarea din Ungaria, după eșecul Revoluției din 1956, de orice tentație utopică: *Political Pilgrims: Western Intellectuals in Search of the Good Society* (în URSS, China lui Mao, Cuba lui Castro). Am avut privilegiul unor discuții sincere cu acel om pățit: familia lui reușise să scape de Holocaust cu ajutorul unor unguri binevoitori până la riscul maxim (istoria familiei lui George Soros nu e mult diferită), dar părinții i-au fost trimiși la muncă de regimul proletar, ca dușmani de clasă...

Opera autoarei s-a constituit systematic și a evoluat interesant în timp, începând cu cartea bazată pe teza de doctorat, *The Commissariat of Enlightenment*.

Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, 1917-1921 (Cambridge University Press, 1970), bine primită de specialiști. Sheila Fitzpatrick a continuat să publice, cu succes și influență crescândă. Rețin aici doar cărțile de autor și coordonate, deși studiile, articolele, conferințele și comunicările (am avut prilejul de a discuta cu această energică și stenică personalitate în cadrul câtorva întâlniri academice), precum și activitatea didactică, au avut un impact cel puțin la fel de important: volumul colectiv *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931* (Indiana University Press, 1978); monografia *Education and Social Mobility in the Soviet Union, 1921-1932* (Cambridge University Press, 1979); sinteza, prima dintr-o serie care se adresează și publicului nespecialist, *The Russian Revolution* (Oxford University Press 1982/3, cu ediții revăzute în 1994 și 2007); volumul colectiv (coordonat împreună cu Alexander Rabinowitch și Richard Stites) *Russia in the Era of NEP: Explorations in Soviet Society and Culture* (Indiana University Press 1991); monografia *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia* (Cornell University Press, 1992); pandantul volumului de față, *Stalin's Peasants: Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization* (Oxford University Press, 1994); volumul colectiv (coordonat împreună cu Robert Gellately), *Accusatory Practices: Denunciation in Modern European History, 1789-1989* (University of Chicago Press, 1997); cartea tradusă acum în românește, *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s* (Oxford University Press, 1999); volumul colectiv (coordonat împreună cu Yuri Slezkine), *In the Shadow of Revolution: Life Stories of Russian Women from 1917 to the Second World War* (Princeton University Press, 2000); volumul colectiv, excelentă combinație de bilanț și perspective, *Stalinism: New Directions* (Routledge, 2000); colecția de studii, cele mai multe republicate, în care Fitzpatrick, adoptând decis viziunea lui Erving Goffman despre identitate, dar nu fără ecouri ale preocupărilor similare (impostură, identități feminine etc.) ale admirabilei Natalie Zemon Davis, revine la temele educației și mobilității sociale, *Tear off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia* (Princeton University Press, 2005).

Aș adăuga, nu numai pentru a introduce în discuție și cazul românesc, ci și pentru a lărgi perspectiva, două cărți dintr-un gen tipic pentru occidentalii care, lucrând pe teren în blocul sovietic, au fost urmăriți de serviciile secrete, semnate de Katherine Verdery. O carte mai personală, inspirată de experiența ei și de reflectarea acesteia în Arhiva CNSAS, *My Life as a Spy: Investigations in a Secret Police File*, Duke University Press, 2018 (*Viața mea ca spioană*, traducere de Anca Irina Ionescu, Vremea, 2018). Și o abordare mai teoretică a temei, *Secrets and Truths: Ethnography in the Archive of Romania's Secret Police*, CEU Press, 2013 – simbolic, bazată pe Conferințele Natalie Zemon Davis pe care le-am înființat alături de Gábor Klaniczay și Yehuda Elkana la CEU), cu alt ecou din Natalie Zemon Davis, *A Spy in the Archives* (Melbourne University

Press, 2013). Asemenea contribuții bazate pe reflecția asupra experienței personale ar putea ele însele constitui un obiect de cercetare, fiindcă reprezintă cazuri-limită de *adequatio intellectus ad rem*. Cu alte cuvinte, ne pot ajuta să înțelegem toate contextele (epistemologic, metodologic, ideologic, politic, cultural, existențial) în care sunt concepute, scrise și citite numeroasele încercări de a analiza și interpreta universuri umane complexe, fluide și evanescente dincolo. În mod ideal, savanții din mai multe lumi și generații ar trebui să se angajeze într-un dialog sistematic pe aceste (meta) subiecte. Ca să nu rămânem la suprafață chiar și atunci când avem și unele sondaje de adâncime. Experiența mea internațională îmi arată de 35 de ani că acest mod ideal e aproape cu neputință de atins. Dar el trebuie să fie orizontul a tot ce facem.

În ultimul deceniu, Sheila Fitzpatrick și-a întregit neobosit opera cu noi titluri, unele reeditate și traduse în diverse limbi, care completează panorama lumii/lumilor sovietice, deopotrivă pentru specialiști și pentru marele public (altminteri tot mai mic): *On Stalin's Team: The Years of Living Dangerously in Soviet Politics* (Princeton University Press, 2015); *Mischka's War: A European Odyssey of the 1940s* (Melbourne University Press & I. B. Tauris, 2017); *White Russians, Red Peril: A Cold War History of Migration to Australia* (La Trobe University Press, 2021); *The Shortest History of the Soviet Union* (Old Street Publishing, 2022); *Lost Souls: Soviet Displaced Persons and the Birth of the Cold War* (Princeton University Press, 2024); *The Death of Stalin* (Old Street Publishing, 2025).

Titlurile și subtitlurile menționate mai sus configurează un întreg program savant, existențial și etic ale cărui dimensiuni civice și educative sunt evidente. Mai mult, așa cum am încercat să sugerez până aici, lucrările semnate de Sheila Fitzpatrick se înscriu într-un univers intelectual, teoretic, metodologic, moral și politic mai vast decât sovietologia, putând deci interesa și cititorii ori specialiștii cu alte interese și competențe. Privită în plan strict istoriografic, opera autoarei se înscrie în vasta mișcare de înnoire teoretică și metodologică lansată în anii 1960 sub impulsul marxismelor revizioniste, într-o atmosferă de scepticism față de ideologiile radicale, dar înainte de colapsul complet al metanarațiunilor/metateoriilor. Această atmosferă a făcut posibilă, pe de o parte, resurecția și afirmarea unor tradiții interbelice precum Școala de la *Annales*, care, prin întemeietori vizionari ca Bloch, Hauser și Febvre, precum și prin continuatori geniali ca Fernand Braudel și mai tinerii Duby, Goubert, Mandrou, Chaunu și Le Goff, mutase deja accentul istoriografiei de la eveniment la structură, mentalitate și *longue durée*, de la politică și diplomatie la societate, cultură și economie, de la națiune la grupul mic și la individ, respingând în general analiza de clasă a marxismului tradițional, căutând alte concepte și obiecte de studiu, deschizându-se, după exemplul german, către noile științe sociale. Pe de altă parte, anii 1960 marcau apariția unor domenii novatoare care continuau, prin același dialog cu științele înrudite, în special cu antropologia

culturală și studiile lingvistice-literare-culturale (aflate în mare avânt). Amintesc dintre domeniile noi (cu numele lor din diverse țări, uneori aparent calchiate, dar mereu adaptate și modificate, pentru a semnaliza caracterul transnațional al fenomenului) numai câteva, relevante pentru discuția noastră: *nouvelle histoire* (practic, a treia generație *Annales*), *history from below*, *microstoria*, *Alltagsgeschichte*. (Cititorul român interesat are la dispoziție din 1999 o bună sinteză pe această temă, *Istorie și teorie socială* -- traducerea, semnată de Cosana Nicolae, postfațată de mine și apărută în seria Teoria istoriei pe care am coordonat-o un timp prea scurt – nu din vina mea – la Humanitas, a unei lucrări clasice semnate de Peter Burke în 1992.)

Sheila Fitzpatrick aparține celei de-a doua generații americane de istorici așa-ziși „revizionisti”. În acest caz, eticheta e pozitivă și e asumată de protagoniști, însemnând de fapt „reformiști” și indicând o preferință programatică pentru istoria socială și culturală, precum și o distanțare de paradigma încă puternică centrată pe modelul holist-ideologic-politic al totalitarismului (alte modele ale totalitarismului, mai puțin ambițioase și mai istorice, și-au păstrat utilitatea și valențele explicative până azi). Modelul respectiv a fost treptat abandonat de istorici, rămânând cantonat în zona unei politologii speculative și normative, formă de ideologie afirmată în perioada Războiului Rece și aflată într-un proces dificil de reciclare ca moralism cu veleități metaistorice, chiar metafizice. Fitzpatrick a militat în favoarea revizionismului/reformismului amintit încă din anii 1980 (v., între altele, celebrul său articol „Afterword: Revisionism Revisited”, *The Russian Review*, vol. 45, oct. 1986), practicându-l în propriile scrieri, promovându-l ca profesoară și lider academic, inclusiv prin influența *Journal of Modern History*, în cărui conducere s-a aflat mult timp (între 1996 și 2006 fiind co-redactor-șef). Inutil să adaug că nu am împărtășit niciodată viziunile dogmatice ale acestor revizionisme care încercau să-și ascundă nucleul marxist (oricât de revizuit și chiar...autocritic), mergând spre extrema în care nimic propriu-zis istoric (începând cu politicul, dar mergând de fapt până la social și antropologic) nu mai putea supraviețui în *history from below*, *istoria socială* etc. Până azi, ravagiile diverselor stângisme academice (oportuniste și ipocrite, nu doar superficiale și repetitive ca niște mantre, nu doar factual parțiale ori greșite) nu și-au găsit o opoziție critică, fiind de regulă semnalate și respinse doar de dublul în oglindă al acelor curente, un fascicul de poziții conservatoare la fel de sectare care merg până la extrema dreaptă de toate tipurile. Spiritul critic rămâne o fantasmă de neatins...

Cartea și prima ei recepție

Poziția autoarei în câmpul istoriografic, schițată mai sus, a fost cu atât mai semnificativă, mai polemică și mai novatoare cu cât ea s-a manifestat în studierea stalinismului, una din perioadele (sau unul din sistemele) cele mai apropiate de definiția intuitivă a totalitarismului ca univers distopic.

Cum am văzut din turul de orizont al operei sale, Sheila Fitzpatrick a explorat multe din aspectele sociale, culturale și antropologice ale acelui univers: educația și artele, sistemul propagandei, revoluția culturală, identitățile și mobilitatea socială, viața cotidiană în mediul rural și în cel urban – inclusiv fenomenele de rezistență (mai ales cele preponderent pasive, forme lipsite de eroism, dar nu fără o cât de umilă demnitate, ale supraviețuirii) –, practicile represive, spiritul public (vom vedea mai jos că distincția public/privat e problematică în context), mentalitățile (în sensul Școlii de la *Annales*, nu în cel intuitiv, care nu e decât o formă vulgară de idealism). În toate aceste aspecte ale vieții sovietice, politicul este desigur omniprezent, dar autoarea încearcă să vadă mereu dincoace și dincolo de el. Nu pentru a construi ficțiunea unei lumi – sau a unor nișe – (relativ) autonome de politic, ci pentru a găsi, măsura exact și explica dimensiuni ale existenței pe care istoria politică, sociologia, economia și politologia le ignoră ori minimizează îndeobște, iar antropologia le suprainterpretează și le relativizează, dizolvând adesea istoria în „textura” ei – pentru a da un exemplu-limită, prin *thick description* (Clifford Geertz). Iată de ce demersul autoarei din această carte și din altele trebuie asociat (minus analiza marxistă, reamintesc) cu direcții ca *microstoria* (care, de altminteri, a criticat postmodernismul lui Geertz), *history from below* și curentele istoriografice înrudite, nu cu antropologia culturală și, în orice caz, nu cu sovietologia/kremlinologia standard.

Sheila Fitzpatrick, potrivit propriilor declarații din întreaga carte, reconstruiește habitatul urban al lui *homo sovieticus* – acest supraviețuitor prin excelență – printr-o laborioasă muncă documentară proprie, prin mobilizarea cercetărilor empirice ale altora, prin depășirea tentațiilor diverselor teorii ale vieții cotidiene: raportul public/privat, tulburat, dacă nu de-a dreptul anihilat de stalinism prin anularea celor mai multe distincții dintre ele (acum trăim dizolvarea sferei private prin exhibarea ei publică, permanentă și voluntară, pe Internet – în numele și pentru triumful global al democrației postistorice), insistența asupra privatului – familie, cămin, timp liber, prieteni, sociabilitate –, asupra locului de muncă, asupra rezistenței active ori pasive etc. Mai mult, autoarea propune, după examenul extraordinar de cuprinzător al teoriilor și bazei documentare, un subiect nou, cu o armătură conceptuală nouă (în orice caz, rară în sovietologie): *cotidianulextraordinar*. În Stalinopolis, pentru a da un nume simbolic orașului generic stalinist – combinație de *Aelita* cu Ilf și Petrov, de Bolșoi cu Lubianka și alte asemenea eterogenități ireconciliabile –, criteriile de distincție între normal și excepțional sunt radical repuse în chestiune.

Întâmpinată în general favorabil la apariție, cartea a devenit clasică, fiind citită de multe generații de specialiști, predată în universități, tradusă. Totuși, criticile nu au lipsit, venind chiar din partea unor spirite afine, care au apreciat vederea de ansamblu, capacitatea de sinteză a autoarei (astfel, ea dă și un fel de raport

asupra stării cercetării la nivelul anului 1999), stilul antrenant, cu valențe literare, nu doar savante, empatia cu bieții oameni regăsiți în adevărul lor problematic, adesea discutabil, uneori detestabil, prins între istorie și utopie. Nu pot intra aici în detaliile primei receptări, dar aş vrea să reţin câteva din obiecțiile formulate (elegant, înaintea unor concluzii laudative) de Sarah Davies (*Social History*, vol. 25, nr. 3, octombrie 2000), pentru a le propune spre reflecție cititorului român, cu toate că Sheila Fitzpatrick le-a dat de fapt un răspuns chiar în carte: conceptul de normalitate este relativ; poate unii oameni din epocă socoteau stalinismul, cel puțin o vreme, o revenire la normalitate după războiul mondial, Revoluție, război civil; anumite practici (ca denunțurile, poliția politică, cenzura, corupția etc.) nu sunt tipice exclusiv stalinismului, au rădăcini mai vechi și îi supraviețuiesc; se pune un accent prea mare pe detaliile vieții cotidiene, în detrimentul unui cadru explicativ mai larg; era bun un dialog mai susținut cu lucrările altora, în special în privința atitudinilor față de regim și a interiorizării simbolice a stalinismului (reformulez); trebuiau prezentate mai multe date economice, în special cele legate de standardul de viață al diferitelor grupuri urbane.

Aș încheia prezenta secțiune cu evaluarea cărții de către William Taubman (*New York Times*, 14 martie 1999). Acesta, observând că sărăcia informațiilor despre stalinism încurajase decenii de-a rândul un recurs excesiv la metateorii (totalitarism, modernizare, convergența/divergența în raport cu Occidentul etc.) și la analiza politicii mari, a subliniat că istoricii revizionisti începuseră deja, deși nu dispuneau de mai multe date, să refuze viziunea de sus în jos asupra istoriei mari și să se intereseze de istoria mică, văzută de jos în sus (reformulez din nou). Cu atât mai mult, Sheila Fitzpatrick, unul din liderii revizionismului, avea dreptate să nu mai polemizeze prea mult cu acele vechi teorii și interpretări, devenite caduce prin accesul considerabil mai bun la surse – după căderea URSS. (Îmi amintesc satisfacția colegilor americani la revenirea din Rusia anilor 1992-1995, încărcăți cu documente până atunci inaccesibile, uneori cumpărate – la prețuri tot mai mari – de la arhiviști ori istorici, poate salvate astfel de la uitare ori distrugere. Alibiul lor moral pentru aceste tranzacții era însă acceptabil: atunci am aflat de femeia se pensionase de la o arhivă sovietică – nu de oriunde, ci chiar de la Lubianka) după ce, timp de câteva decenii, muncise din greu la arderea documentelor.) Să reținem aceste ultime sugestii, de mare bun simț: adesea, cu cât autorii au mai puține informații, cu atât sunt mai înclinați să le suprainterpreteze...

Normalul excepțional

Așa cum am văzut, Sheila Fitzpatrick ne spune încă din Introducere, reiterează în fiecare capitol și în concluzii că se ocupă în această carte de interacțiunea dintre *ordinar* (cu sensul de obișnuit, banal) și *extraordinar* (cu sensul diametral opus) în *viața orășenilor* (despre sătenii de toate categoriile, ne

amintim, publicase altă lucrare) din *Rusia* (nu din toată Uniunea Sovietică) *în anii 1930* (nu din toată perioada sovietică). Pin urmare, întrebările și răspunsurile din volum nu pot fi și nu trebuie să fie translate automat în alte contexte, deși valoarea lor euristică rămâne remarcabilă.

Cu atât mai mult, cred că merită să știm înainte de lectura acestei cărți (și să reflectăm din nou după ce-o parcurgem) că raportul dintre *excepțional* și *normal* este una din preocupările centrale ale corifeilor școlii/direcției istoriografice cunoscute drept *microstoria*, preocupată în special de viața oamenilor mărunți ai Italiei medievale și premoderne. Nu pot face aici istoria acestei direcții, nici analiza ei teoretică integrală. Dar trebuie să spun că, în realitate, *microstoria* a fost în special o practică, nu o teorie, poate nici chiar o metodă. Eventual, teoretizarea *post festum* a unor practici discursive și de cercetare, făcută mai ales de străinii care au promovat *microstoria* în țările lor (ca Jacques Revel în Franța, Hans Medick în Germania, Natalie Zemon Davis în Statele Unite), de unii mari filozofi ai istoriei (ca Paul Ricoeur, care a supralicitat teoretic practica ingenioasă a trecerii de la o scară istorică la alta – în sens larg, nu doar de la micro la macro) și, doar la presiunea acestora, după ce se bucurau de succes mondial, de înșiși protagoniștii (Carlo Ginzburg, Edoardo Grendi, Giovanni Levi), de multe ori cu o notă simpatcă de autoironie (v. contribuțiile lui Ginzburg – pot depune mărturie, pe baza unor conversații cu acesta începute din anii 1990, că autoironia sa era autentică – și Grendi, precum și cea, de „spectator angajat” a lui Revel – care mi-a confirmat în discuții private autoironia lui Ginzburg –, excelent în evaluarea demersului de construcție a socialului, în *Quaderni storici*, 86, 1994).

Sheila Fitzpatrick se întâlnește cu *microstoria* în refuzul polemic al metanarațiunilor (structuralistă, macroscopic-cantitativă, funcționalistă etc.), precum și în focalizarea asupra individului înțeles ca agent al istoriei înzestrat cu liber arbitru și cu alte forme, chiar umile, eterogene, fragmentare, marginale, accidentale, parțial conștientizate și ambivalent exercitate, de libertate (nu doar iluzorie, deși chiar iluzia poate crea istorie), negociere (chiar asimetrică) și autonomie (mereu amenințată, limitată, relativă etc.). Desigur, individul este, cum spunea la noi Miron Costin (care învățase la sursă versiunea polonă a unui topos european), „supt vremi”. E prins într-o rețea de raporturi umane de tot felul, de conjuncturi, sisteme de credințe, viziuni despre lume și viață, norme sociale și culturale, identități de grup (familie, clan, clientelă, stare socială etc.).

În acest sens, merită să reflectăm asupra conceptului *eccezionale normale*, celebrul oximoron inventat de Edoardo Grendi (și atât de puțin înțeles). Nu pentru a-l importa ca atare, acum că *microstoria* și-a epuizat în bună măsură oferta intelectuală, a intrat în istoria istoriografiei, iar clasicii săi ajunși la senectute -- dacă nu au trecut și dincolo de ea -- se ocupă de regulă cu alte subiecte sau le adâncesc pe cele mai tehnice abordate în trecut (paradigme ale justiției și dovezilor, artele, literatura etc.). Ci pentru a ne reaminti mereu că,

în cele mai diverse contexte, excepționalul și normalul se negociază, sunt dinamice, ambivalente, incoerente, eterogene, lăsând celor mai mărunți oameni un „spațiu” de creativitate, manipulare, subversiune, reacție, distanțare (fie și numai parțială, temătoare, clandestină, interioară). De multe ori, nu e vorba decât de gânduri, sentimente și idei, de ezitări și întoarceri din drum, de îndoieli și regret, de întrebări și răspunsuri provizorii. Dar uneori poate fi mai mult, fie că e o concesie de sus, fie o neatenție a sistemului, fie o formă perversă de recuperare și control, iar speranța aceasta, mereu contrazisă și adesea pedepsită, îi ține în viață pe mulți oameni – fizic, intelectual, moral.

Cred că putem citi cartea de față și în această lumină.

Concluzii pe teren românesc

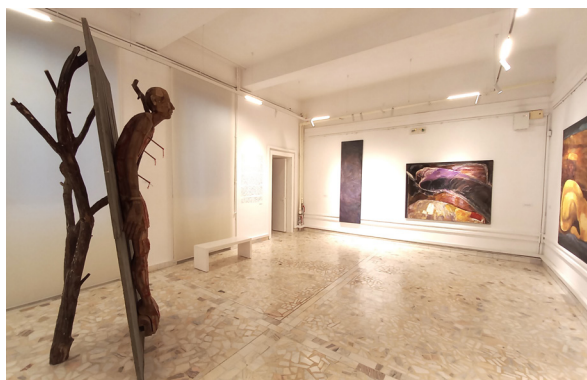
Mai mult, tot fără a ajunge la extrapolări înșelătoare și transferuri brute, o putem citi astfel în contextul românesc, îmbogățind istoria recentă, politologia, sociologia, antropologia, studiile literare/culturale. Ca urmare, analiza secolului XX și a începutului de secol XXI poate depăși teologia/gnoza dualistă a Luptei dintre Bine și Rău (un dualism în care Dumnezeu nu e mereu prezent, dar Diavolul e acceptat ca actor istoric până și de agnostici ori atei), moralismul anticomunist postcomunist, relativismul, lauda retrospectivă a unui sistem, a unor persoane ori aspecte specifice, precum și celelalte forme rudimentare de conceptualizare și mitologizare a unor experiențe umane și istorice intense și complexe, grele sau tragice pentru unii, suportabile ori profitabile pentru alții. În general, studiul trecutului are de câștigat dintr-o mai detaliată reconstrucție a diversității vieților individuale, a interacțiunilor și traiectoriilor de grup, a orizonturilor intelectuale și existențiale. Altminteri, istoria și memoria devin inutile, fiind înlocuite de o rudimentară dogmatică atemporală și, în fond, inumană – fiindcă se poate lipsi de înșeși viețile oamenilor despre care și în numele cărora pretinde să ne vorbească astăzi. O asemenea abordare a trecutului apare de regulă pentru a legitima proiecte ideologice și politice prezente, și/sau pentru a escamota/rescrie acele dimensiuni ale trecutului care nu le convin unora pe plan personal ori ca parte a unui grup (de interese). De aceea, modelele holistice sunt preferate de mulți, fiindcă ele fac să dispară schimbarea (regimurile comuniste nu au fost simple utopii/distopii, ci au avut o istoricitate care trebuie cunoscută și interpretată), câștigurile (nu doar costurile) mobilității sociale și ale transformărilor istorice în general. Așa s-a ajuns la noi, de pildă, la situația ca procesul comunismului să fie făcut cu cel mai mare aplomb de cele două categorii de beneficiari ai sistemului -- privileghea și lumpenul --, precum și de descendenții lor. Cu toții au motive să uite de unde vin, ei și/sau familiile lor. Unii fiindcă vin prea de sus și, dacă au vârsta potrivită, apucaseră să se instaleze și ei în sistem, chiar pe poziții mai puțin detestabile decât cele în care se afirmase familia/mediul lor în generația anterioară, dar beneficiind de acel statut,

inclusiv de protecție față de abuzurile sistemului. Alții fiindcă vin prea de jos și se jenează s-o spună, deși chiar actuala lor orientare „de dreapta” îi apreciază pe *self-made (wo)men*, fiindcă mobilitatea socială verticală a unor vaste categorii de populație în comunism (posibilă atât fiindcă vechile elite erau declasate, alungate în exil ori exterminate, dar și fiindcă modernizarea mutantă a comunismului avea nevoie de mai multe cadre și de mai mulți orășeni) este tabu. În vacarmul de voci ale beneficiarilor comunismului (care au putut eventual pierde și ei în diverse etape ale acestuia), cei care (direct sau ca urmare a declasării și reprimării familiilor lor) au avut (mai ales) de pierdut se aud destul de greu sau trebuie să se alieze, pentru a se face auziți, cu primii. Mai mult, există persoane și medii care au avut și de câștigat, și de pierdut; aceleași persoane au susținut ori acceptat sistemul în unele faze (din idealism, din oportunism, de teamă etc.), iar în altele l-au combătut (oricât de modest) ori i-au rezistat (oricât de pasiv). Și așa mai departe. Istoria și memoria trebuie să restituie deci integral și din perspective multiple trecutul, începând cu cel recent. Această banalitate metodologică, încă prea puțin pusă la lucru, are o mare însemnătate morală, civică și politică.

Oamenii obișnuiți trăiesc uneori vremuri neobișnuite. Mai tragic, dar și mai omenesc, se pot obișnui cu vremurile neobișnuite, iar acestea din urmă se pot „normaliza” printr-o sadică viclenie a istoriei (ca să mă refer cu o ironie simpatetică la Hegel), înstuiind un domeniu în care banalitatea răului și banalitatea binelui (cu sau fără majuscule, dar cu un gând la Hannah Arendt) coexistă și chiar fuzionează.

Iată câteva din motivele pentru care această carte ar trebui citită și discutată în România de azi.

PS 2025. Acest text a apărut inițial cu titlul „Stalinopolis: viața urbană în Rusia anilor 1930” ca prefață la Sheila Fitzpatrick, *Stalinismul de fiecare zi*, traducere din engleză de Alina Popescu, București, Corint, 2016, pp. 5-18. (Prima ediție engleză: *Everyday Stalinism: Ordinary Lives in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s*, Princeton University Press, 1999). Am adus la zi unele informații bibliografice și am adăugat câteva elemente analitice. Din nou, cu speranța de a atinge un public intelectual cât mai larg.



Ovidiu PECICAN



Estimări demografice dacice și daco-romane

Istoricul Radu Varga trecea în revistă, într-un studiu recent („Prosopography on the non-elite in Roman Dacia. Historiographic approach”, în Sorin Nemeti, Irina Nemeti, Florin-Gheorghe Fodorean & Sorin Cociș, *Est modus in rebus. Essays presented to Professor Mihai Bărbulescu at his 75th anniversary*, Cluj-Napoca, Ed. Mega, 2022, p. 63-64), unele date demografice avansate pentru Dacia pre-romană și cea romană. Până cu câteva decenii în urmă, abordarea demografică cantitativă ar fi părut lipsită de soliditate, stârnind neîncrederea specialiștilor. Astăzi însă, în pofida ezitărilor, a supralicitărilor sau, dimpotrivă, a precauției exagerate, discuția poate avea loc, plasând pe harta locuirii teritoriul vizat măcar într-o ordine de mărime, pe o scară permițând comparații și ajustări.

Populația Daciei pre-romane a fost estimată între 100.000 locuitori (N. Iorga) și 2.500.000 (E. Panaitescu). Pe ce teritoriu însă, câtă vreme pare dificil de aproximat granița regatului lui Decebal? Mărimea armatei acestui rege dac a fost estimată, la rândul ei, în mod realist – crede Radu Varga – la 40.000 luptători. Numai nucleul dac? Fiindcă au existat și autori care au socotit că ar fi fost vorba despre 820.000 de bărbați înarmați (probabil cu tot cu aliații dacilor). Se poate observa astfel oscilația mare între cifrele avansate și necesitatea de a cumpăni bine, atâta cât se poate, pe ce potențial uman putea conta Dacia care îndrăznea să se confrunte cu puternicul Imperiu întins până la sudul Dunării.

Ar mai fi și problema stadiului de organizare al acestei populații. Erau dacii un popor sau o unificare politică vremelnică a mai multor uniuni tribale? Prin daci sunt de înțeles doar dacii propriu-ziși sau și populații confederate cu ei, dacizate parțial sau integral (precum sciții agatârși)? Dar geții, trebuie socotiți ca ramură

regională a poporului dac (de nu cumva dacii ar fi așa ceva în raport cu geții) ori una dintre varietățile locuirii trace la nord de Dunăre? Când vorbim, așadar, despre „daci” pe cine avem în vedere, dincolo de locuitorii războinici ai Munților Orăștiei? De unde și până unde se întinde cu adevărat Dacia politică (nu cea etnoculturală, care probabil că îi cuprinde și pe dacii situați înafara regatului lui Decebal, spre nord și răsărit)? Există oare vreo perspectivă de a clarifica aceste lucruri importante sau măcar pe unele dintre ele? Nu pot răspunde...

Legenda despre îngroparea comorii lui Decebal în râul Strei a fost consemnată de istoricul roman Dio Cassius. De ce ar fi folosit însă regele dac tocmai albia Streiului și nu a altui râu, mai adânc și mai bun pentru adăpostit tezaure? Din punct de vedere practic este de presupus că un râuleț este mai ușor de abătut și, ulterior, de readus în matca lui inițială decât o curgere mai amplă de apă, precum Mureșul sau Oltul. Totodată, este de presupus că râurile mari atrag cu mai multă ușurință atenția inamicului care avansează într-un teritoriu decât râurile cu debit mai modest și cu o importanță secundară. Pe de altă parte însă, alegerea regală poate fi datorată și proximității relative a Streiului de capitala dacă, Sarmisegetusa; ceea ce poate însemna ori că, în momentul luării deciziei, parte din teritoriul stăpânit înainte de războiul cu romanii din 101-102 nu mai era sub controlul dac, ori că regatul lui Decebal nici nu a depășit cu adevărat un anumit areal relativ redus.

Deși nu sunt expert în istoria dacică, îmi permit să sugerez că potențialul masculin, războinic, al oștirii dace a lui Decebal ar putea fi estimat ceva mai aproape de realitate, luându-se în considerare câte legiuni a implicat Traian în războaiele dacice și, implicit, câți ostași romani. Desigur, dacii nu au luptat singuri contra romanilor, ci au avut și aliați, alte neamuri barbare din proximitate. Totuși, cele două legiuni care sigur au rămas în Dacia pe timpul lui Traian – a XIII-a Gemina, instalată la Apulum încă din 106, și a IV-a Flavia Felix – totalizau, în principiu, 10.000-12.000 de ostași. Prin 107-108 au avut de luptat cu iazigii din vestul Daciei, înfrânți abia de Q. Marcius Turbo, în timpul următorului împărat, Hadrian (117 – 138). Tot în timpul urmașului imediat al lui Traian roxolani sunt cumpărați cu subsidii și li se cedează sudul Moldovei și mare parte din Muntenia, regiuni cucerite de ilustrul înaintaș și integrate până atunci în Moesia Inferioară. Hadrian a fost adus deci în situația de a constata fie că teritoriul anexat de Traian era prea vast ca să poată fi apărat cu mijloacele militare de care dispunea, fie că, în raport cu direcția de înaintare și de consolidare a imperiului, zona cedată era de un interes secundar, facultativ. În schimb, prezența militară romană în Dacia urma să se consolideze de la o vreme prin plasarea la Potaissa a Legiunii a V-a Macedonica, semn că nord-vestul Daciei se contura ca o zonă mai important de fortificat în fața amenințărilor exterioare și demnă să fie romanizată mai intens.

Se constată astfel că încă din „momentul doi” al stăpânirii Daciei, Roma a trebuit să își reducă pretențiile, să le reconfigureze întrucâtva, nefăcându-le față la nivelul grandorii visate și chiar realizate pe moment de cel care cucerise noua provincie. Cunoscând spiritul profund pragmatic, practic al romanilor este de crezut că aceste remodelări ale politicii dacice nu s-au datorat unor capricii personale ale imperatorului, ci au fost rezultatul unor analize și a unor rapoarte oficiale din teritoriu, bine cumpănite de aparatul de stat roman, de senat, de forurile cu rol în luarea deciziilor.

Totodată, stăpânirea noului teritoriu însemna și buna lui organizare și guvernare, lucru nu tocmai ușor de realizat. Faptul rezultă nu doar din simpla constatare, la îndemâna oricui, că trecerea de la modul de viață tradițional al unui popor înfrânt fără drept de apel în luptă și „decapitat” de clasa lui conducătoare (*tarabostes*) și de casta lui sacerdotală, în favoarea unui mod radical diferit de a funcționa o societate este un proces complex, deloc instantaneu și de o mare dificultate. Dar, la drept vorbind, privind retrospectiv lucrurile, prezența romană în Dacia nici nu pare să fi avut drept țel, fie și secundar, metamorfozarea dacică la modul de a fi roman. Dacia romană s-a umplut cu coloniști aduși din toate părțile imperiului (cum zicea Eutropius într-un binecunoscut fragment: „ex tot orbe romana”) și ei au fost cei care au remodelat, beneficiind direct de ea, viața din noua provincie. În raport cu aceștia, cei înfrânți par să fi rămas de o importanță secundară, chiar dacă anumite activități, prin reflexele lor, le dezvăluie, fie și numai parțial, contribuția treptată (agricultura etc.).

Căutarea celei mai bune formule de organizare și de guvernare a Daciei poate fi dedusă din multiplele reorganizări ale Daciei în intervalul de circa o sută șaptezeci de ani de integrare în imperiu a noii provincii. După formula inițială, a lui Traian, s-a trecut la împărțirea Daciei în trei provincii, pe timpul lui Hadrian: *Dacia Superior*, *Dacia Inferior* și *Dacia Porolissensis*. În timpul lui Severus Alexander (222-235) este atestată existența Consiliului celor Trei Dacii, adunare reprezentativă a orașelor și comunităților sătești, întrunită anual și condusă de marele preot al cultului imperial. Elemente de continuă preocupare și, ca răspuns, de „reformă administrativă”, asemenea reorganizări – cărora li se adaugă și modificările în sistemul de apărare al Daciei romane (retragerea unei legiuni, apoi plasarea altor două la Dunăre și aducerea, în timpul războaielor marcomanice, a uneia noi, a V-a Macedonica, la Potaissa) –, arată dificultățile găsirii celei mai bune formule de integrare în imperiu și, totodată, de asigurare a păstrării noului teritoriu în componența imperiului, sub presiunile barbare tot mai insistente, de la o vreme.

Să fi fost, această căutare a formulei optime de organizare, nu doar rezultatul atacurilor externe, ci și al unei insuficiente funcționalități în lanțul

de instituții, funcții și roluri din societatea Daciei romane? Foarte posibil ca lucrurile să fi fost chiar așa. Într-o societate inițial dezvoltată în siajul unei militarizări caracteristice noilor limes-uri, unor teritorii de graniță, poate că mereu reînnoita căutare a formulei celei mai bune de funcționare a ansamblului provincial dacic merită să fie citită drept tentativă de a se trece de la statutul și rolul preponderent militar și economic al unei provincii „grănicerești” la cel al unui teritoriu civil, cu o viață cotidiană calmă, precum al unor provincii mai demult integrate. Spre a se putea trage o concluzie mai fermă în această direcție mai este însă necesar să se acumuleze date și cunoștințe apte de noi elucidări, deocamdată ipotetice...

În ce privește populația existentă, estimările generale pentru Dacia romană variază între 500.000 și 1.000.000 de locuitori, locuirea implicând astfel o densitate de 5 până la 10 locuitori pe metru pătrat, lăsând impresia că Dacia ar fi fost cea mai nepopulată provincie a imperiului. Populația Sarmisegetusei ar fi fost de 35.000 de locuitori, dintre care 12.000 ar fi trăit în interiorul zidurilor orașului. Tot 35.000 de oameni ar fi locuit Apulum, dacă nu se socotesc ostașii din legiunea campată acolo și nici locuitorii din teritoriul înconjurător. Potaissa ar fi avut 14.000 de locuitori sau între 20.000-25.000, incluzând soldații și o arie locuită împrejurul orașului de 100 de hectare. Oricât de aproximative, de relative ar fi asemenea cifre, ele indică un ordin de mărime și permit estimări, fie ele oricât de vagi.

În direcția elucidărilor demografice au existat și există și tentative ingenioase. Un cercetător, G. Forni a încercat aproximări cifrice cu privire la locuirea orașelor pornind de la numărarea locurilor din amfiteatrele așezărilor respective. După el, amfiteatrul din Ulpia Traiana ar fi avut 5.200-5.350 locuri, numărul locuitorilor *colonia*-ei la întemeiere fiind de 13.000, cifră obținută prin înmulțirea cu 2,5 a capacității amfiteatrului. La rândul său, amfiteatrul din Micia a fost socotit a fi oferit 1000-1.500 locuri, iar amfiteatrul militar pre-municipal din Porolissum ar fi primit 4.000 locuri, după calcule mai recente fiind însă vorba despre 6.000. La Porolissum ar fi fost însă, după alt autor, 25.000 de locuitori, cu tot cu militarii care staționau acolo.

Cu asemenea exerciții matematice se iese, de bine, de rău, din sfera formulărilor de mare generalitate, dar și de mare nebulozitate...

Ștefan BORBÉLY



„Bilse și eu”

Unele elemente de artă poetică din *Considerațiile unui apolitic* sunt reiterări sau reelaborări, întrucât ele fuseseră deja menționate în eseu polemic *Bilse și eu*, publicat de Thomas Mann în ediția de seară a ziarului *Münchner Neueste Nachrichten*, nr. din 15-16 Februarie 1906. Destinul textului a fost destul de fluctuant: autorul s-a referit la el în dese rânduri, cu scopul de a sublinia detalii de poetică personală pe care nu le-ar fi dorit trecute cu vederea, criticii și istoricii literari l-au menționat ocazional, dar apariția lui într-o publicație de știri n-a atras atenția străinătății decât foarte târziu, versiunea engleză, tradusă de către Tobias Boes, profesor la Notre Dame University, Indiana, US, apărând doar în 2025 pe site-ul www.modernismmodernity.org (Vol. 9, Cycle 3, May 7, 2025), unde poate fi consultată și azi, însoțită fiind de o introducere lămuritoare. În anul primei apariții, Thomas Mann s-a îngrijit și de o mică versiune editorială, listată, azi, printre trufandalele bibliofililor.

Contextul, reluat de către Tobias Boes, a fost următorul: în luna Octombrie a anului 1905, un avocat din Lübeck (orașul natal al lui Thomas Mann și locul acțiunii din *Familia Buddenbrook*) și-a dat în judecată vărul, pe scriitorul de interes local Johannes Valentin Dose, pe motivul că acesta l-a descris în romanul *Das Müllersöhnchen* (*Băiețelul mamei*) drept alcoolic, ceea ce i-a adus prejudicii morale ireparabile. J.V. Dose va pierde procesul la apel, însă în pledoaria sa finală, avocatul părții incriminate, Enrico von Brocken, a adus în discuție două cazuri precedente de folosire abuzivă a realității de către scriitori, primul fiind Fritz Oswald Bilse și al doilea Thomas Mann, împotriva căruia localnicii nutreau încă resentimente vii pe motivul că mulți dintre ei s-au recunoscut, cu exasperarea de rigoare, în *Buddenbrooks*.

Fritz Oswald Bilse a fost, cu doar trei ani înainte, protagonistul „infam” al unui proces răsunător, care s-a desfășurat la Metz între 9 și 13 Noiembrie 1903, când un grup de ofițeri ai armatei wilhelmiene l-au dat în judecată pentru indiscrețiile strecurate în romanul *Aus einer kleinen Garnison. Ein militärisches Zeitbild* (*Dintr-o mică granizoană. Un instantaneu militar*, 1903), publicat cu pseudonimul Fritz von der Kyrburg, a cărui acțiune se desfășoară într-o garnizoană din Forbach (Lorena). Fiind considerat un atac perfid la adresa prestigiului sacrosanct al uniformei militare, romanul a fost interzis, exemplarele care mai circulau fiind retrase și topite, iar autorul, militar de carieră, a fost degradat, lăsat la vatră și trimis la pușcărie pentru o jumătate de an. Sentința fiind considerată prea clementă, a fost contestată

vehement, inclusiv de către Kaiserul Wilhelm, care a cerut suplimentarea perioadei de detenție și pedepsirea ofițerilor prea concesiivi care au făcut parte din completul de judecată. Prin rîcoșeu, procesul i-a adus o notorietate uriașă lui Bilse și rămânerea în eternitate cu adjectivul infamant „bilsonian”, adjucecat de către presă acelei literaturi „de scandal” care se folosește în mod excesiv și insidios de realitatea de fiecare zi pentru a discredita oameni. În spiritul acestei percepții, *Das Müllersöhnchen* a fost etichetat de către avocatul Enrico von Brocken ca fiind un „Bilse-Roman”, numai că el nu s-a mulțumit cu atât, ci a încercat să influențeze opinia publică și judecătorii prin invocarea unui caz local sensibil, *Familia Buddenbrooks*, din cauza căruia mulți continuă să sufere.

Etichetarea operei sale ca „Bilse-Roman” a avut, evident, darul de a-l înfuria pe Thomas Mann, excedat deja de semnalele deloc prietenoase care-i veneau dinspre Lübeck, de unde familia sa se mutase între timp la München. El mărturisește în eseu său din *Münchner Neueste Nachrichten*, că, într-o primă instanță, a hotărât să ignore afrontul, dar fiindcă nu putea scăpa de impresia că stigmatizarea e, totuși, dezonorantă, a decis cu prilejul unei plimbări vespérale să ridice mînușa și să răspundă vehement: dacă „Domnul Bilse e părintele tuturor scandalurilor, eu sunt fratele lui spiritual”, din grupul scriitorilor incriminabili mai putând face parte, la o adică, Turgheniev și marele Goethe, acesta din urmă pentru „suferințele” provocate Charlottei Buff și logodnicului ei Kestner cu celebrele indiscreții din *Werther* și, nu în ultimul rând, cu sugestia evidentă de triumfi erotic pe care o lasă evenimentele povestite acolo, rezonanța socială prejudiciantă a infamei treimi fiind confirmată de protagonistă în *Lotte la Weimar*, alături de alte detalii picante.

În eseu său, Thomas Mann spune că nu este primul caz în care i s-a reproșat o prea mare apropiere de modelul real, ceva similar întâmplându-i-se și cu *Tristan*, în care scriitorul Detlev Spinell, steril și ipohondru, a preluat în mod recognoscibil trăsăturile lui Arthur Holitscher, redactorul-șef al publicației *Simplicissimus* (care i-a găzduit lui Thomas Mann mai multe texte), reacția venind aici în două ape. Într-o primă instanță, Holitscher, prieten, nu s-a supărat, ba chiar l-a îmbrățișat pe autor, însă până la a doua au intervenit alchimii resentimentare greu de pătruns, Holitscher devenind, în urma lor, un detractor vorace, gata la tot pasul să decreteze că operele lui Thomas Mann sunt de necitit. Va muri în 1941, la fel de înveninat.

Are scriitorul dreptul să se folosească de realitate? – întrebarea centrală a eseului își are justificarea ei, dacă ținem cont de faptul că autobiograficul și inspirația din realitate au furnizat, până la data publicării eseului din 1906, principalele modele și „documente” ale scrisului thomasmannian. Mulți oameni reali s-au recunoscut în cele scrise de el, doar piesa *Fiorenza* fiind lipsită de suport real. Nu mai departe de anul publicării eseului, controversata povestire „antisemită” *Wälsungenblut* (*Sângele Wälsungilor* – s-a mai tradus cu *Stirpea...* la noi) l-a târât pe autor într-un calvar domestic, din cauza unor similitudini frapante cu detalii preluate din familia soției sale, Pringsheim, deși acolo nu fost niciodată vorbă de un incest, așa cum se întâmplă în povestire. Oricum, la intervenția capului familiei (după unele surse: a lui Klaus, fratele Katiei, aceasta fiind și versiunea atestată de ea), textul, paginat deja în *Neue Rundschau*, va fi retras de la publicare, numai că, povestesc matorii timpului și, ulterior, exegeții¹, câteva exemplare ale publicației în care urma să apară povestirea au fost transformate în coli și vândute ca ... hârtie de împachetat, amatorii de curiozități căutând ulterior inclusiv în pubelele de gunoi atunci când s-a răspândit

vestea că autorul lui *Buddenbrooks*, ginerele uneia dintre cele mai bogate familii bavareze, a scris un text cu accente antisemite. *Walsungenblut* avea să apară doar în 1921, într-o ediție confidențială (*Privatdruck*).

Pe soțul ei, povestește Katia Mann în capitolul al cincilea din *Memoriile nescrise*, nu l-a interesat niciodată efectul scrierilor sale asupra persoanelor descrise. Dar a trăit mereu într-o atmosferă de controversă și bărbă; de pildă, cei de la Lübeck nu l-au iertat niciodată². Dar au fost și cazuri delicate de distorsiuni, cauzate de prezumția că toate licențele sunt îngăduite dacă sunt trecute printr-un filtru „diabolic”, adică ironic și histrionic. De pildă, povestește Katia în capitolul VIII, Jeanette Scheurl din *Doctor Faustus* e calchiată după prozatoarea Annette Kolb, care s-a făcut foc atunci când a citit că are o elegantă față ovină. Toate acestea se explică – se apără Thomas Mann în *Bilse și eu* – prin faptul că orice scriitor dispune de două surse de lucru, aflate la dispoziția lui în pondere inegală. Prima sursă este aceea a apelului la realitate, la viață. A doua este aceea a inventării unor personaje și scenarii fără corespondent real. Dintre acestea, cea dintâi e mai ofertantă, întrucât ea conferă un coeficient de realism creației și-l ține pe scriitor conectat la exigența vie a verosimilității, întrucât, dacă stăm să judecăm nepărtinitor lucrurile, viața, în plasticitatea și concretețea sa imediată e cea mai fascinantă experiență existențială de care are parte un scriitor. Invenția, dimpotrivă, poate duce la sterilitate, Detlev Spinell, deja amintit, fiind dat aici ca exemplu generic pentru un pericol frecvent la literați: el ajunge în impas de creație, se sterilizează din cauza obsesiei de a face literatură *din literatură*, lăsând, prudent sau din orgoliu, viața la o parte.

Revenind la primul tip de creație, acela aflat în contact cu realitatea, niciodată un scriitor autentic – spune răspicat Thomas Mann – nu reproduce *ca atare* ceea ce observă, și nu o copiază, fiindcă în raportul lui cu viața intervine intervine un fenomen de „în-suflețire” (*Beseelung*), prin intermediul căruia se produce o „transmutare” a concretului, adică o „îmbibare” a realului cu substanța subtilă a sufletului scriitorului, care e unică și inconfundabilă, fiindcă nu s-a pomenit niciodată ca sufletul unui scriitor să fie identic cu cel al unui altul. Preluat din *Teoria esteticii* al lui Friedrich Theodor Vischer (1846), termenul *Beseelung* este explicat de către Thomas Mann prin următoarele formule, a căror referință este, desigur, „modelul” observat în realitate: „penetrarea și saturarea cu esența proprie a scriitorului”, prin care cele observate devin „proprietatea artistică” a celui care le consemnează; „expandarea subiectivă a reprezentării unei realități”; înstrăinare de sine a scriitorului pe timpul (și ca rezultat) al efortului său de creație, procesul fiind numit în alte locuri (inclusiv în *Considerațiile unui apolitic*) „impersonalizare”.

Întrucât, dintre cele enumerate, „impersonalizarea creativă” deține un statut special, care se răsfrânge atât asupra esteticii, cât și asupra eticii existențiale a scriitorului, câteva explicații suplimentare se impun. Scriitorul autentic – precizează Thomas Mann – experimentează, în procesul ca atare al scrisului, o „detașare demonică” față de realitate, prin intermediul căreia el ajunge într-o stare (euforie) a înstrăinării de sine. Satisfacția morală a însuflețirii (*Beseelung*) din timpul actului de creație și din acela al rearanjării operei sale generează o *suferință* (termenul e nietzschean, el având și o străveche genealogie dionisiacă, unde se numea *pathos*) care îl ridică pe scriitor deasupra oamenilor de rând. Prima consecință, imediată, este că, aflat în miezul unei asemenea efervescențe, pentru scriitor *realul* la care el lucrează este „mai real” decât cel empiric, din jur, diferența de calitate dintre cele două excluzând

incontestabil orice prezumție că realul din text este același cu cel din lumea de fiecare zi; prin urmare, nici un model real nu poate invoca prejudecii morale sau de imagine bazate pe reprezentarea lui transfigurată prin operă.

A doua consecință îl vizează pe scriitor, deopotrivă cu cei aflați în anturajul lui: întrucât „*independența lăuntrică, libertatea și solitudinea reprezintă condiția prealabilă a oricărei realizări noi și originale*”, creatorul le poate cere oricând celor din jur să-i respecte dreptul la singurătate creativă, tot așa cum ceilalți, indiferent pe ce orbită a apropierii de el s-ar afla, sunt obligați să i-o acorde. Se poate scrie un eseu substanțial despre reprezentările literare ale *distanței*, așa cum apar ele în opera lui Thomas Mann, obsesia rămânând aceeași, de la primele pagini la ultimele. Pe rând, Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach, Iosif din tetralogie, Goethe din *Lotte la Weimar*, Cipolla din *Mario și vrăjitorul*, Adrian Leverkühn sau chiar Felix Krull (pentru a menționa doar câteva exemple) păstrează, în jurul lor, o zonă de protecție „*inumană*”, în absența căreia existența lor ar deveni un compromis greu de suportat. „*Știința veselă a artei*” (expresia e calchiată de autor pe urmele lui Nietzsche) nu are nevoie de „*căldură umană*”; dimpotrivă, atunci când, în *Doctor Faustus*, se manifestă în Italia, adică într-una dintre cele mai călduroase locuri din lume, Diavolul emană un frig de nesuportat, pe care îl regăsim, într-o intensitate mai blândă, în climatul de venerație protectivă pe care și-l întreține Goethe în *Lotte* sau în palatele princiere străvechi, ruinate din *Alteța regală*, roman în care profesorul Überbein e prezentat, într-o manieră adaptată la context, ca un fost copil zgribulit, crescut în medii sociale paupere, numele lui de familie reprezentând, desigur, o aluzie la Supraomul (*Übermensch*) lui Nietzsche.

Cele scrise mai sus sunt, cred, suficiente pentru a demonstra de ce a ținut Thomas Mann ca *Bilse și eu*, eseu conceput pentru ziar de știri cu apariție vesperală, să dobândească nefireasca dimensiune pe care o are. Putea fi o simplă consemnare polemică, asezonată cu sarcasmele de rigoare. Numai că, odată intrat în fervoarea „*daimonică*” a „*însuflețirii*”, e de datoria scriitorului să se lase „răpit” de ritmul intern al creației sale și să nu-i pună opreliști „*pathosului*” care-l încearcă. Așa ajung *Considerațiile unui apolitic* să se metamorfozeze, dintr-o lucrare cu caracter publicistic, într-o artă poetică de peste 600 de pagini, sau *Iosif* într-o tetralogie, deși autorul a mărturisit în repetate rânduri că nu viza o asemenea monumentalitate în zilele în care s-a apucat să aștearnă pe hârtie cea dintâi schiță a povestirii biblice pe care o avea în vedere. Există aici o dezvoltare logică de tip energetic, pe care *Bilse și eu* o menționează în trecere: „*însuflețirea*” pe care se bazează demonstrația vizează nu numai raportul dintre text și realitate, ci și pe acela dintre operă și cel care o scrie. De la un punct încolo, textul nu îi mai aparține creatorului său, devine dominant, preia controlul, raportul de posesie (termen dionisiac și el...) inversându-se. Se întâmplă ceva similar cu ceea ce avem în *Lotte la Weimar*, unde protagonista, sosită după patruzeci de ani în orașul fostului ei prieten îndrăgostit, își reconfirmă ceea ce resimțise, de fapt, în întreaga ei viață de după *Werther*: că existența ei reală a fost substituită cu una livrescă, „de hârtie”, nimeni nemaifiind interesat de cea dintâi. Mai mult decât atât: că ea însăși, în unele momente cruciale ale vieții ei, a luat decizii *ca și cum* ar fi fost cea din roman, procedând în consecință.

¹ V. Todd Kontje: *Thomas Mann's Walsungenblut: The Married Artist and the Jewish Question*. In: PMLA, 123 (2008), no 1, pp. 109-124

² *Unwritten Memories*, ed. cit., p. 57

Ruxandra CESEREANU**Ceasornicăria (III)**

După atâția ani, credința mea despre (și în) poezie nu s-a modificat, chiar dacă am avut parte de mai multe etape poetice de-a lungul timpului: am fost neoexpresionistă, post-suprarealistă, flower-power, am scris și poezie civică, precum și poezie post-umană. Toate etapele acestea au depins de mersul vieții mele și de ceea ce simțeam că sunt (auctorial și existențial) într-un moment (context) sau altul. Niciodată nu am depins de mode și trend-uri și nu am scris în funcție de ele. Ceasornicul și totodată calendarul meu poetic (și literar) a fost întotdeauna lăuntric.

Rămâne valabil ceea ce am spus acum mulți ani: cred într-un *killer instinct* al poetului, metaforic vorbind. A avea instinct de ucigaș, ca poet (dar și ca prozator), înseamnă să îți posezi și să îți domini coordonatele interioare, artisticește vorbind, să ai perspectiva asupra ta însuși ca și creator, prin elemente precum impetuoșitatea, coerența lăuntrică, luciditatea auctorială. Cred într-un *killer instinct* al scriitorului și sper că sunt dotată cu așa ceva. Impetuoșitatea este esențială, pentru că angrenează o viteză amețitoare, un vârtej al rostirii poetice să spunem (căci mai ales în poezie cred că este valabilă impetuoșitatea). Coerența lăuntrică este necesară inclusiv atunci când înveșmăntează incoerența lăuntrică! Luciditatea auctorială nu înseamnă superbie, ci conștientizarea specificului propriu și asumarea acestuia ca spectacol artistic dăruitor. Și mai înseamnă încrederea în propria structură creatoare. A avea *killer instinct* înseamnă a fi conștient de autenticitatea ta mai ales ca poet.

Ce este poezia autentică? Nu există un proces special de legalizare pentru poezia autentică și e foarte bine că nu există așa ceva. Poezia (valoarea ei) nu poate fi măsurată cu rigla și cântarul. Nici la kilogram sau litru nu poate fi cântărită. De aceea, mizez pe altceva: pe acest *killer instinct* al poetului. Simt forța unui poet și a poeziei sale, atunci când percep al său *killer instinct* de creator, energia sa, tăria, vibrațiile sale. *Poetul autentic este un prădător față de sine însuși*. Când scriu poezie port cu mine atât lumea întreagă (incochiliată), cât și cea mai ascunsă odaie a sângelui meu. Poetul cu *killer*

instinct trebuie să fi avut măcar cognitiv experiența morții ori a nebuniei.

În viața mea poetică de până acum, am avut parte de varii experimente care m-au marcat. Întâi de toate este vorba despre amplul poem *Femeia-cruciat* (scris cu note de subsol sau, mai exact, cu o Addenda, publicat întâia oară în 1994, republicat în 2000 și 2023), apoi de volumul *Oceanul Schizoidian* – conceput ca un tot psihedelic, publicat într-o primă ediție în 1998 și într-o a doua, în 2006, o carte nevrotică, dar și foarte terapeutică pentru mine, căci a exorcizat multe din spaimele mele de făptură umană și de femeie. *Veneția cu vene violete*. *Scrisorile unei curtezane* a fost un proiect decadent (și totodată baroc-postmodern) care a durat treisprezece ani, căci este cartea de poezie la care am lucrat cel mai mult. Ca să pot scrie *Veneția cu vene violete* m-am documentat asupra curtezanelor venețiene din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Dar după documentare mi-am dat seama că proiectul meu va fi redactat într-un stil baroc și extrem sinestezic și astfel mă voi îndepărta tranșant de etapa de documentare. Cartea *Kore Persefona* a fost un proiect de neoexpresionism mitologic, neobișnuit în felul său. Am scris această carte mai ales în vacanța de vară, în perioada în care mă aflam fie la Atena, fie în diferite insule grecești (mai ales în Rodos). Volumul *coma* (titlul era intenționat cu minuscule) a reluat nevroze (care trebuiau exorcizate), deși de altă natură decât în *Oceanul Schizoidian*. Au urmat apoi cele două cărți extreme de poezie la nivel experimental (niște romane-poem, cum au fost ele percepute ele de către gurmeți) scrise împreună cu Andrei Codrescu – e vorba despre *Submarinul iertat*; și cu Marius Conkan (e vorba de *Ținutul Celălalt*). *California (pe Someș)* e cartea cea mai stratificată și meta-poetică, formulând credința mea ritualică în poezie ca proiect de viață. Nu degeaba a avut o ediție adăugită, căci am continuat să scriu la această carte și după ce am publicat-o. În 2016 am început să scriu la *Noua Californie (pe Someș)*, un proiect pe care nu intenționez să îl public independent, însă, ci doar să îl adaug cândva la o supraediție a *Californiei (pe Someș)*, tipărită poate la senectute. *Scrisoare către un prieten și înapoi către țară (un manifest)* – o carte publicată în două ediții, una după alta - a fost un volum născut pe baricadele României civice care, în stradă, prin protest, încerca să găsească o soluție de purificare la corupția politică, la mafiotizarea țării și la degradarea morală. *Sophia România* a fost problematizarea mea, prin poezie, a condiției umane în fața provocării erei post-umane și a imersiunii inteligențelor artificiale în viața noastră, vând-nevrând.

În 2007, când mă aflam la Veneția cu un proiect artistic și am avut șansa să vizitez pe îndelete Bienala de la Veneția, am găsit pe stradă un afiș cu un spectacol de artă numit *Blood of a poet (Sânge de poet)*, asumat de Bienala de artă. Autorul era Lech Majewski, poet, artist media, regizor. Nu am văzut performance-ul său, dar afișul înfățișa o femeie cu sâni goi și cu o rochie de satin argintiu, coborâtă până la brâu și de acolo mulată pe corp. Femeia avea ochii închiși, stătea cu capul întors ușor, de parcă ar fi așteptat ceva (o lovitură, o revelație)

lângă un coș de gunoi din plastic, care se zărea însă relativ vag. Am fost captivată de această imagine și am simțit nevoia să mă plasez lângă respectivul afiș și să rog pe cineva să îmi facă o fotografie. Simțeam nevoia să mă lipesc cumva de acel afiș, să fac corp comun cu el, să alcătuim un palimpsest. M-am lipit de el, am stat dreaptă, în paralel cu femeia din afiș, și am încercat să privesc miezul lucrurilor. Poate privirea mea părea severă și rece, dar era vorba despre cu totul altceva. Această fotografie experimentală și palimpsestică a fost o modalitatea vizuală prin care mi-am formulat instinctul de poet în sensul pe care l-am explicat. Această imagine experimentală din 2007 este inserată în corpul acestui text de acum.



Reiau acum ideea de *blood of a poet* (sânge de poet), întrucât m-a obsedat multă vreme. Poetul trebuie să fie o bestie. O dihanie. Tăria lui (forța sa de impact) să fie o namilă. Cu jumătățile de măsură nu merge. Cu focurile de artificii și lucrurile fade nu merge. Cu sângele subțiat nu merge. Cu sângele apos e zadarnic să scrii poezie. Cu slăbănogeala automiloasă nu merge. Cred în incantații și în ritmurile interioare demente. Cred în sonoritatea scelerată, dacă e dusă până la capăt în chip mântuitor. La urma urmei de moarte nu te vindeci decât prin moarte. Așijderea, de viață nu te vindeci decât prin viață (și, uneori, adevărat, tot prin moarte).

Revin adesea în memorările mele poetice la *Oceanul Schizoidian*, cartea nevrozei multiple, dar și a catharsisului, a vindecării. Există acolo multă moarte și suferință psihică, există o traumă ramificată. Dar, slavă domnului, există și mângâiere, există ieșirea din subterană. Sper să fi tămăduit, prin această carte, Medeea din mine. *Kore Persefona* este, la rândul-i, parțial, o carte a nevrozelor și a vindecării, în același timp. De aici metafora femeii care trăiește o parte din viață la suprafața pământului, iar o altă parte, în infern. Și nu e doar metafora femeii, ea fiind valabilă și pentru bărbați,

și pentru orice făptură omenească, indiferent de sex. Firește, este riscant să utilizezi chestiuni livrești și culte în poezie (dar Ezra Pound a făcut-o, totuși, cu succes). Îmi asum acest risc: poezia are oricum astăzi mai puțini cititori decât aceia de proză. Iar *Kore Persefona* este o carte pentru gurmeți.

Deși *Femeia-cruciat* a ieșit la iveală acum multă vreme, în 2004, ca poem amplu de 30 de pagini, există în continuare o femeie-scrib (care e mai ales prozatoarea din mine). Întotdeauna, însă, mai importantă decât aceasta va fi femeia-cruciat a cărei *questa* lăuntrică încă mă marchează (indiferent că este vorba despre poetă sau prozatoare). O femeie nu poate înceta să fie femeie-cruciat, probabil că ar trebui să rămână toată viața așa ceva, ontic vorbind.

Am mai spus-o și mă repet auto-definitoriu – măștile feminine pe care le utilizez în poezia mea alcătuiesc niște ipostaze de căutare a unei căi femeiești (prefer să o numesc astfel, ca să nu folosesc termenul de cale feminină, căci sună oarecum rigid) prin substitute teatrale, histrionice. Este vorba despre o *questa*, la al cărei capăt nici eu nu știu ce se găsește exact. Femeia-cruciat a satisfăcut, într-o măsură vizibilă, *questa* credinței, dar a mizat și pe un existențialism redus la absurd. La *Malcontenta* (curtezana esențială din cartea mea despre Veneția) a satisfăcut nu atât erotismul, cât îndoiala, ambiguitatea și ispita. Iar *Kore Persefona* a plusat pe cartea erotismului, dar a unuia în care senzorialitatea avea la capăt fantasma androginului alcătuit din cei doi aleși, iubitul și iubita, stând într-un cocon protector.

Femeia-cruciat a fost purtătoarea mea de cuvânt într-o perioadă de căutări spirituale progresive în care găsisem și în același timp nu găsisem răspuns. Într-o perioadă în care Dumnezeu era un pod suspendat pe care voiam să pășesc, dar a cărui poartă ori intrare era glisantă. La *Malcontenta* (dar și *La Cesarina*), două dintre curtezanele venețiene pe care le-am creat în volumul *Veneția cu vene violete* și despre care am scris cu voluptate, au fost purtătoarele de cuvânt pentru ideea de ambiguitate (care se poate manifesta în erotism, dar nu doar în erotism). Curtezana nu este altceva decât tot un fel de puncte, de pod, între oameni, între fantasmеle și nevoile lor, în relația atât de complicată (dintotdeauna complicată) dintre bărbați și femei. *Kore Persefona* a fost, probabil, cea mai liniștitoare ipostază din poezia mea, în ciuda senzualității sale inchieta. Dar mai există și alte ipostaze feminine, unele oarecum demențiale (având adică pecetea nebuniei și a ospiciului): Marijuana sau Niniloh din volumul *Oceanul Schizoidian*. Cum cred că fiecare dintre noi, poet sau nepoet, purtăm din când în când un ospiciu pe dinăuntru, acesta se cuvine a fi scos, în poezia de tip exorcism, și scuipat înafară, ca să ne vindecăm de tot felul de spaime, frici, neliniști, fantasme etc. Cine afirmă că nu are spaime și fantasme, nu rostește adevărul.

AI. CISTELECAN

De la sex appeal la metafizică

Drept să spun, nu știu cine citește astfel de cărți calificate tradițional ca „biografii romanțate”. Dar trebuie să fie multă lume amatoare, căci altminteri Polirom n-ar fi făcut o adevărată industrie din editarea lor. Văzînd lista atașată la *Blaga, în căutarea numelor*, scrisă de Florina Ilis (2025), îmi dau seama că Polirom (cu mic ajutor și de la alții) vrea să extermină toți scriitorii cu cîte-o astfel de biografie. Presupun că supoziția de la care pornește proiectul e că există scriitori atît de profesioniști încît pot oricînd transforma un scriitor (ori altfel de artist) într-un om pe placul nostru și la fel ca noi (și, firește, că e multă lume pasionată de asemenea transgresiuni). Asta ar fi o premisă flatantă pentru scriitori în general, atît pentru cei care fac biografiile, cît și pentru cei biografiți. Nu e, de altfel, singura inițiativă prin care Polirom impune un fel de direcție în preocupările celor puși pe scris. Colecția „Ego/proză”, bunăoară, aproape că a capturat toată suflarea scriitoare de proză. Practic, direcțiile în care trebuie s-o ia scriitorii nu mai sînt azi indicate de alde Maiorescu sau Lovinescu, ci de alde Polirom. Pare că scriitorul român a atins în fine standardele de profesionalism prin care poate răspunde la orice comandă și poate acoperi orice contract. E o ușurare binevenită pentru scriitori, pentru că nu mai trebuie să-și bată capul cu ce să scrie, căci le spune editura. (Fac o paranteză neavenită – dar spontană –, căci mi-am adus aminte de interviul luat de Dorin Tudoran lui Mihai Beniuc și-n care-l întreba dacă scrie la comandă, cum se birfește; iar Beniuc i-a răspuns, aproximativ, rătăindu-se: la comandă, eu nu, niciodată! A, dacă mă roagă, e altceva!) „Rugămintea” e acum sub formă de contract, cu totul altceva deci. Mai acum cîtva timp Mircea Martin prorocea că scriitorul „nu va mai urmări performanța stilistică, artistică, proba de măiestrie, de virtuositate epică”, ci doar „acoperirea eficientă artistică a unei teme” permise spre execuție; nu va mai fi, așadar, persecutat de „tema personală” ori de cine știe ce altă fantasmă obsesivă care-l trezește din somn și-l pune la masa de scris. Monografiile romanțate – ori doar semi-romanțate, de nu pur și simplu romanești – sînt chiar astfel de treburi: în contract scrie clar, în primul alineat: faceți un om interesant din acest scriitor plictisitor.

*

E ceea ce face, cu evident standard elevat de romancier, probat deja prin succese europene, și Florina Ilis. Dar care-i domeniul în care oamenii, chiar fiind ei scriitori, sînt mai interesați și, totodată, mai asemeni nouă? Ar putea fi mai multe, firește, dar niciunul nu e atît de abilitat precum cel erotic. Pe acesta îl și exploatează Florina, cu atîta devoțiune încît cartea s-ar fi putut numi liniștit *Viața amoroasă a lui Lucian Blaga*. Dar nici nu era încotro! În primul rînd pentru că biografiștilor nu li se permit prea multe abateri de la scenariul biografic în sine, iar dosarul erotic blagian e mai mult decît consistent, aproape că dă pe dinafară. Nu numai cele povestite de el în cărțile autobiografice sînt relevante absolut, dar mai sînt și corpusurile de scrisori – admirabile ca scrisori de dragoste; doar ale lui Radu Stanca pot fi comparate cu cele bliagene – apărute pînă acum (poate nici nu-s ultimele) – toate obligînd biograful la prospectarea atentă a peripețiilor, fie ele doar sentimentale, fie (și) de alcov. Nu mai puțin va fi contat faptul că Blaga e unul din marii poeți ai iubirii, atît de legat de principiul și acțiunea sa încît poemele sale pot fi despărțite în cicluri în funcție de muza dominantă: Cornelia, Domnița, Coca, Elena. Ș.a.? Dar mai ales determinantă va fi fost viziunea ca atare a lui Blaga în privința poeziei, exprimată decisiv încă de la debut și nedezmîntită apoi pe tot parcursul creativ. E ca și cum Blaga ar fi avut clarviziunea propriei devenirii – rămînînd astfel fidel principiilor enunțate în celebra artă poetică din deschiderea *Poemelor luminii*. Misteriofor și imnic, poetul lui Blaga își datorează aceste competențe incantatorii iubirii. Ea e cauza care susține și mișcă totul – și cunoașterea și fapta și nostalgia. Accentele se vor schimba ușor de la un ciclu creativ la altul, într-un concert coerent, dar iubirea în calitate de cauză primordială nu va fi scoasă din rol nici cînd dominanța e misteriofonică, nici cînd cunoașterea e suferință, nici cînd tăcerea devine un extaz contemplativ iar cuvintele vor să fie doar o epifanie a tăcerii și nici cînd logosul e un *lacrimarium*, un dicționar de suferință inexorabilă. În linia ei de fond, poezia lui Blaga e o laudă, e imniferă prin substanță, iar cauza ei eficientă e iubirea: o efervescență erotică e la Blaga elanul creativ (căci dragostea nu e doar efervescență senzuală, ci și spirituală și creativă). Oricîtă metafizică pune Blaga în definirea creației, aceasta depinde de iubire. Ecuația creație-iubire e una reversibilă: una e (și) cealaltă. E dogma bliagiană *in nuce*. E și teza biografiei realizată de Florina, ținută pe o axă demonstrativă și atît de „argumentată” încît biografia pare de-a dreptul tezigă. Dar nu e vorba decît de firul interpretativ al biografiei/operei.

Problema e că, dincolo de peripețiile simbolice și de prestigiul vizionar, transfigurator și pascal al iubirii, dincolo de prestația metafizică la care Blaga o supune, el a înțeles ecuația creație=iubire și perfect *à la lettre*. De-ar fi știut de zisa lui Octavio Paz conform căreia sexualitatea e „focul original și primordial” inclusiv pentru poezie, sigur ar fi fost de acord. Nu există demaraj – și nici derapaj – vizionar la el dacă nu există, drept cauză și ocazională și eficientă, o incitare senzuală – ca s-o spun pe șleau, cineva (cineva foarte concret) cu *sex appeal* ca scînteie de aprindere a elanului creativ. Drumul lui Blaga pornește de la *sex appeal* și ajunge în regiunea metafizică, uneori direct, alteori pe scurtătură sau pe ocolite, dar inevitabil. Noi ieșim din școli cu mare evlavie față de poezia lui Blaga

– și cu și mai mare evlavie față de lucrarea sa filosofică –, așa că revelația unui Blaga iubeț neastîmpărat e un fel răsturnare aristotelică, aproape o impietate flagrantă. Florina avea pe ce se bizui pentru a descrie tot șocul acestei răsturnări. Pe la pagina 90, după atîtea aventuri, își ia inima în dinți și se întreabă dacă Blaga a fost un „crai” sau nu. Nu, zice ea, deși statistic ar putea fi abilitat, măcar prin paradoxul chelului – firește, fără pretenția de palmares a unui Cassanova (dar asta numai pentru că Blaga chiar trebuia să se îndrăgostească de iubitele lui, căci avea mai multă nevoie de îndrăgostirea de ele decît de ele însele; de iubire avea nevoie, nu neapărat de iubite; dar cum nu se putea una fără alta...). Ce-i drept, era și disponibil la asemenea patimi trecătoare (devenite în poeme un fel de patimi eterne, imnuri absolute). A avut noroc și de o soție înțelegătoare, care i-a acordat dispensă (cu ce sacrificii, numai ea știe; biografii nu par să pună mare preț pe drama Corneliiei; nici Florina n-o face, deși de la ea mă așteptam). E limpede că soțiile de scriitori – cel puțin cele de mari scriitori, care au conștiința că nu fac un sacrificiu pentru nimic – trebuie să aibă multă înțelegere pentru resorturile creației. E nevoie de o asemenea profunzime a înțelegerii freaticii creative pentru a putea fi soție de scriitor (sau soț de scriitoare). Cornelia a avut-o, fiind într-atît de comprehensivă încît i-a îngăduit poetului „orice, numai să fie poemele bune” (zic aproximativ dintr-o scrisoare trimisă de Blaga Domniței Gherghinescu-Vania). (Au mai fost și alte soții comprehensive; de pildă, Claudia Millian, și ea în bune relații cu Blaga, de altfel, încît a și învățat de la el să scrie, trădînd simbolismul minulescian; dar puține atît de martirizate sentimentale precum Cornelia; va fi avut în înțelepciunea și toleranța ei ceva din Ana lui Manole). Ce-i drept, Blaga i-a servit o mică platformă de filosofie pragmatică, *ad hoc*, explicîndu-i că arta nu poate fi îngrădită de morală (doar în sensul de infidelități conjugale, fără alte extensii; adulterul e singura relaxare a moralității pe care Blaga o profesează), iar Cornelia a avut inspirația și larghețea s-o accepte. Desigur, mai ales iubirea nu poate fi îngrădită, dar cum la Blaga nu e diferență între artă și iubire, nu era nevoie de mai multă sofistică. Cu acest acord obținut – și cu respectarea cît de cît a conveniențelor, în așa fel încît Cornelia s-a aflat în bune relații cu aproape tot catalogul de iubite –, Blaga a introdus instituția amantei aproape la fel de legal ca la Curtea franceză. Nici una dintre idile nu era necunoscută – ori baremi bănuită. Erau aproape legitime, nu doar tolerate; oricum, publice îndeajuns. Nici o altă celebritate falică (de genul lui Nae Ionescu, bunăoară) n-a reușit o asemenea legalizare confortabilă.

Florina își pornește explorarea prin iubirile blagiene ca-ntr-o oglindă retrovizoare, într-un fel de recursiu: începe cu ultima – Elena Daniello – și înaintează ca racul. Fiecare dintre iubite se mîndrea cu palmaresul de poezii suscitade/inspirate și fiecare și-a făcut albumul ei de performanțe. Dar aceste iubiri (la urma urmei, nu prea multe) n-au provocat doar poemele în care iubirea e tematizată; ele trebuie apreciate și pentru reverberația pe care au avut-o asupra restului poemelor, pentru climatul magic asigurat și pentru tonusul vital al poemelor; pentru atmosfera vizionară, pe scurt. Din această perspectivă, poate nu era de ignorat (dar se întîmplă) perioada Coca Fargo, cu care Blaga își petrecea vacanțele diplomatice pe vremea cînd era la Berna și – mai ales – la Lisabona. Pe Coca Blaga a cunoscut-o încă pe cînd era o copilă talentată, cu prilejul

unei vizite la Elena Fargo care, ca orice mamă, s-a lăudat cu talentul fiicei și a pus-o să-și recite cîteva poezii. Blaga a fost atît de încîntat (poate sincer, poate din alte motive) încît a scris în urma lecturii un fel de mic eseu – „Arta copiilor” – în care și citează din Coca. A re-cunoscut-o mai tîrziu, cînd Coca, actriță deja, îi amărea zilele lui Zaharia Stancu (iar Zaharia, pe ale Mariei Banuș; există și triumphiuri geloase, nu doar amoroase). Stancu era atît de pornit încît pregătea un pamflet – „Filosoful Lulu” – drept răzbunare, dar l-a potolit Coca. Din păcate (ori nu), Coca n-are un album de poeme inspirate de propria făptură, dar cine știe dacă vraja ei nu circulă prin poemele din anii 37-40. (Putem fi siguri că-n narcoza somnii cîntată de Blaga nu sînt ecouri sublimite din narcoza Cocăi?) Epocă glorioasă a avut însă Domnița Gherghinescu-Vania pe care – zice Ion Vlasiu – Blaga „a iubit-o ca un sclav” și care, dă el de înțeles, îl cam juca pe degete. Toate iubitele lui Blaga (inclusiv Elena, măcar că nu frumoașă iar venită la o vîrstă mai de cumințenie senzuală) aveau *sex appeal*, dar niciuna atît de paroxistic precum Domnița (Vlasiu, care era un țap în călduri permanente, zice că luat-o la fugă cînd a văzut ce dogoare emană Domnița). E o poveste de iubire rodnică, nu se mai întîmplase așa ceva de pe vremea cînd iradiantă era Cornelia. Blaga renaște, reîntînerește de-a binelea și viziunea lui se entuziasmează din nou. Are și noroc, nu doar de consimțămîntul Corneliiei, dar și de faptul că Gherghinescu era și el foarte comprehensiv (poate chiar mîndru de reputația de muză – un fel de muză generală – a Domniței), cum nu mai fusese înaintea lui decît Ștefan Micle, cel care stătea acasă cu fetițele în vreme ce Veronica pe la serate, pe la baluri... Idila se termină brusc (rezultă și din *Luntrea lui Charon*) pentru că Domnița, prea încrezătoare, comite un hybris: după o minunată zi petrecută în poiană, la întoarcere îi propune lui Blaga să-i facă amîndoi o vizită colonelului prieten și el cu Domnița. Familiaritatea prea spontană cu care Domnița se cuibărește pe canapeaua colonelului a fost pentru Blaga un șoc: și-a dat seama brusc de faptul că el nu era prințul – singurul favorizat din marele cortegiu de admiratori, ci doar unul din alai. Mai avusese un șoc (peste care a avut tăria să treacă, sedat de Domnița) după ce Virgil Gheorghiu, plebeian și fanfaron, și-a publicat poezia în care dădea pe față ce-au făcut el și Domnița. Dar declasarea din fruntea convoiului a fost prea mult pentru mîndria lui. Nu avea însă de așteptat pentru vreo suplinitoare, căci se făcuse coadă și la el. Îi dădea asidue tîrcoale în vremea sibiană Ecaterina Săndulescu, care, sub pretextul meditațiilor date lui Dorli, mai că nu lipsea din casă. Dar și Ecaterina (care nici nu era sexy) comite un fel de hybris: în flecărelile ei cu Cornelia se folosește de un concept blagian și, auzind-o, Blaga a sărit ca ars din biroul unde lucra și i-a interzis, isteric, să mai folosească vreodată conceptele lui. Cu asta, s-a închis și ușa posibilei povești. Cu atît mai tare cu cît a dărimat-o viforos Eugenia Mureșan, o preoteasă focoașă la modul năprasnic, de un senzualism stihial și care – simte asta și Blaga – e un fel de *mantis religiosa*. În orice caz, nu și-a înțeles rostul de catalizator – ba avea chiar ambiția de a fi ea continuatoarea creației blagiene – alt hybris. Cu Eugenia Florina și organizează o scenă sexuală (singura în direct) în bucătăria preotesei, chiar sub nasul popii, după ce ațîță atmosfera cu mirosurile și emanațiile afrodisiace care se ridică din oalele de pe foc. E o scenă de prozator cu simțul concretului imediat. Relația aventuroasă și riscantă cu Eugenia

(consolată apoi cu D.D.Roșca) e urmată și substituită de cea cu Coca Rădulescu, prezentată de Florina ca un fel de Căprioară *à la Preda*. Toate poveștile de iubire sînt oarecum romanțate, dar cea cu Coca e cea mai supusă idilismului. E posibil să fi fost o relație mai spirituală, de nu doar mai spiritualizată; oricum, din spusele Florinei, cea mai puțin „carnală”, cu un Blaga paternalizat complet, dar eruptivă în planul creației. Biografii, chiar și cei mai sobri, privilegiază incidentele care ar sta, chipurile, la baza pre-textuală a poemelor. Uneori atît de serios încît dau impresia că dacă n-ar fi plouat într-o anume zi Bacovia n-ar fi scris *Lacustră*. Și Florina identifică toate „ocaziile” care au devenit poeme blagiene și-n care adorabilele recunosc peisajul, clipa, atmosfera etc., trecîndu-le în contul farmecului lor. Astea vor fi existat în mod sigur, dar și mai sigur e că o poezie care trebuie scrisă nu se lasă nescrisă și că inventează, la nevoie, ceea ce-i trebuie. Conjuncturalul e util, dar nu decisiv.

Biografii de genul Florinei trebuie să prelucrez un scenariu pre-existent. S-ar putea mulțumi cu trecerea în concret a diferitelor momente și situații, lucruri de-ajuns pentru a da viață unui personaj care oricum și-a exploatat-o în operă (mai transparent ori mai clandestin). Dar nu e cazul Florinei, care nu se mulțumește cu ce-a primit. Biografia realizată de ea se bazează pe o scriitură croșetată, în care firele Florinei se amestecă cu ale lui Blaga, luate fie din poeme, fie din scrisori, din romane ori chiar din eseuri și din opera filosofică (Blaga citește din ce-a scris, conferențiază etc., colaborînd îndeaproape cu Florina). Dar mai ales romancierul din Florina nu s-a putut abține de la dublarea planului epic documentat cu unul fantastic, ori măcar fantasmatic. Cartea începe în cămăruța de la Biblioteca Centrală Universitară, unde Blaga lucra la traducerea lui *Faust*. Nu-i, așadar, chiar surprinzător să vedem că în cămăruță, în vreme ce Blaga moțăie, năvălește un fel de Mefisto mai ridicol, însoțit de o șleahță de șmecherași caraghioși (ca și Woland-ul lui Bulgakov). Biografia începe deci cu ispitirea lui Blaga și cu pactul semnat de acesta cu un ambiguu și precar Mefisto. Dar nu rămîne doar o scenă de halucinație pierdută. Fauna aceasta, contopită cu fauna securistă/comunistă, se ține scai de poet: tam-nesam un cîine nu-l mai părăsește pe Blaga și se instalează la el acasă (de prisos să mai evidențiem că unul din însoțitorii lui Mefisto e un Cîine), o matahală de securist îl salvează dintr-o rătăcire prin nămeți și ninsoare (care poate fi Zevedei Barbu, fostul student care-l salvează din ghearele partidului înainte de a fugi din țară, dar nu-i sigur), pentru ca în cele din urmă Blaga să fie invitat la un bal coșmaresc în care-și vede viața într-un *puzzle* amestecat pînă la haos, nemaidistingînd între oamenii partidului, cei ai lui Mefisto și propriii săi prieteni (propriile iubite mai ales). De cum a semnat pactul – 9 ani de viață pentru a-și putea încheia opera – Blaga trăiește în două dimensiuni: petrece aceeași noapte cu Elena, dar și acasă. Astfel de puncte de fugă în fantastic nu doar că însoțesc desfășurătorul biografic, nu doar îl întretaie, ci se contopesc cu el. Lumea din *Faust* participă la viața lui Blaga, pe care Florina o ține în priza fantasmaticelor pe măsură ce o traduce în concretețe cotidiană. Reconstituirea biografică e mereu pe punctul de a aluneca într-o meta-realitate, de unde Florina îl trage înapoi pe Blaga, dar fără violență epică, păstrînd doar o anume indistinție între planuri. Cît a lăsat Blaga nescris din biografia sa, completează Florina, inclusiv comunicațiile paranormale.

Alex GOLDIȘ

Proză scurtă *oldschool*



O foarte frumoasă carte de proză scurtă*, cum puține au apărut în ultimii ani, a scris Iulian Bocai. Conform unei precizări de la finalul volumului, majoritatea bucăților au fost concepute în timpul unei rezidențe și burse oferite de revista „Familia” în august 2024. Bocai e un filolog pur sînge, cu formație umanistă solidă, evidentă atît în eseurile ocazionale, cît și în lucrările cu bătaie mai lungă, precum *Filologii. Instituționalizarea studiului literar în Europa* (2020). E și un neînregimentat, un lup singuratic în cel mai bun sens al cuvîntului: nu pactizează cu ideologii sau politici de grup, nu are în spate instituții, nu se lasă pradă diverselor mode, fapt care face ca vocea lui să-și păstreze onestitatea. Dacă greșește în analize sau diagnostice, n-o face decît pe propria barbă, nu în virtutea unor calcule sau idiosincrazii de moment. De adăugat că e și un scriitor ale cărui cărți n-au trecut neobservate: romanele *Ciudata și înduioșătoarea viață a lui Prișă Barsacu* (2018) sau *Constantin* (2019) au fost premiate și salutate de critică drept construcții care anunță un prozator cu bătaie lungă.

Actualul volum de proză scurtă e și nu e o surpriză. El vine pe filiera unei formule autobiografice, accentuată și mai mult acum. Dacă în spatele personajelor centrale din primele două cărți se putea ghici o convenție autobiografică discretă, în *Revărsatul zorilor* ea devine manifestă. Ceea ce nu înseamnă însă că stilul rezonează în vreun fel cu autenticitatea brută la modă în prima decadă a anilor 2000, când, cel puțin în teorie, o proză era cu atît mai bună cu cît expunea mai mult din biografia autoarei sau autorului în cauză. E vorba aici de o autenticitate neprogramatică, aflată în afara convențiilor autoficționale încă în vogă, lăsată să se desfășoare liber sub ochii cititorului. Ceea ce înseamnă că în ea intră nu doar experiențe care țin de biografia exterioară, ci și mici revelații declanșate de un detaliu cotidian, descoperiri legate de câte o lectură, asocieri între persoane concrete și cutare personaj literar sau chiar deliberări despre natura memoriei.

Senzația cea mai puternică a cărții, transmisă cititorului la fiecare pagină, e aceea de libertate de orice artificiu și

de abandonare hedonistă în voia povestirii. Singura miză supraordonată pare a fi aceea a excavării memoriei personale, care însă nu e provocată superficial sau bruscă, ci lăsată să-și urmeze cursul. Un pasaj simptomatic în acest sens privește memoria personală ca pe o clădire labirintică în care subiectul încurcă permanent ușile: „am și acum clipe în zilele memoriei în care mi se pare că între realitate și mine există o defazare care se datorează faptului că undeva în trecut, nu mai știu când și nici unde, ori din cauza unei grabe, ori a infinitelor mele ezitări, n-am intrat pe ușa care trebuie sau am luat-o la stânga când ar fi trebuit s-o iau la dreapta și de-atunci a început universul să țină socoteala acestor abateri”. (p. 93). Această permanentă defazare existențială e excelent transpusă la nivel narativ: majoritatea prozelor scurte au forma unor confesiuni care-și iau drept punct de plecare câte un personaj sau o situație din copilăria sau adolescența (târzie), părăsite și regăsite apoi de o logică a povestirii pe care naratorul pare că nu vrea sau nu poate să o mai controleze. Faptul face ca prozele scurte ale lui Bocai, care nu ies nicio clipă din sfera evenimentelor banale, să devină imprevizibile ca realitatea însăși aflată în plină desfășurare. Piesa care dă titlul volumului promite un portret al lui M., „o fată credincioasă de care mă îndrăgostisem în liceu” și construiește clasic pe linia lui până la un punct, după care deviază într-o proză despre revelarea bruscă și neverosimilă – ca sub efectul unui drog – a centralității propriului eu în compoziția generală a realității. Declicul e produs nu de vreo experiență intelectualistă, ci de singurătatea în zori într-o haltă în care tânărul ajunge din greșeală: „Dacă ridicai și mai mult ochii, ca să cuprinzi mai bine orizontul, tot era împărțit perfect simetric, că țin și-acum minte cum am privit aproape paralizat, încântat de ce văd și încântat de mine însumi că mă nimerisem acolo, sub cerul care îmi oferea acest spectacol parcă doar mie. Niciodată n-am mai avut în viață sentimentul că lucrurile pot să fie separate așa limpede – lumina, de întuneric și trecutul, de viitor – și rareori i s-a arătat atunci bolta alb-neagră, finală și curată, ca o *decizie*”. (p. 18, 19).

Acest inefabil al povestirii, lăsată să se desfășoare după o logică intrinsecă, face ca evenimente și relații să se perinde prin fața cititorului neînsoțite de concluzii sau determinări exacte. Insuși naratorul se întreabă adesea cu privire la greutatea sau sensul lor în dinamica propriei biografii și le reține cu aerul detașat (ușor cinic, ușor amuzat, ușor nostalgic) al unei persoane care nu crede nici măcar în omogenitatea propriei identități. Sexualitatea – dar și lanțul de interdependențe emoționale în care personajul intră din copilărie până în prima maturitate – e una dintre supratemele fascinante ale cărții. E destul de greu de înțeles afirmația (reproș?) a lui Adi Schiop de pe coperta volumului conform căreia avem de a face cu naratori „straniu de inocenți și de asexuați, spectatori dezincarnați ai vieții lor”, de vreme ce toate întâmplările relatate se leagă de câte o relație cât se poate de sexuală. Cu atât mai mult cu cât e vorba de o sexualitate asumată, lipsită de ritualul ușor decorativ, în alte locuri, al ezitărilor identitare. Personajul se aruncă cu aceeași voluptate – și o relatează fără înconjur – în relații cu băieți, testate din prima adolescență (*Discoteca*, *Melodramă cu apocalips*), cu fete, prin prezență reală (*Teoria rezultatului*, *La verité*) sau online (*Cea însetată de sânge*). Doar că, e adevărat, volumul nu se construiește ca un simplu catalog de experiențe sexuale, ci ca un discret studiu antropologic asupra diferitelor persoane cu care tânărul intră în contact. Figuri memorabile rămân Cătălin,

partenerul de aventuri secrete, Laura, adoratoarea adorată dar neinteresantă sexual, sau iubitele din mediul virtual care îl supun pe narator la multiple transgresiuni erotic-culturale: Roshanak, iranianca studentă la Dublin sau indianca înstărită și dezinhăbită Deepthika.

Cealaltă temă majoră a cărții, care se și află în tensiune cu problematica relațiilor erotice, e cea a precarității vieții de tânăr intelectual. Crescut într-o provincie din Dobrogea, cu un tată fără slujbă în cea mai mare parte a vieții și cu o mamă plecată la muncă în străinătate, naratorul e lipsit de un orizont de carieră definit și cade ușor pradă singurătății și marginalizării prin natura profesiei de umanist. Sunt foarte acute pasajele care vorbesc despre dinamica unui ins dezinstituționalizat, dar obligat la disciplina zilnică menită să-i asigure supraviețuirea: „Aveam impresia că-mi țiue urechile și că n-o să scap niciodată de tras ore lungi pentru bani puțini” (p. 157). De aici tonul dezabuzat, dar original al întregului volum. Naratorul din *Revărsatul zorilor* e în același timp un împătimit de lecturi, care-și câpătușește orice experiență cu citate, și un critic tăios al ideii că literatura mai are vreo funcție terapeutică. În loc să constituie un antidot pentru singurătate sau alienarea în munca intelectuală, ea reprezintă un pericol care necesită identificarea unor noi mecanisme compensative: „Câteva luni m-am uitat la filme șapte, opt ore pe noapte, apoi am început să citesc romane lungi, care erau însă toate despre aceeași alienare de care încercam să scap eu însumi, așa că într-o seară mi-am făcut cont pe niște site-uri de corespondență și am început să scriu la întâmplare” (p. 158-159).

Interesul cărții nu stă însă în temele menționate mai sus, ci în siguranța stilistică uimitoare a unor narațiuni care vorbesc complex și fără complexe despre adolescență, sexualitate, sărăcie într-o provincie oltenească uitată de lume, dar extrem de vie sub unghiul umanității. Momentul constituirii unei tinere perechi din anturajul adolescentului e surprinsă, de pildă, astfel: „Stăteau amândoi unul lângă altul pe o bancă și păreau speriați – genul de a fi temător și stânjenit care nu apare între doi oameni decât după ce discută și stabilesc că ar trebui să se schimbe ceva între ei, doar pentru că numele pe care i-l dăduseră relației lor se schimbaseră. Am văzut-o atunci pe fata asta, care să fi avut poate paisprezece sau cincisprezece ani, încercând prima dată o rochie prea mulată și prea obscenă pentru ea. Se plimba prin fața noastră și, de fiecare dată când i se ridica pe coapse, o trăgea speriată înapoi și încerca să și-o potrivească – era ca și cu, în acest noi joc pe care abia începuse să-l descopere, ce testa nu erau atât hainele, cât propria feminitate, care o speria și intriga deopotrivă. Când i se părea că e, dintr-odată, prea femeie, se panica ușor și atunci se iveau în ochii și gesturile ei nesiguranța și rușinea. Așa erau amândoi când i-am văzut prima oară pe bancă.” (p. 62).

Fără a sparge propriu-zis poighița realității, prozele lui Bocai o descompun la fiecare pas în emoții sau reflecții care îi schimbă mereu consistența și o fac enigmatică. E ceva asumat retro în stilistica întregului volum, care demonstrează că nu e nevoie de apelul la tehnici sau programe literare stridente, ci de instrumentele clasice ale observației morale și ale economiei narative pentru a putea scrie proză *fresh*. „Cine mai zice azi că se «revărsă zorile»?”, ca în *Benito Cereno* a lui Herman Melville, se întreabă la un moment dat naratorul, făcând pe inocentul.

* Iulian Bocai, *Revărsatul zorilor*. Proză Scurtă, Editura Trei, București, 2025, 208 p.

Oana PALER

Istorie, clasă, individ



Lavinia Braniște a excelat în a construi personaje care nu se descurcă și au, în același timp, o mare aplecare spre acreală și resemnare. Unele chiar spre lene. Sau care sunt ineficiente, care cumva nu reușesc, decât cu eforturi mari și contraproductive, să ducă la îndeplinire mici sau mari sarcini. Cum ar fi trasul la xerox al unor pagini sau pregătutul unei cine festive. Nu știu să existe vreun roman al Laviniei care să ocolească tipologia omului care înaintează prin viață cu frâna trasă.

Însă în *Camping* (Polirom, 2025), Braniște schimbă generația și unghiul narațiunii. Personajul principal nu mai este un milenial al prezentului urban, care se plânge că e scump la Mega, dar aruncă la gunoi mâncarea de la mama, ci o sexagenară, văduvă de tânără, emigrantă de două decenii în Spania. Ajunsă la vârsta pensionării, Sofia trebuie să împacheteze și să se întoarcă în România. Robert, fiul ei de 24 de ani, vine s-o ajute. Vine, deși nu are niciun chef, deși a făcut praf banii mamei, chestiune pe care nu i-o spune decât la jumătatea cărții.

Romanul are o tonalitate gravă/profundă, dar și o miză morală și sociologică cu greutate: restituirea demnității unei categorii de români care, pierzând cam tot în țară, au avut curajul să ia viața de la capăt în străinătate. Se știe că, în postcomunism, românii au emigrat masiv în diferite tranșe istorice, livrând Europei în mare parte mână de lucru mai ieftină. Sofia aparține valului de emigranți români din anii '90-2000 care, deși cu studii superioare (unii), au ajuns să facă, prin Spania, Italia sau Germania, joburi mult sub calificarea lor. Altfel au stat lucrurile după intrarea în UE și mai ales pentru generațiile celor născuți după '85, care au început să primească burse de studiu în afară sau, mai târziu, când s-au cerut medicii sau IT-iști, deci probabilitatea de a te rata profesional în afară a scăzut mult. Prin Sofia, literatura acordă respect și spațiu unei întregi categorii sociale adesea disprețuite pe nedrept, din ignoranță sau clasism: muncitorii români din străinătate („câșpunarii”, „sclavii Europei”).

Sofia e economistă de profesie, dar, după ce rămâne văduvă și fără loc de muncă în România anilor de tranziție, are curajul de a pleca singură în Spania. Lucrează la negru prin restaurante, îngrijește bătrâni, apoi își găsește un job fix într-un camping sărăcăcios, *El Titi*, unde rămâne mai bine de un deceniu. Cu sacrificii uriașe, economisind absolut tot ce câștigă, reușește

să-i cumpere fiului ei un apartament în România. Braniște aduce astfel în literatura română o realitate cam ignorată: ce s-a ales de acest val de emigranți plecați la începutul anilor 2000? Cum arată bătrânețea lor (care va începe să coste bani), cum se raportează la copiii rămași în țară? Și mai ales ce s-a întâmplat cu acești copii deveniți între timp adulți? Unde lucrează? Cu cine votează? Cum gândesc?

Romanul funcționează ca o oglindă sociologică: dincolo de povestea Sofiei, se ridică întrebări despre mersul istoriei și relația cu individul, despre rolul statului român, despre responsabilitatea familială și despre felul în care migrația a remodelat însăși noțiunea de *acasă*. Inserțiile de comentarii de pe pagina de Facebook *Români în Spania*, plasate între capitole, aduc un contrapunct coral, cu funcție socială și poetică. Totuși, romanului i se poate reproșa absența unei reflectări mai consistente a vieții online, esențială mai ales pentru perioada pandemiei. Conspiraționismul, isteria antivaccinistă și fragmentarea socială s-au manifestat atunci mai ales pe rețele, iar în *Camping* ele apar doar tangențial. În pandemie, toată lumea a trăit pe rețele. În discuțiile care adesea generează „mult zgomot și multă *basura*, adică gunoi”, apar, printre altele, topicuri cum ar fi asigurările de deces, repatrieri, opțiuni de incinerare sau înmormântare. Impresia generală lăsată de corul anonim al emigranților e că mori fix de câți bani ai. Și că nu te ridici la statut de individualitate, rămâi acolo orice-ai face, printre cei mulți, umili, vorba lui Rebreanu.

Romanul reconstituie, prin flashbackuri, parcursul Sofiei înainte de plecarea din România: văduvia, depresia postnatală, sprijinul tatălui, pierderea locului de muncă. „Sofia a plecat din țară într-o vreme când afacerile erau pentru șmecheri, pentru cei care se învârtau și se descurcau, dar în Spania i-a intrat în cap că afacerile sunt pentru oricine, că important e să știi să faci ceva, orice.” Observația surprinde decalajul dintre România postcomunistă haotică și Spania văzută ca meritocratică și previzibilă. Robert, rămas la patru ani în grija bunicului, în orașelul de lângă Dunăre, nu reușește să se adapteze atunci când e adus în Spania. Dezvoltă fobii și anxietăți, până în punctul în care Sofia trăiește frica primitivă că fiul ar putea să moară „din vina ei” și îl lasă să se reîntoarcă la bunic. Relația lor rămâne marcată de diferențe, tensiuni, rușine, umilință și ritualuri încărcate de vinovăție și teamă (ritualul desfacerii pachetelor trimise de mamă de-a lungul timpului, ca și cum ar fi fost cadouri de Crăciun, se regăsește de altfel și printre scenele din încheierea romanului, ca simbol al unei vieți care încapă toată în niște cutii). Înainte de pandemie, Robert vinde apartamentul cumpărat de Sofia și investește banii în acțiuni, influențat de prietenii lui cuprinși de criptofrenzie. Îi pierde. După terminarea facultății, băiatul refuză ideea de muncă, pe care o numește „sclavie” și „urățire a sufletului”. Sofia, în schimb, rămâne conștiincioasă, prudentă, preocupată să nu-și slăbească reputația în fața șefilor, suspicioasă față de conaționalii care i-ar putea „strica” imaginea. Are senzația că dacă e româncă, e judecată la grămadă cu alți români, iar dacă ei sunt „prost văzuți”, își riscă și ea poziția, așa că merge pe prevenție. Cu Dragoș și Alina, de exemplu. Îi verifică, îi supraveghează. Poartă cumva povara rușinii de a fi român emigrant. Trăiește anxietatea de a nu pierde o stabilitate și o reputație câștigate cu greu. În raport cu fiul, continuă să joace rolul mamei care compensează absența și „deficitul afectiv” cu bani, cadouri și sacrificii. E sensul ei, dar nu și sensul fiului. „A realizat bani”, notează ironic-amar vocea narativă. Pentru sine, în schimb, nu a păstrat nimic: obiectele din rulota ei sunt primite, traiul ei e modest, de o austeritate autoimpusă. Sofia

își simte copilul „sălbătic de lume”, la fel cum Moromete își simțea fiul pierduți în alte paradigme istorice. Sofia însăși e pierdută prin paradigme istorice: tranziția, groapa birocratică de la începutul șederii în Spania, așteptarea intrării în legalitate, pandemia, efectele invaziei din Ucraina. Dacă Sofia e produsul unei generații care crede în muncă și stabilitate, Robert reflectă niște realități post-2000, anxietatea socială, neîncrederea în instituții, protestele antimască, conspirațiile online și tentația îmbogățirii rapide. Pentru Sofia, Robert rămâne tot „băiatul”, mama îi refuză autonomia prin mici reproșuri, rugăminți, obligații. Lasă uneori să se înțeleagă că Robert e instabil și că instabilitatea e o marcă a generației lui. Cuvântul „băiatul” se repetă obsesiv, ca o incantație. Băiatul e însă anarhist, crede că totul va colapsa, că statul va intra în faliment, iar corpurile umane vor exploda de la căldură. Gândirea asta îl scutește deocamdată de responsabilitate. Băiatul are totuși grijă de bunic.

Campingul e un spațiu pestriț, prin prezența mai multor naționalități și limbi. Apar schițe de personaj, micronarațiuni care însă nu fac memorabile personajele, pentru că nu e cazul, ele vin și pleacă, asta e esența campingului. Condițiile de trai sunt precare, par undeva sub regimul de hostel. Corturile și rulotele sunt fragile, cu toalete și dușuri comune. Câteodată mai apar și șobolani. Terenul e împărțit în parcele și fiecare stă pe bucățița lui, își face o viață acolo, pe termen mai scurt sau mai lung. *El Titi* e totuși mai mult decât un cadru. Devine o reprezentare a tranzitului, a vieții trăite provizoriu, pe o parcelă modestă. Această lipsă de stabilitate surprinde esența emigrantului prins între două lumi, nici aici, nici acolo. Stabilitate pe care Sofia nu o are, dar o proiectează prin visul ca fiul ei să devină proprietar. Vis pe care Robert nu îl înțelege, de aceea îl și refuză.

Cum spuneam, în prezentul narațiunii, băiatul și mama lui sunt împreună în Spania. Mama trebuie să-și adune lucrurile și să revină în România, unde nu vrea de fapt să se întoarcă, însă nu-și poate permite să rămână. Nici vacanțe în Spania n-o să mai pupe din pensie, se teme ea. E februarie. E sfârșit de pandemie. De fapt, Sofia e disperată că trebuie să se întoarcă în România, țară cam dispărută de pe radarul ei emoțional. Speră că fiul ei s-ar putea angaja în locul ei în camping, ca să rămână amândoi acolo, dar acesta n-are nicio intenție în acest sens. Din anxietate, mănâncă compulsiv curmale, migdale, creveți, convinsă că în România toate astea sunt expirate, fără gust, ca pe vremuri. Dorul ei de România e de fapt inexistent și asta o face să se jeneze, să se simtă vinovată. Diferența majoră dintre mamă și fiu e că mama nu a făcut și nu face niciodată ce vrea, are „senzația că toată viața ei de adult a trăit cu inima frântă”, iar fiul face mereu ce vrea (pe banii mamei, e adevărat), e autonom, are un vocabular care-i justifică modul de viață și alegerile, „își asumă”. În umbra celor doi stă bătrânul Moșneguțu, extrem de uman, dar atât de departe de realitățile celorlalți membri ai familiei și totuși mereu conectat afectiv, atent să nu jignească, să nu supere, bucurându-se inocent de existența celorlalți. El „trăiește cu convingerea că viața, chiar și atunci când devine neplăcută la gust, e ceva ce poți să mai ții, cu un mic efort de voință, până într-un punct în care poți alege să-i dai drumul. Și el se mai ține, se mai poate ține, până o vede pe Sofia lui acasă, fără să se gândească nicio clipă la tot ce va pierde ea plecând de acolo”.

All in all, deși nu e *Contele de Monte-Cristo* (da, lectura cere răbdare și angajament, ca un canon bisericesc, nu avem epic spectaculos), *Camping* propune o literatură a durerilor reale, a observației subtile, a relevanței tematiche. Aceste observații bune și frumoase, adunate, alcătuiesc o filosofie de viață, ca să zic așa. Am extras doar câteva, le parafrazez pe majoritatea (sper că nu le-am deformat prea mult înțelesul), citatele ar fi fost prea

lungi: cuvintele noi devin neinteresante pentru cel care a înțeles irelevanța preciziei lor; oamenii nu se mai admiră azi între ei pentru cât poate înmagazina mintea lor, așa că profesorul nu mai poate recupera autoritatea pe care i-o dădea cândva cunoașterea; lumea se află într-o cursă cu vârsta minimă de pensionare; „geografia e în obiecte”; diferențele culturale pot servi uneori ca paravan (adică te pot ajuta să și fentezi); deficitul afectiv în familie creează sentimente de rușine; azi părinții învață de la copiii/tineri în mod cât se poate de concret (chestiuni legate de tehnologie), dar cam trebuie să învețe și atenția către propriul interior, un limbaj al conectării cu propriile sentimente; „banii vin tot din bani, indiferent câte lucruri ai ști să faci cu mâinile sau cu mintea”; emigranții, când revin în țară, simt presiunea de a demonstra că se întorc schimbați, emancipați, așa cum tinerii simțiseră mai demult presiunea de a pleca (altfel sunt/erau considerați eșuați); a riposta e o dovadă de forță, dar și a nu riposta e tot o dovadă de forță, pentru că e vorba de duranță, de reziliență; „nimeni nu e o mamă bună”; a fi proprietar înseamnă „a fi la adăpost de credit sau chirie”; cine-ți corectează gramatica (atunci când ești într-o țară străină) te poate domina; curajul e în tine și poate fi conjurat dacă răzi; sărăcia vine din cât de volatil e totul, din cât de imposibil e de păstrat ceva, orice, locuri, oameni, sentimentul de sănătate pe care ți-l dau banii.

Relevanța și farmecul romanului stau, așadar, în luciditatea cu care scriitoarea privește generația emigranților de sacrificiu și în capacitatea de a restitui demnitatea unor vieți trăite cu compromisuri, abuzuri, lipsuri, marginalizare, vinovății de tot felul și eforturi imense. Dincolo de destinul Sofiei, al lui Robert și al bătrânului Moșneguțu, rămâne întrebarea deschisă: cine, de fapt, s-a descurcat, cât și cum – individul, familia, clasa, statul român?

Călin CRĂCIUN

Maniheism feminist



Din capul locului, sintagma *pământul plath* e una care stârnește glose. Pe de o parte, poate fi luată în discuție o ironie la adresa celor încă seduși chiar și în era AI-ului de convingeri perpetuate încă de pe vremea când teoria pământului plat era considerată culmea „științificității”. Ar fi putut părea de ieftinica o astfel de ironie cu ceva vreme în urmă, dar tectonica

ideologică ori politică a societății românești și mondiale din ultimii ani, de când e atât de stridentă și amenințătoare forma conservatorismului care mixează religiozitate, naționalism, conspiraționism, fobie față de știință, față de emancipare a femeii ș.a.m.d., schimbă datele problemei. Ea nu mai e nicicum anacronică. Pe de altă parte, noul volum de poezie semnat de Anca Zaharia (apărut în colecția *pocket*, coordonată de Mihók Tamás), intitulat chiar *Pământul Plath** este din capul locului unul care aglutinează în configurația lui estetică consistențe ideologice subsumabile dezideratelor feministe, căci sintagma trimite fățiș la siajul liric al Silviei Plath, în care tronează și confesiunea sau autobiograficul, împreună cu reflexiile traumei ivite din abuzul bărbatului asupra femeii.

Cu o poezie-manifest feministă se și deschide volumul Ancăi Zaharia, intitulată *Femeile din familia mea*, o denunțare lirică a inerției transgeneraționale opresive machiste, din categoria celei pe care am mai întâlnit-o cel mai recent în debutul Simonei Sigartău. Anca Zaharia mizează aici pe exprimarea unui feminism radical, de-a dreptul maniheic: generic privind lucrurile, bărbatul e rău iar femeia e victimă – aproape fără nuanțări, excepțiile nefăcând altceva decât să confirme regula. Pare un statu-quo a cărui transistoricitate se impune denunțată și, odată cu aceasta, întreruptă, anihilată: „un lung lanț cu verigi cărând sacoșe grele, făcând/ drumuri de furnică de acasă și înapoi// veriga care strânge la piept banii primiți după/ îndelungi rugăminți se leagă de universuri suprapuse/ cu veriga care muncește pe ascuns pentru că soțul/ nu îi dă voie, fuge la magazin și înapoi când el e plecat,/ face totul perfect și în grabă// gătește și pentru el pentru că el nu se întreabă, convenabil, despre miracolul care îi pune mâncare/ în farfurie, copii sănătoși în brațe, haine curate/ pe mâine pe scaunul de lângă pat și nu oferă nicio/ privire de reproș pentru oasele rupte, ochii vineți și/ zilnic plânși, porțile mereu încuiate și somnul/ sub cerul mai liber decât ea// veriga infertilă care plânge la finalul fiecărei zile/ pentru că pășește pe tărâmul încă unei nopți nedormite/ din motivele nedorite// femeile din familia mea, un lung șir de lacrimi/ care se împletesc deasupra vinetelor decojite, tocate, mărunțite// presărăm sare cu generozitate, de parcă nu am adânci/ propriile răni// punem ulei și amestecăm cu grijă, ferm,/ apoi ne dăm jos de pe cruce și ne vindecăm fiecare/ despicătură// binecuvântându-ne// fără să ne întrebăm tații violenți, bărbații absenți, agresorii// oh, domnul meu, pentru ce m-ai părăsit?”

În ansamblu, după piesa de deschidere, volumul este alcătuit din două grupaje. Primul, *Tratative pentru unirea cu un alt oraș de o persoană*, este scris în „Tabăra de Literatură de la Sângeorz”, în 2022, după cum e precizat chiar într-o pagină, și cuprinde 7 poezii, intitulate după zilele săptămânii. Am putea spune – mai în glumă, mai în serios – că sunt compuse la normă, conform regulilor impuse de regulamentul taberei din Sângeorz-Băi. Nu e cazul de a lansa aici o discuție de analiză a rostului consumării din resursele omenirii întregi pentru astfel de tabere, dar pot spune, în absența ei, că de această dată pare să fi meritat. În versuri sunt integrate, spre popularizare, realități ale locului, de la aspecte topografice la cele culturale.

În fond, grupajul e un jurnal al locuirii în tabăra de creație, unul care devine și pretext al sedimentării unor noi reflecții asupra vieții trăite, ceea ce implică și confruntarea cu traumele – o terapeutică lirică, am putea spune. Și pentru că e vorba de un caz particular subsumabil, încadrabil într-o categorie foarte largă, iată, se conturează și premisa unei terapeutici lirice colective. Sunt memorabile, în acest sens, al

valenței terapeutice cu care e investită poezia de bună parte dintre postdouămiști, versuri cum sunt „Despre mine nu doar cred, ci știu că mă agăț/ de poveștile altora ca să nu mă sufocă a mea”.

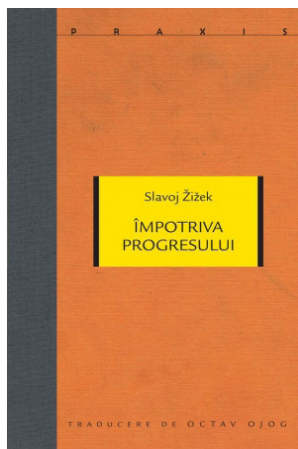
Al doilea ciclu este și cel care dă titlul întregului volum. Trăsătura care i se evidențiază cel mai ușor este violența denunțului. Protestul și angajamentul etic exprimate în poezia de deschidere sunt reluate și amplificate în *Să ai grijă*, creație în care e pus accent până la vehemență și pe afirmarea libertății de expresie artistică, și pe proclamarea autonomiei depline a femeii. Astfel, a doua parte a poemului e o șarjă antiortodoxistă, anticlericală în genere, antiipocrizie și, tot generalisim, împotriva istoriei machiste, în maniera radical impudică, voit șocantă a Medeei Iancu („poate să pară deplasat ca ură gratuită/ dar știu că-s vie dacă azi/ fosta habotnică cu vocea gătită poate s-ofere/ o mare muie/ Bisericii Ortodoxe Române/ și creștinismului în general/ de fapt ca să fie pace-n lume/ oricărui sistem patriarhal/ și dacă e să-ngenunchez în fața unui bărbat/ vreau să fie de bună voie/ din dorința de a-l descheia la șliț/ nu ca să cer iertare pentru păcate care nu-mi aparțin”). Mai apoi, în *Nu toți bărbații*, se găsește și ceea ce am putea numi o explicare a „violentei” versurilor cum sunt cele citate, una prin care poeta se arată conștientă de abordarea preponderent maniheică și o justifică, pedagogic, prin nevoia conturării ideii că oprimarea până în contemporaneitate a femeii e cauzată și de complicitatea celor care fie ignoră, fie acceptă justificări false pentru a transforma oroarea în normalitate acceptabilă, de nu chiar justițiară. Furia vizibilă în astfel de versuri este rezultatul suferinței provocate de viziunea machistă ce stă la baza organizării sociale. Totuși, spre deosebire de cea mai mare parte a poetelor feministe și a promotorilor masculini ai feminismului din câmpul cultural autohton, Anca Zaharia nu se revendică de la neomarxism, devreme ce îi lipsesc accentele care dau consistență anticapitalismului și îl pune pe Che Guevara la un loc cu Trump, Putin și Hitler: „nu toți bărbații/ doar cei narcisici, răi, nesiguri, mai degrabă albi, mai degrabă având putere politică, mai degrabă bogați sau fascinați de avere, admiratorii lui Tate, Trump, Georgescu, Putin, Becali, Hitler, Che, tatăl, vecinul, gurul care ia pielea de pe tine ca să te cheme-n tabără să te învețe să fii bărbat adevărat, proful, preotul, un Coleșa care perorează despre cum *fetele învață prostituție în loc de maternitate de la păpușile Barbie* și-n general cei care se bat în piept că nu mai poți face un compliment la o femeie frumoasă că se plânge urâta dracu’ că o agrezezi”. După cum se vede destul de ușor, rămân, chiar și statistic vorbind, puțini dintre bărbați pe din afara categoriilor negative menționate. Se împuținează însă și numărul femeilor conștiente de nevoia unei revoluții la nivelul relației dintre sexe, devreme ce „*Știi că ai scris*” o carte bună când nimeni din familie/ nu mai vorbește cu tine/ că ești percepută drept o feministă ne bună/ când el dispare după ce-i spui/ că gluma sexistă la adresa fostei te jignește și pe tine/ când ea dispare când îi spui că pare/ că a internalizat misoginismul cu care etichetează”.

Maniheismul predominant din *Pământul Plath* îi subminează noului volum al Ancăi Zaharia tocmai miza ei socială, căci el diluează deopotrivă și poezia autorefențială, și pe cea a năzuinței complinirii erotice și face greu penetrabilă tocmai armura machistă în care sunt blocate conștiințele retrograde, astfel încât creația cuprinsă între coperti e pretabilă deocamdată mai mult consumului de club feminist.

* Apărut la București: ART, 2025.

Alex CISTELECAN

Push & pull cu Žižek



Odată la cinci-șase ani, câținel dar sincronizat cu ritmul traducerilor în română, citesc un Žižek să văd care din noi a îmbătrânit mai accelerat. Așa se face că lectura recentului volum *Împotriva progresului* (Idea, 2025, traducere de Octav Ojog) m-a făcut să mă simt din nou ager și coerent ca la 18 ani.

Volumul reunește diverse eseuri din ultimii ani ale lui Žižek, care converg și nu prea (de pe la jumătate tot mai puțin) într-o critică a progresului – și progresismului ambulant. Cel mai ușor mod de a pune în ordine argumentele pe care le desfășoară aici Žižek e să apelăm la niște clasificări deja consacrate. În binecunoscuta *The Rhetoric of Reaction* (1991), Albert Hirschman clasifică argumentele pe care discursul reacționar obișnuiește să le aducă împotriva ideii de progres și mobilizării reformist-progresiste în trei variante: argumentul perversității – ceea ce pare a fi un progres produce de fapt opusul său; argumentul futilității – progresul e doar aparent și iluzoriu, în realitate structura profundă socio-istorică nu îl permite, cu subvariante: ceea ce pare a fi înfăptuit de reformele progresiste s-ar fi realizat oricum, și fără ele; și, în fine, argumentul punerii în pericol (jeopardy): reformele și încercările progresiste subminează progresele și realizările anterioare.

Citită prin grila acestei clasificări, cartea lui Žižek se dovedește a fi o mostră de reacționarism împrăștiat, care apelează aleatoriu și interșanjabil la toate cele trei maniere de argumentare din arsenalul acestui discurs: avem argumentul periclitării, chiar în primul paragraf, unde progresul e asemănat scamatoriei care face să dispară și apoi să reapară pasărea din jobenul turtit, ascunzând însă corpul strivit al păsării înlocuite; argumentul perversității – pe pagina a doua, unde ceea ce s-a pretins a fi progresul socialist s-a manifestat ca barbarie stalinistă, iar aparentul progres al eliberării coloniale s-a dovedit a fi de fapt mai nasol decât condiția colonială; dar și argumentul futilității – deja la pagina 5¹, de exemplu, unde singurul progres la care mai putem spera este să supraviețuim, sau în capitolul

2, unde „agilitatea capitalismului, capacitatea sa de a-și schimba forma” și dialectica sa de exces și lipsă sunt inerente naturii umane, și deci indepasabile, și deci nema progres.

Pe lângă această tematizare pur negativă a progresului, care reia, după cum se vede, la grămadă schemele argumentative tradiționale ale discursului reacționar, mai găsim, e adevărat, și tematizări pozitive – ce ar mai putea fi progresul. Dar o pozitivitate, în spirit lacanian, pur formală, goală de conținut. Două argumente se susțin aici reciproc: pe de o parte ideea că trebuie să renunțăm la noțiunea de progres în general² – în istorie dar și ca generalitate conceptuală, căci există numai progrese locale și conjuncturale și imposibil de pre-conceptualizat. Pe de altă parte, o reconstrucție a ideii de progres ca relație între act și potență, relație care la Žižek merge în ambele sensuri posibile: progresul ca evoluție în care ceea ce era anterior normal devine imposibil și inadmisibil (de ex. sclavia și abolirea ei) (p. 9); dar și progres în sensul de re-posibilizare sau potențializare a actualului (fără exemple posibile, logic, căci orice exemplificare ar fi o depozibilizare / actualizare a posibilului) (p. 11). Aceste tematizări „pozitive” ale progresului constituie prelungirea laturii de *1990s liberal* a lui Žižek – o reșapare a argumentelor nouăzeciste de critică a teleologiei marxiste și socialismului real qua metanarațiuni periculoase, logocentrism totalitar, cu tot cu apofatismul benjaminian și bartleby-an al acelor ani și salvarea „promisiunii emancipării” ca pură promisiune și posibilitate – latură care însoțește câte-ul său mai recent, devenit însă adevărată carcasă, de conservatorism în cel mai clasic stil, articulată în cele trei argumente hirschmaniene enumerate mai sus. Cam aceasta e compoziția ideologică și genealogică a volumului: liberalism de 1990s și conservatorism burkian de 1790ish.

Cartea nu e însă lipsită de recomandări practice, *plenty of what is to be done around*. Și aceste recomandări se împart la rândul lor la fel ca argumentele liberale și conservatoare din deconstrucția progresului catalogate mai sus. Avem, pe de o parte, ipostaza Žižekiană de sergent NATO: „singura abordare posibilă, principală și în același timp pragmatică, este (...) să luăm act de amenințările nucleare rusești, dar să le ignorăm” (28), să ne obișnuim cu noua normalitate – posibilitatea răscumpărată! – a unui război nuclear mondial și, așa cum Tusk ar fi spus „pe bună dreptate”, „să fim pregătiți mental pentru noua epocă – epoca pre-război” (30); pe de altă parte versiunea new age flower power: „să gândim holografic”, adică „să ținem cont de contingentă, să ne asumăm responsabilitatea pentru viitor în deplină și dureroasă conștiință a limitelor noastre (34) iar, în ce privește moștenirea civilizațională a occidentului – care e, în fond, subiectul și terenul pe care se decide chestiunea progresului în această carte: „singura soluție pe care o văd este de a reveni la rădăcinile gândirii europene, (...) la moștenirea Europei readucând-o la viață prin regândirea sa radicală.” (46) Plus pledoarii, rezonabile desigur, pentru degrowth și planificare centrală, pe care însă le putem găsi în formă mai articulată și mai consistentă cam în oricare altă carte din numeroasele care revizitează astăzi – și nu doar aruncă în trecere – aceste soluții.

Motivul istoric central al volumului, exemplul care revine mereu ca exponent al Zeitgeist-ului este războiul din Ucraina și natura criminală a invaziei rusești, care ne cere, cum am văzut, acceptarea necesității războiului atomic pentru salvarea moștenirii europene – omniprezență tematică care e destul de explicabilă, în fond, căci fenomenul rus și scandalul Putin se pliază perfect pe cele două componente, demontate mai sus, care compun jetul Žižek mai nou - antitotalitarismul liberal de 1990s, și conservatorismul verging on reacționar, cu vene burkeene. Genocidul din Gaza, în schimb, adevăratul moment de cotitură epocală – pentru că pur și simplu nu se mai poate vorbi de democrație liberală sau civilizație occidentală de-acum înainte – apare mult mai accidental și ocazional în volum, neputând fi integrat în asamblajul argumentativ prestat decât ca nuca în perete: mostră supremă capitolașul intitulat „Suntem biomasă”, care pornește de la ruinele și măcelul din Gaza cerând să ne solidarizăm cu condiția Palestinei, și apoi găsește imediat această solidaritate în conceptul *new materialist* de biomasă – în care toți suntem materie germinantă, în putrefacție, sau oricum activă, și nu mai există opoziție ierarhică între subiect și obiect – tot o ruină, tot biomasă, ce mi-e Gaza, ce mi-e acasă. „We need to affirm biomass as our only home” (96) – și gata solidarizarea. Saltul de la o problemă istorică și socială – ruinele masacrului din Gaza – la o tematizare ontologică și apolitică – totul e matter-energy, materie pe cale de ruinizare – este reprezentativ pentru modul în care argumentează Žižek în acest volum. Această solidarizare cu palestinienii pe ruta neo-materialistă a asumării condiției universale și transistorice de biomasă – toți suntem biomasă – transformă *unheimlichkeit*-ul Palestinei distruse în *unheimlichkeit*-ul omului modern în lume, sau pur și simplu al materiei în Univers, și răsfrânge această convenabilă și dramatică transmutație peste the homy home a solidarizantului – biomasă și el. Mai mult, conceptul solidarizează by default pe toată lumea, întrucât și cei din IDF care au produs oceanul de biomasă în Gaza trebuie că sunt tot biomasă și ei – și iată deci pacea, progresul și reconcilierea imediat după colț, la distanța unei simple răzgândiri: totul e biomasă.

Pe spații mai lungi, putem analiza cel mai bine mersul clătinat și totuși avântat al torentului Žižek în capitolul despre autoritate, cel mai consistent din volum. Pe scurt, textul pornește de la problema istorică a crizei autorității în modernitate, la care răspunde dezistoricizând-o și ontologizând-o într-o argumentație mistică despre autoritatea autosuficientă și autojustificată. Pe lung – dar nici măcar foarte: textul are 30 de pagini – el trece prin următoarele momente, pe care mi-am permis să le decantez ca într-un poem în proză:

Se tot vorbește despre criza actuală a autorității

Dar criza nu e deloc ceva nou, ea există de când e modernitatea

Pentru că modernitatea încearcă să întemeieze autoritatea pe cunoaștere, pe competențe

Or în această privință conservatorii, și mai ales Burke, au avut dreptate: dizolvarea formelor tradiționale de autoritate e perversă, produce forme mai autoritare decât cele pe care le înlocuiește

Pentru că Isus la Kierkegaard: scandalul autorității de dincolo de etică

Care seamănă cu ortodoxia la Chesterton: unde credința și supunerea sunt de fapt cele mai subversive ipostaze

Dar și cu universalul concret la Hegel, unde universalitatea etică are nevoie de o excepție constituantă

Care seamănă cu prezența sociologismelor abrupte la Adorno, punctele în care exterioritatea gândului este integrată în text ca punct de capiton al desfășurării dialectice altfel infinite

Ceea ce se leagă cu Realul și fantasma la Lacan

Ceea ce ne conduce la paradoxul sacrificiului și la conceptul antisemitic de evreu

Și de aici la lectura lacaniană la Antigona și a autorității ca tautologie

La „designatorii rigizi” ai lui Kripke

Din nou la Kierkegaard și la paradoxul creștinătății, unde adevărul etern e legat și manifestat de un eveniment istoric particular

La Hegel și prioritatea existenței asupra esenței

La Kierkegaard și la figura apostolului ca adevărată expresie a paradoxului autorității

Care seamănă de fapt și cu figura diplomatului în genere

Dar și cu figura supremă a autorității, care e Isus la Kierkegaard

Care ne duce cu gândul la obiectul a al lui Lacan

Și la paradoxul semnificantului în genere

La Austin și distincția performativ / constativ

La Searle și statutul declarațiilor ca acte de enunț magice

Ceea ce seamănă cu discursul stăpânului și subiectul semnificantului la Lacan

De unde rezultă că nu e adevărat că Iluminismul și modernitatea în general ar fi inerent anti-autoritare

Pentru că marxismul și psihanaliza, fenomene moderne, sunt de fapt religii

Vedem asta în lectura lui Andre Bazin la filmele lui Chaplin

Dar și în mult proclamata reîntoarcere la Freud a lui Lacan

Și în figura Mântuitorului la Kierkegaard

La fel e și cu transferul în psihanaliză

Ca și cu paradoxul infinității finite și conceptul de semnificant la Levi-Strauss

Ceea ce ne conduce la problema transcendentalului la Habermas

Și a autorității ca impostură la Lacan

La futilitatea oricărui sistem filozofic la Kierkegaard

La Castelul lui Kafka, care e compus nu din clădiri maiestruoase, ci din barăci mici și murdare

Ceea ce e valabil și pentru limbaj, în care subiectul nu își găsește locul

Așa cum arată Aaron Schuster când discută despre tăcerea câinelui

Ca în scena celebră din episodul 4 din The Wire, unde cei doi agenți repetă *Fuck* „because the true word is missing, because I don't have a proper place within the symbolic”

Ceea ce conduce din nou la chestiunea Cristos, pentru că cei doi ar fi putut la fel de bine să spună „Christ!” în loc să tot înjure

La înjurătura ca marcă a autorității la Zupancic

La discursul științei la Lacan

La rațiunea instrumentală și Școala de la Frankfurt

Din nou la marxism și psihanaliză ca religii

Ceea ce ne arată că trebuie „să ieșim din universul ideologic liberal de astăzi, în care permisivitatea și libera alegere sunt ridicate la rangul de valoare supremă”

Din ceea ce Isolde Charim a numit servitute voluntară

Ca să scăpăm de ea, ne trebuie un Stăpân adevărat, cu autoritate, care „nu încearcă să ghicească ce vor oamenii ci își urmează doar propriile dorințe”

Asta e și ce-l diferențiază pe stăpânul adevărat de liderul fascist sau stalinist, care pretindea că știe și urmează acele dorințe

Așa cum spunea Badiou: „subiectul are nevoie de un stăpân ca să se ridice deasupra condiției sale de animal uman și pentru a practica fidelitatea față de Eveniment”

Trebuie să reeducăm „sensibilitățile noastre democratice” în spiritul acestui stăpân și autorități necesare

*

În prefața volumului, Octav Ojog reface în mod binevenit istoria receptării lui Žižek în România – așa zice textul cel mai interesant din volum, dacă aprecierea mea n-ar fi influențată de faptul că mi-s și eu personaj, chiar pozitiv (merci!), din această istorie. După cum observă Octav, mijlocul anilor 2010, cam ultimul moment de receptare mai amplă a lui Žižek, arăta ca o scenă în care atât stânga cât și dreapta anticomunistă trăgeau de el, încercând să-l înroleze în propriul arsenal ideologic; astăzi, situația pare să se fi răsturnat de-a dreptul, asistând mai degrabă la un fel de general push – de împingere a lui Žižek în terenul adversarului și lepădare de el. Cum se explică această degringoladă, acest pull & push?

Ca să nu fiu coerent până la capăt (în caz că ar fi existat riscul), voi încheia contrazicând punctul de pornire: cred că această răsturnare a statutului lui Žižek, nu doar în România, ci și în general, nu este neapărat sau doar rezultatul faptului că ar fi îmbătrânit, sub lumina reflectoarelor în lumea digitală, mult mai accelerat decât oricare dintre noi. E pur și simplu faptul materialist că lumea s-a schimbat, iar aceleași argumente și concepte

care sunau ok în anii '90-2000 au început să sune tot mai reacționar în anii 2010-2020. În anii '90-2000, liberalismul anti-totalitar și mesianic al lui Žižek era palatabil pentru toată lumea, și se plia perfect pe critica socialismului de stat, a naționalismului (și destrămării sale violente din Iugoslavia), și pe critica comodă a gândirii unice post-comuniste și a teleologiei sfârșitului liberal al istoriei. Post-2001, aceleași încadrări conceptuale au putut articula o critică din nou confortabilă, pentru că din nou pur ideală, a Războiului împotriva terorii și a invaziei Irakului ca neo-totalitarism și imperialism. Criza din 2008-2010 a reprezentat apogeul vizibilității și credibilității lui Žižek, dar și primul ei impas structural: pe de o parte îmbrățișând mișcările Occupy și Indignados și critica generalizată la adresa exceselor capitalismului financiar, pe de altă parte însă dezamorsând aceste tensiuni istorice în aceleași ape înghețate ale formalismului lacanian, în care excesul capitalismului sau lupta de clasă constituie realul indepasabil și deci totul e inutil – căci totul e natură și condiție eternă capitalistă, cel puțin până nu devenim toți biomasă. De-aici Žižek nu mai putea merge decât în jos și la dreapta: post-2010 Žižek e în primul rând preocupat să-și facă loc și nișă la stânga delimitându-se de challengerii, și implicit să îmbrățișeze teme și temeri de dreapta – de la problema migrației și necesitatea regăsirii și reactualizării (ca potență desigur a) moștenirii europene, la și mai recenta troop rallying for NATO, pe fundalul cărora regăsim aceleași dezvoltări despre Real și simbolic și subiectul barat. Ce s-a schimbat între timp așadar, în cei treizeci de ani post-90 de când auzim aceleași argumente, este rezonanța sau lizibilitatea lor istorică: left-liberalismul mesianic din anii '90 a devenit autoritarismul neoliberal și imperialist de astăzi, iar tot ce a mai rămas din acea măreață moștenire a occidentului pare cuprins și îngropat în acest pasaj, sub ruinele biomasei din Gaza.

¹ Trimiterile sunt la ediția engleză a cărții – *Against Progress*, Bloomsbury, 2025 – care mi-a fost mai la îndemână în momentul redactării textului.

² Un angajament pe care Žižek și-l ia în mod repetat, ca și cum l-ar uita de fiecare dată: „The first thing to renounce is thus any notion of the global linear progress of humanity” (p. 1); „we must recognize that progress is never a linear approximation to some pre-existing goal” (p. 8); „progress is never a linear approximation” (p. 14) „first, we should abandon the notion of historical progress” (p. 30);



Florentina Voichi - Calea regală

Victor MOROZOV**Reverie comunistă**

În recentul *Dinți de lapte* (din 14 octombrie în cinematografe), cineastul Mihai Mincan aduce la lumină o felie îngustă de societate comunistă, un pachet subțiratic de memorabilia pe tema vieții chinuit-epifanice sub Ceaușescu. Creioanele cu capetele mâncate de dinții copiilor, păpușile cu ochi stranii și înspăimântători, radiourile sovietice sunt scoase la înaintare – nu ca simple artefacte șarmante, așa cum se întâmpla în *Anul nou care n-a fost* (Bogdan Mureșanu, 2024), acel muzeu audiovizual al acareturilor comuniste, ci ca obiecte simbolice, purtătoare de revelații. Populând câte un colț de cadru, pierzându-se în câte un plan doi ceșos al imaginii, ele vin să ancoreze subtil o poveste altminteri general valabilă despre dispariția subită a unei fete și ravagiile tăcute ale acestui eveniment asupra familiei apropiate. Contextul acestei dispariții – mai mult o pânză de fundal difuză – e ceașismul crepuscular, dar el nu e reconstituit aici dintr-o plăcere de arhivist sau de colecționar din talcioc, ci ca o suită de talismane cu valoare sentimentală, de portaluri pulsatile către universul infinit al memoriei afective.

Ideea sună frumos pe hârtie – mai ales venind de la Mihai Mincan, cineast care s-a afirmat, după câteva colaborări în zona documentarului, cu debutul său în ficțiune *Spre Nord* (2022), un film ale cărui intuiții dramaturgic-formale păreau să fi fost asfixiate de procesul greoi al străngerii efective de bani (genericul menționa România, Grecia, Cehia, Franța și Bulgaria ca țări co-producătoare). Acolo,

faptul divers – și foarte concret – al traversării oceanului spre America, la bordul unui cargou, de către doi protagoniști smulși din pântecul Europei de Est post-comuniste se vedea deturnat înspre un discurs parabolic și cam descărnat despre lupta arhetipală dintre bine și rău (noțiuni pe care filmul, foarte serios, se străduia din răspuț să le „scrie” cu majusculă). Rezultatul risca să pară indigest, Spre Nord dorindu-și parcă prea tare să „facă impresie” asupra spectatorului. Pe de altă parte, filmul aducea un element de noutate în peisajul local fie și doar prin concepția sa transnațională tematizată explicit – castingul era un amestec de oameni din colțuri diverse ale Europei și Asiei, buimăciți în lipsa unei limbi comune – sau prin transformarea acestui vapor în burtă a balenei aproape mitică. Simțisem la data premierei acelui film că dacă Mincan ar fi insistat mai mult întru contemplarea brută, „simplă” a acestui mastodont din mijlocul apelor, atunci proiectul său ar fi putut avansa ideea „depărtărilor” ca niciun alt film românesc.

Îndreptându-se cu *Dinți de lapte* spre un subiect mult mai modest ca anvergură, Mincan își maturizează dispozitivul. Dar asta nu înseamnă, din păcate, că rezultatul e izbit pe de-a-ntregul. Salutat de cronicile românești ca „un exercițiu de haunt-ologie” (Andrei Gorzo) sau ca o „alchimie a atmosferei” (Dragoș Costache), filmul întreține o promisiune – articulată just și de Mincan în discuțiile de promovare – pe care o livrează, altminteri, destul de plat. Regia are grijă ca niciodată lucrurile să nu fie cu totul explicite. Scena dispariției, bunăoară, se petrece pe un teren de fotbal veștejit dintre niște blocuri și se concluzionează în tăcere, fără vreun foc de artificii. În comparație cu planul-secvență pe un subiect similar din *Pororoca* (2017), scorșosul thriller al lui Constantin Popescu, tot baletul de sunete (adesea din off), puncte de vedere trunchiate și, în general, suspensie a timpului pe care îl desfășoară *Dinți de lapte* aduce a taină delicată. Ulterior începe așteptarea: fetița tot nu apare, părinții tot nu găsesc soluție acestei deșirări, iar filmul se afundă, pe urmele lor, într-un mutism vinovat, în care știrile, update-urile, zgomotele de viață ajung până la noi obligatoriu vătuit. După ce ne-a ațâțat cu frânturi de informație, filmul instaurează într-adevăr o atmosferă. Dar nu face decât asta: deși laudabilă ca intenție, dorința lui Mincan de a relaxa narațiunea, de a desface șuruburile ruginite ale cauzalității, sfârșește aici prin a genera un film sensibil despre nimic.

Proiectul are, totuși, pretenții. Printre ele, aceea, salutară, de a figura lumea comunismului de final prin ochii unui copil, la firul confuz al ierbii, departe de cuvintele de ordine și senzaționalismele grăbite impuse în posteritate. Gorzo evocă o remarcă

aparținându-i cineastului Andrei Ujică despre omniprezentul „livid ceaușist” pe care imaginea filmului, colorizată blând, pare să îl integreze la tot pasul. Într-adevăr, *Dinți de lapte* nu e un film al evidențelor. În comparație, *Metronom* (Alexandru Belc, 2022) sau *Anul Nou care n-a fost* par bocanci în mutra memoriei fragile. Pe de altă parte, propunerea de a te descurca doar cu un penar mângâiat în lumină microasă, niște acorduri de muzică în surdină și o omniprezență șoaptă existențială, oricât de plauzibilă ca percepție empirică asupra comunismului de final, nu e transformată de mizanscenă în ceva mai mult decât o colecție de viniete dulcege, cu posibilități limitate în exprimarea grației mărunte de a fi pe lume. Același Gorzo brodează frumos (dar și, evident, implicat afectiv) pe marginea paranoiei și bântuirii din ceaușismul cel de pe urmă – dar ce am văzut eu a fost mai aproape de o redundantă poezie manierată, o suită de scene care activează același imaginar nefiresc de catifelat. E drept că la mijloc s-ar putea să fie și o chestie de sensibilitate personală: ceea ce Gorzo vede drept plusuri importante ale filmului eu am perceput tocmai pe dos. Din nou, nu contest că, la o adică, așa s-au petrecut – și, mai ales, așa au arătat – lucrurile aievea în comunism (*Dinți de lapte* nu adaptează un fapt divers punctual, dar se îmbăiază într-un climat difuz de angoasă) – dar nici nu pot confirma, ceea ce mă face să cred că dezbaterea e un pic viciată din capul locului. Cert este că diorama rămâne, în ochii mei, cam săracă pentru a considera filmul drept altceva decât etalarea unei afectări monotone.

Actorii filmului – Marina Palii și Igor Babiac în rolul părinților; István Téglás pe post de milițian cumsecade, dar legat la mâini; Emma Ioana Mogoș ca soră a fetei dispărute – sunt cu toții absolut rezonabili, dar emoțiile pe care le figurează aparțin mai mereu aceluiași registru: o durere inexprimabilă, o tandrețe neputincioasă, o închidere în sine. Toate aceste afecte

nobile sunt racordate la o tramă minimală, alcătuită adesea din întorsături potențiale de situație, care rămân doar atât: un potențial nevalorificat. Regăsim aici o tendință a filmului de autor de a flirta strategic cu anumite elemente de gen – aici, cel mai solid îl reprezintă un laborator foto plin de fotografii cu copii luminat de neoane roșii –, fără a-și asuma acest traseu până la capăt (un fel de „te-ai prins?”). Cuplată la un film care arborează la tot pasul această „indeterminare”, senzația e mai curând de găselniță isteță decât de necesitate.

Propunând referințe cel mult oblice la planul socio-politic, Mincan face din evenimentul Revoluției Române o elipsă – o gaură în poveste. Știm că a avut loc revoluția fiindcă anumite date minore din împrejurimi s-au modificat, dar nu substanțial. Tot mai mult, filmul pare instalat comod într-o zonă a subînțelesurilor, funcționând doar prin acumularea golurilor. Până și secvența centrală a unui dans între două fete, pe covorul din sufragerie, în timp ce din pick-up se-aude *Popcorn*, hit-ul electro al lui Gershon Kingsley, aduce a moment stângaci, filmat fără grație. Evident, chiar și dacă feeling-ul acesta crispat-plutitor e deliberat, adică parte din „conceptul regizoral”, el tot nu ține drept alibi pentru o mizanscenă văduvită de orice idee forte. În fond, *Dinți de lapte* constituie ilustrarea lăbărtată a unui principiu fermecător, celebrat în cinema mondial recent prin lucrările (ele înseși deloc ferite de balonare) ale unui Alexandre Koberidze: atenția pentru poezia mărunță a realului, mirarea continuă în fața bogăției de texturi și irizații a unor împrejurimi altminteri banale etc. Aici, însă, departe de a destabiliza sau reîmprospăta marile narațiuni dominante despre ceaușismul târziu și revoluția din Decembrie 1989, filmul propune o viziune zaharisită, un fel de reverie personală alcătuită din carențe care nu reușește să demonstreze credibil că less is more – nici în istorie, nici în cinema.



Sala 4 - Florentina Voichi - Porumbi și Peisaj cu crini - și Mircea Roman - Oracol

Corpul tău, politica mea?

Momentul pe care îl trăim, după cum ne spune Wendy Chun, e unul în care corpul e pus în slujba unei politici nu numai suveraniste, dar și aparent sadice ori fetișiste.¹ „Corpul tău, politica mea” a devenit noua mantră a politicii naționaliste. În acest climat, discursul feminist este recuperat de populism, apar figuri-model de tip Rosa Parks de inspirație trumpiană, René Girard a devenit biblia noilor antreprenori ca Peter Thiel, iar platforme media precum Breitbart preiau, într-o formă proprie, teme ale Școlii de la Frankfurt.² Educația a luat-o și ea pe urma algoritmilor, cerându-ne analitic să simțim plăcere din jocul cu чаști și alte mecanisme care ne induc apatie. Trebuie să fim trași dureros de urechi dacă nu adorăm noii zei teho-politici, ori suntem aruncați într-un loc digital în care nimic nu contează cu adevărat.

În acest context al lipsei de alegeri, merită să ne întrebăm dacă arta cuvântului oferă resurse pentru a contracara aceste tendințe și dacă lucrul cu limbajul și convențiile artistice este un răspuns în fața tentațiilor național-autoritariste. Nu putem să nu ne gândim la Roland Barthes și la *textul de plăcere*, respectiv *textul de desfătare*. Dacă „textul de plăcere e acela care mulțumește, umple, dă euforie”, „textul de desfătare pune în criză raportul său cu limbajul”³. În posibilitățile muncii cu formele literaturii noi vedem o nouă politică estetică care așază o barieră în fața noului sadism și fetișism generalizat.

Revista *Vatra* a invitat un grup mai larg de cercetători, artiști și profesori să reflecteze asupra posibilităților unor reînsuflătețe etici și estetice ale artei. Punctul nostru de pornire a fost afirmația analitică a lui Luther, care ne orienta către corp *ca un centru al activităților noastre*, într-o formulare provocatoare și plastică: „Tu ești gunoiul care cade în lume din fundul diavolului”. Dacă ne-am permite să simplificăm dogmatic, am putea citi literatura ca pe o punere în scenă a două entități, pe care le vom numi *plăcerea* și *dorința*. Propunea noastră a căutat contribuții pentru a înțelege mai bine ce caută plăcerea și dorința în tehnicile scrisului, în dans, în muzică, în teatru, de la elemente de procesualitate, precum tropi, structuri narative, elemente constitutive genului, evoluția și construcția personajelor, până la dimensiunea ideatică.

Iată câteva dintre întrebările pe care le-am dorit centrale pentru a încadra numărul special dedicat corpului. Cum se manifestă dorința și plăcerea nu doar în modul în care funcționează formele și configurările literare, ci și în felul în care literatura este citită – și, am putea spune, chiar consumată?

Sunt teatrul sau noile tendințe în muzică o punere în scenă a unei rezistențe la suveranism, sau dimpotrivă, formele artistice merg în direcții estetice naționaliste?

Am cedat noi în fața asaltului neconținut al digitalului și platformelor, iar literatura a devenit prea accesibilă la un click distantă pentru a ne mai produce plăcere? Au devenit scriitorii și scriitoarele prea transparente, prea clari în intențiile lor, pentru a-i mai dori cu adevărat? Cum răspundem când suntem înconjurați de un fetișism al mărfurilor și de o stare de neîncredere generală în forța literaturii?

Dacă ne reîntoarcem la corp, nu trebuie să fie el sau ea o enigmă pe care ne vom chinui să o descifrăm? Am lansat această invitație amintindu-l pe Gheorghe Crăciun, reprezentativ pentru spațiul nostru cultural, scriitor care și-a construit operele prin teoretizarea intimității senzoriale, respectiv prin explorarea epidermică a relației dintre corporalitate și scriitură.

Există, așadar, o evoluție a reprezentărilor temelor tabu, precum cea a avortului, abuzului, a violenței sexuale sau a senzualității, în literatura ultimilor ani?

Am ales să deschidem numărul cu un text scris de Dan Botezatu, pentru că, odată ce autorul ne plasează în fața enigmelor lui Kafka – parabola kafkiană fiind una dintre formele prin care literatura recuperează relația cu lumea și corpul, el ne și îndeamnă să urmărim o direcție nouă. Sugestia este că exemplul naratorului din *Cercetările unui câine*, prin incapacitatea noastră de a-l traduce în termeni accesibili și de a-l înțelege, e un posibil răspuns la crizele multiple și fatale ale literaturii.

Continuăm cu prima secțiune tematică în care se cartografiază starea literaturii române, în primă instanță cu exegeze despre Gheorghe Crăciun, apoi cu intervenții despre Daniela Zeca, Constantin Abăluță, Nicolae Breban, Andreea Răuceanu și încheind secțiunea cu un eseu care își propune să urmărească evoluția *pactului somatografic* pornind de la Generația Optzeci până în prezent.

A doua secțiune propune un stil experimental care nu doar analizează, ci și *face* literatură, înglobând pagini de jurnal și confesiuni de autor (Simona Popescu și Andreea Răuceanu), precum și exerciții hermeneutice neașteptate, mai ales dacă ne gândim la diversitatea autorilor discutați, dar și a subiectelor propuse (Anthony Burgess, Ioana Nicolaie, Andrei Dósa și Dorothea Tanning).

În ultimele două secțiuni ale acestui dosar se poate observa tranziția conceptuală de la dimensiunea națională către cea transnațională. Am urmărit totodată modul în care tema corpului este abordată în literatura modernă, în cea contemporană, precum și în studiile culturale actuale.

Există și un corp al literaturii care își revendică atenția – fie că este vorba despre cel al modernismului lui Musil sau Kundera, fie, mai recent, despre cel al subalternilor în căutare de reprezentare, al *vegetarienei* lui Han Kang sau al *numerelor prime* ale lui Paolo Giordano.

În încheiere, am încercat să propunem soluții pentru folosirea pe scară largă a corpului obscen în artă, așa cum apare el în noua politică de dreapta. Analizele s-au concentrat atât pe abordări teoretice (de tip hegel-lacanian), cât și pe abordări performative de jazz sau de forme cinematografice, culminând cu teoretizări care arată limitele ideii de mediere în fața imediației digitalului.

Bogdan POPA
Senida POENARIU

¹Wendy Chun, *Our Crude Cruel Techne?*, https://critinq.wordpress.com/2025/05/13/our-crude-crude-techne/?fbclid=IwY2xjawKe15JleHRuA2F1bQlXMQBicmlkETB6endnanJhY3c2UE4xcm9QAR6fLTZz9v6NkhSmrS1Qm1bbjsyA5VfCBQpC9084ZUw9dc5hFgJNVT3Z8OVw_aem_whRjWGUF3GER6JPH5W9z3w

²*Ibid.*

³Roland Barthes, *Plăcerea Textului*, Ed. Echinoc, Cluj, 1994, p. 23

Dan BOTEZATU

Mâncare pentru câini

Nu există, cel mai probabil, text despre Kafka care să nu menționeze, într-un fel sau altul, nu doar că este dificil să interpretezi scrierile acestuia, ci poate chiar imposibil, și, mai mult, că este de-a dreptul impropriu să o faci. Evident, de cele mai multe ori, ceea ce urmează unor astfel de mențiuni și avertismente, situate de obicei la început, este tot o interpretare, una care, mai naiv sau mai subtil, caută să nu-și spună pe nume; bineînțeles, adesea, totul ține de faptul că se pornește de la o viziune voit caricaturală despre interpretare, una care o reduce la dezlegarea unui rebus. După ce am îndeplinit, fie și oarecum în răspăr, inevitabilul ritual al unor astfel de precizări, pot să adaug că ceea ce urmează nu este totuși o interpretare, ci doar rudimentele uneia, încercarea de a înregistra relația unor motive, fără a putea însă să arăt până la capăt locul lor în întregul creației și viziunii lui Kafka. Trebuie însă să mai zăbovim asupra concepției care pare să facă necesar un astfel de ritual, cu atât mai mult cu cât enunțul inițial poate să conțină o contradicție: presupusa imposibilitate de a-l interpreta pe Kafka nu are drept consecință o muțenie care să înconjoare ca un halou opera sa, ci se materializează într-o proliferare nesfârșită de interpretări, astfel încât chiar pare că adevărata performanță este să nu îl interpretezi pe Kafka. Se înțelege, chiar multitudinea acestor perspective și faptul că ele, chiar și cele care pot să fie foarte convingătoare, nu sunt de cele mai multe ori compatibile, fiind adesea chiar contradictorii, susțin teza imposibilității interpretării, dovedindu-se din nou și din nou că interpretul n-a făcut decât să-și proiecteze concepțiile sau ideologia (sau deznădejdea, cum ar spune preotul închisorii) asupra unor obiecte textuale care își manifestă impenetrabilitatea printr-o paradoxală disponibilitate hermeneutică. După cum au observat destui alții până acum, a spune că scrierile/ scripturile lui Kafka sunt ininterpretabile înseamnă a le asemui cu acele ființe-obiect care irump în lumea prozelor sale, precum insecta care apare în patul lui Gregor Samsa (formularea, suspectă, e o precauție care se va justifica ulterior), oul exagerat de mare din care va ieși o pasăre semănând cu o barză, sau, mai bine, cele două mingi mici de celuloză ale holteiului Blumfeld sau Odradek, despre care se spune, parcă precum despre un text de Kafka, că „întregul pare într-adevăr lipsit de sens, dar, în felul lui, bine încheiat” (Kafka, 2019a, p. 194). Groaza și graba cu care procuristul zboară pe casa scârilor la vederea insectei reprezintă poate modul în care ar trebui să întâmpinăm un text de

Kafka, și nu atitudinea aproape le fel de imperturbabilă ca a atâtor alte personaje, începând cu protagonistul; dar probabil că suntem și noi, profesori și critici, la fel de mult prizonierii reflexelor noastre profesionale. Nu ar fi însă drept să spunem că suntem, iarăși și iarăși, tentați să îl interpretăm pe Kafka doar pentru că nu știm ce altceva să facem cu scrierile sale: nu doar că din camera lui Gregor a ieșit ceea ce este, totuși, un fel de insectă, chiar dacă una pe care scriitorul a insistat să nu încercăm să o desenăm, nici măcar de la distanță, dar până și Odradek seamănă cu un mosor care, cu ajutorul a două bastonașe sudate perpendicular, „poate să se țină drept, cum ar veni, pe două picioare”, iar sunetul care se aude din camera lui Blumfeld seamănă cu cel al unor labe de câine care lovesc rând pe rând podeaua. Direcția acestor observații e ușor de intuit: oricât de stranii ar fi, oricât de incongruente cu realitatea pe care o tulbură prin apariția lor, aceste ființe-obiecte nu sunt absolut îninteligibile, iar probabil provocarea, chiar una dintre provocările care țin de căutările lui Kafka, ar fi să ne imaginăm cum ar putea să arate un astfel de „obiect” îninteligibil – contradicția în termeni este inevitabilă. Sau, ceea ce este același lucru, oricât de bizare ne par, prozele lui Kafka seamănă, măcar într-o anumită măsură, cu alte texte; de exemplu, cu niște parabole.

Nu sunt sigur că înțeleg până la capăt prin ce se aseamănă Împărăția lui Dumnezeu cu un grăunte de muștar, nu sunt sigur nici măcar că, deși este astfel numită chiar de acesta, comparația lui Isus poate fi considerată o parabolă, dar cred că ea seamănă suficient de mult cu un text de Kafka, măcar în măsura în care Odradek seamănă cu un mosor și, încă o dată, Împărăția lui Dumnezeu seamănă cu un grăunte de muștar. Invocarea precedentului cristic e doar o scurtătură în această demonstrație și nu am de gând să forțez apropierea: ceea ce mă interesează este să spun doar că, în ciuda faptului că textul evanghelic pare – doar pare! – să încurajeze o dezlegare de tip rebusistic a acestora (să nu uităm și că, cel puțin în versiunea lui Marcu, aproape nimeni dintre cei din jur, începând și sfârșind cu apostolii, nu are ochi pentru văzut și urechi pentru auzit), parabolele lui Isus, precum toate parabolele, inclusiv ale lui Kafka, „vor în fond să spună doar că ceea ce este cu neputință de conceput este cu neputință de conceput, iar lucrul acesta noi îl știm” (Kafka, 2019b, p. 174). Altfel zis, consider totuși apropierea de textul evanghelic pertinentă pentru că, într-adevăr, cred că și unul și altul încearcă să vorbească despre „ceea ce este cu neputință de conceput”, iar exact asta face ca interpretarea înțeleasă ca dezlegarea unui rebus să nu fie cu adevărat aplicabilă nici într-un caz, nici în celălalt: poate așa cum nu putem spune că grăuntelei de muștar îi „corespunde” Împărăția lui Dumnezeu tocmai pentru că cele două nu se



află în același plan, iar grăunțele nu poate decât să *arate înspre* Împărăție, care însă rămâne „de neconceput”, chiar dacă am spune că insecta din camera lui Gregor este „sinele” acestuia (așa cum au afirmat măcar unii interpreți despre care nu cred că ar fi neapărat corect să afirmăm că au violat opera lui Kafka¹), n-am face decât să spunem că „sinele” ne rămâne necunoscut, că nu e deloc sigur că știm ce spunem când folosim acest cuvânt (în consecință, a ne întreba în ce sens insecta mai este Gregor Samsa înseamnă și să ne întrebăm în ce sens Gregor este/ a fost vreodată/ poate să devină „sinele” său). „Limba poate fi folosită pentru toate cele din afara lumii simțurilor numai la modul aluziv, dar niciodată, nici măcar aproximativ, la modul simbolic, întrucât ea, în conformitate cu lumea simțurilor, tratează numai despre posesiune și despre raporturile de posesiune” (Kafka, 2019b, p. 207). Bineînțeles, Odradek este chiar mai problematic sau mai neliniștitor nu doar decât grăunțele de muștar, ci chiar și decât insecta din camera lui Gregor, pentru că, într-un fel, el nu are un corespondent nici măcar în „lumea simțurilor”, îi este aproape la fel de străin acesteia pe cât „ceea ce nu poate fi conceput”; sau ar fi poate mai propriu să spunem că Odradek *de-abia* mai poate fi conceput. Încă o dată: pentru acel „ceva” către care face aluzie insecta avem deja un cuvânt, dar acel cuvânt, prin chiar caracterul său întrucâtva abstract, desprins de o relație originară și imediată cu lumea simțurilor, aduce o amăgire, convingerea liniștitoare că știm ce este „sinele”. În schimb, prin faptul că Odradek *de-abia* mai poate fi conceput, *Grija unui tată de familie* este mai aproape – decât *Metamorfoza*, de exemplu – de esența parabolei tocmai pentru că, în fond, vrea să spună doar că ceea ce este cu neputință de conceput este cu neputință de conceput. Îndrăznesc să speculez, fără teama de a greși prea mult, că motivul pentru care Kafka ajunge să scrie astfel de parabole aproape „pure” e tocmai pentru că, în eforturile sale de a cunoaște, raportarea omului modern la „cele din afara lumii simțurilor” este una sărăcită, una care, având în vedere că „poate întreaga lume vizibilă nu e nimic altceva decât o motivație a unui om care vrea să se odihnească timp de o clipă” (tocmai pentru că lumea vizibilă e una a efortului, a muncii, marcată nu doar de „grija pentru pâinea cea de toate zilele și de toate grijile altminteri legate de lupta noastră pentru existență”, cum spune naratorul din poporul de șoareci, ci chiar de faptul că totalitatea acestor griji și lupte reprezintă o încercare de a ne sustrage responsabilității unei cunoașteri pe care o avem deja), se materializează în încercarea futilă de descifrare a ceea ce este „o scriere psihologică în oglindă”; altfel spus, totalitatea subtilităților psihologice prin care o mare parte din cultura modernă caută să cunoască „lumea spirituală” nu reprezintă decât „o încercare de a falsifica faptul cunoașterii, din a face din cunoaștere abia o țință” sau de a face mai puțin apăsătoare necesitatea și mai puțin neliniștitoare manifestarea a ceea ce este cu neputință de conceput. Dar, din moment ce pentru Kafka „nu există nimic altceva decât o lume spirituală”, iar „ceea ce numim lume a simțurilor este Răul în cea spirituală”, conștiința că astfel stau lucrurile este la fel de necesară precum respirația, mai ales pentru cei care nu știu că se sufocă (Kafka, 2019b, pp. 206, 216, 231). Parabolele sale reprezintă o astfel de încercare de trezire a conștiinței și ele sunt – sau ar trebui să fie – la fel de tulburătoare precum un arest care survine pe neașteptate și te găsește încă în pat.

Nu doar din teama de ridicol, ci și pentru că aș contrazice tot ceea ce am încercat să arăt până aici, n-am să încerc să speculez și asupra a ceea ce ar putea să însemne pentru Kafka „lumea spirituală”. Pot eventual să

spun că, raportat la multitudinea feluritelor interpretări, viziunea sa pare compatibilă cu întreaga gândire metafizică a Occidentului (platonism, iudaism, creștinism, gnosticism), și chiar și cu cea anti sau postmetafizică (Nietzsche, Heidegger, Derrida), iar asta face ca aceste raportări să fie în același timp utile (pentru că de fiecare dată ele dezvăluie implicații reale ale gândirii lui Kafka) și irelevante (pentru că nu reușesc să îl conțină, dar riscă să te facă să crezi că i-ai găsit cheia de înțelegere). Poate că, dacă am înțeles-o corect, ideea că psihologia („citirea unei scrieri în oglindă”) este o încercare eronată și falsificatoare de sondare a lumii spirituale conține anumite sugestii, dar mai important pentru scopurile acestui text este să reținem că lumea spirituală este sursa sau posibilitatea „cunoașterii Binelui și Răului”, că omul „trebuie să se străduiască să și acționeze conform” acestei cunoașteri, fără a avea însă „puterea necesară”, ceea ce face ca această străduință să fie echivalentă cu nevoia de a se „distrage”, iar teama de imperativul de a se distra pe sine face ca omul să „prefere să facă neavenită cunoașterea Binelui și Răului. [...] În acest scop apar motivațiile” (Kafka, 2019b, p. 216). Sugestive și opace deopotrivă, totuși, astfel de citate, culese din caietele scriitorului, nu pot să nu te facă să simți că trișezi: chiar și când s-ar putea spune că filosofează, personajele lui Kafka nu vorbesc niciodată despre cunoașterea Binelui și Răului, nu prea au astfel de preocupări abstracte; până și diferitele posibilități de achitare prezentate de Titorelli par doar flecăreală prin comparație cu aerul sufocant din mansardele justiției; chiar mai important decât să îi fie recunoscută poziția de arpentor este pentru K. să stabilească o relație personală cu Klammer, băutorul de bere; câinele întreprinde cercetări pentru a descoperi proveniența hranei, iar animalul din vizuină devine obsedat de sursa unui fășait care pare să vină de pretutindeni. Totul este atât de concret, atât de legat de situațiile în care se găsesc aceste personaje. Poate că lumile lui Kafka comunică în secret cu Absolutul, dar cerul rămâne aproape mereu acoperit de nori, tavanul e întotdeauna foarte jos, iar camerele au cel mult spărturi sau fante, dar de prea puține ori ferestre.

Putem să presupunem că ar fi existat cititori care, și în absența aforismelor lui Kafka, ar fi ajuns să intuiască că toate aceste căutări au ceva de-a face cu ceea ce numim cunoașterea, sau sursa, sau condiția Binelui și Răului, dar e greu să scapi de sentimentul că îl trădezi pe Kafka când ajungi acolo pe o astfel de scurtătură (desigur, textul de față reprezintă o astfel de trădare de la un capăt la altul, dar asta tocmai pentru că doar tinde către o interpretare, fără să ajungă până la capăt acolo), și poate că ești măcar întrucâtva îndreptățit să crezi că el însuși s-a trădat pe sine când le-a pus în pagină. Parabolele rămân singura modalitate genuină de a te apropia de ceea ce este cu neputință de conceput tocmai pentru că limba operează „în conformitate cu lumea simțurilor”; dar, cum sugerăm și mai sus, limba tinde să fie infidelă originilor sale, tinde să se desprindă de pământ, fără ca asta să o facă însă mai adecvată în relație cu „cele din afara lumii simțurilor”. Dimpotrivă. Doar rătăcind prin coridoarele sordide ale justiției, doar tăvălindu-se cu Frieda pe podeaua cu bălți de bere de la Curtea Domnească, doar săpând în pereții viziunii, pot personajele lui Kafka să își urmărească scopul, deși acesta ține întotdeauna de ceva aflat într-un dincolo; căutările lor sunt futele, dar și inevitabile.

În același fel, limba trebuie să adere la materialitatea lumii sau, mai exact, la realitatea corpului; pentru că ceea ce numim „lumea simțurilor” este lumea așa cum se constituie în relație cu corpul; dacă Odradek

poate fi întrucâtva conceput nu e doar pentru că seamănă oarecum cu un mosor, ci și pentru că stă „cum ar veni, pe două picioare”, iar râsul său e ca foșnetul frunzelor uscate, „doar pentru că este un râs cum poți scoate când nu ai deloc plămâni”, cam la fel de greu de închipuit, dar totuși imaginabil, precum acel „zâmbet ușor” pe care Gregor nu și l-a putut stăpâni pe când era încă convins că situația lui este una care poate fi ignorată. Chiar și când trebuie să înfățișeze ceea ce *de-abia* mai poate fi conceput, Kafka apelează la corp și la funcțiile acestuia; mișcările și metamorfozele „spiritului” pot fi întrucâtva intuite doar prin mișcările și metamorfozele corpului, astfel că modul în care corpul înțelege lumea și acționează în lume reprezintă poate singura noastră posibilitate de a cunoaște ceva despre Bine și Rău (cunoaștere care începe inevitabil cu Răul care *este* această lume a simțurilor). Pentru că nu se adresează cu precădere unui simț sau altuia, literatura este poate arta cel mai puțin adecvată pentru reprezentarea corpului; mai mult, după cum sugeram mai sus, inadecvarea ei e datorată faptului că facultatea limbajului marchează chiar desprinderea omului, fie și doar parțială, de animalitatea sa; adică de corporalitatea sa; adică de „lumea simțurilor”. Chiar dacă știi că nu am adus nicidecum suficiente dovezi pentru a susține această afirmație, aș vrea să pot totuși să spun că parabola kafkiană întruchipează una dintre formele prin care literatura poate să recupereze această relație cu corpul și cu lumea, iar prin ele, eventual, cu ceea ce se află în afara lor. Dar tocmai de asta trebuie să-l interpretăm pe Kafka.

Nu vreau, în cele câteva rânduri rămase, nimic mai mult decât să indic direcția unei posibile interpretări care ar putea să dea mai multă substanță unora dintre sugestiile cu care încheiam paragraful anterior. Să începem prin a observa că, oricare ar fi celelalte motive și semnificații posibile, Kafka își construiește bestiarul pornind și de la relația dintre corpurile animalelor sale și lumea umană: maimuța este animalul care poate să devină om pentru că îi este „atât de ușor să îi imit[e] pe oameni”, pentru că poate să apuce o sticlă, să îi deschidă dopul și să o dea pe gât. Insectei i-ar fi imposibil să facă toate astea, dar tocmai pentru că nepotrivirea dintre Gregor și viața pe care o trăiește este atât de mare, nu se putea transforma decât într-o insectă – de la dificultatea cu care se coboară din pat până la faptul că se rănește încercând să descueie ușa cu cleștii gurii, Kafka descrie cu precizie fiecare mișcare, devenind evident că lumea oamenilor nu este una pentru Gregor. Dar câinele? Câinele este animalul atât de bine integrat în universului uman încât, oarecum precum o nealță, aproape că nici nu mai ești conștient de prezența sa – doar uitate într-un colț sau pe balcon (precum un copil pedepsit și la fel de lipsit de control asupra propriei existențe), îl mângâi distrat când treci pe lângă el și îl bagi de seamă poate doar când mai sare pe masă pentru a înghăta ceva de mâncare. Mai mult, precum omul și alături de om, câinele este animalul care a devenit câine, așa cum omul a devenit om: „Când strămoșii noștri au pornit pe o cale greșită, desigur că ei nu se gândeau la o rățacire nefârșită în greșeală, ei mai vedeau de fapt răspântia, le era ușor să se întoarcă din drum oricând, și dacă au șovăit să se întoarcă, aceasta a fost numai pentru că voiau să se mai bucure, încă o scurtă bucată de vreme, de viața de câine [...]” (Kafka, 2019b, p. 517). În acest sens, câinele este animalul ale cărui instincte și reflexe au fost supuse unui proces al civilizației, corpul său fiind unul culturalizat. Din toate aceste motive, câinele este animalul în care omul se poate transforma cel mai ușor, tocmai pentru că în fiecare

om se află un câine potențial: „dacă ești tratat mereu ca un câine, sfârșești prin a crede că ești câine într-adevăr”, spune Robinson în *America* și adaugă „Acum stau culcat pe balcon și n-am altă distracție decât mâncarea.” (Kafka, 2013, pp. 238, 239); exilat pe balcon, lui Robinson îi e cel mai urât să stea singur, își ascunde mâncarea, temându-se să nu moară de foame, și nu are voie să intre în cameră decât atunci când se aude o sonerie. Dați afară pe ușă și reîntorși pe fereastră, lăsați să doarmă într-un colț pe un țol, să mănânce la picioarele lui K. și Frieda, secundanții din *Castelul* sunt și ei niște câini: „secundanții sălbaticiți, care ajunseseră pofcioși ca niște câini”, spune K. la un moment dat, iar cuvintele sale își găsesc un ecou îmblânzit în descrierea pe care Frieda i-o face lui Ieremias: „Voia să vină spre mine, s-a chinuit, m-a pândit, așa cum zburdă un câine flămând și nu îndrăznește totuși să sară pe masă” (Kafka, 1995, pp. 245, 256). Dacă vrem să înțelegem de ce câinilor lui Kafka le este mereu foame, trebuie mai întâi să spunem câteva cuvinte despre mâncare: pofa de mâncare este o manifestare, nu un simbol, a dorinței de a trăi, a poftei de viață; suntem, oameni și animale deopotrivă, niște corpuri trebuie să se hrănească, iar foamea este parte din „adevărul real, incontestabil, netulburat de nimic din afară” care este „numai suferința trupestă” (Kafka, 1998, p. 373). Dar foamea este și unul dintre modurile primare prin care suntem orientați către lume: foamea ne-a făcut să descoperim că există lucruri comestibile și lucruri necomestibile, că unele sunt mai hrănitoare decât altele, că unele sunt mai ușor și altele mai greu de obținut; cultura, oricât de complexă va ajunge, își are originea în cultivarea pământului. La Kafka, relația cu mâncarea este modul în care se concretizează relația cu lumea: sora sa îi aduce lui Gregor mai multe alimente pentru a-și da seama ce-i place, la fel cum va face naratorul cu pasărea asemănătoare unei berze din fabula cu oul extrem de mare apărut pe neașteptate în camera sa. A avea hrana care îți place, precum pantera tânără cu care va fi înlocuit artistul foamei, înseamnă a te simți acasă în lume, înseamnă deci să-ți porți cu tine „până și propria libertate” chiar și când te afli într-o cușcă (ceea ce maimuței nu i-a reușit, poate tocmai pentru că rana sa este rana conștiinței care i-a declanșat potențialul de a deveni om). Deși acceptă judecata și verdictul tatălui său, înainte de a se arunca în apă, Georg Bendemann înghăta totuși parapetul podului „cum se agată un infometat de hrană”; în schimb, continuând să mai trăiască o vreme printre cei care au fost semenii săi, Gregor va sfârși prin a se infometa, pentru că, precum artistul foamei, n-a „putut găsi mâncarea care să-mi placă mie la gust”, ajungând însă și să se conștientizeze că există poate „o hrană neștiută la care jinduise de mult timp.” Dacă nu ar fi atât de supărător clișeul, am putea vorbi despre o „hrană spirituală”, dar ar trebui oricum să conștientizăm – și exact asta nu îngăduie clișeul – că nu știm despre ce vorbim. Putem să spunem doar că există în om ceva care, deși nu vine din stomac (să nu uităm însă că nu doar „maimuțele gândesc cu burta”, că orice gândire se naște în burță!), poate fi asemuit cu foamea pentru că ține de dorința de a trăi și de relația omului cu lumea; putem să mai spunem că o foame o ascunde pe cealaltă și că, de multe ori, doar în preajma morții nevoia de o hrană superioară se face simțită, precum în cazul oricărui condamnat din *În colonia penitenciară*, care, în ciuda faptului că execuția este în desfășurare, nu scapă ocazia de a culege cu limba câteva îmbucături din fiertura de orez, până când, „după ceasul aș șaselea își pierde pofa de mâncare”, moment care coincide cu cel în care „li se trezește rațiunea”. N-ar

trebui să ne mai surprindă, în contextul schițat aici, că și condamnatul este un câine: cu „fălci mari”, ținut în lanț, „condamnatul părea supus ca un câine, încât lăsa impresia că, dacă i s-ar fi dat drumul să umble liber pe povârnișurile din jur, ar fi fost de ajuns ca cineva să fluiera pentru ca el să vină înapoi când va începe execuția” (Kafka, 2019a, p. 139); după cum știm, supus „ca un câine” va muri și Josef K. Un alt cuvânt pentru acea „hrană neștiută”, dar poate unul la fel de golit de conținut, este libertate, acea libertate pe care o are pantera și pe care pare să o piardă tot ceea ce devine om (mămuța depune mărturie în acest sens, pentru ea există cel mult o cale de scăpare, dar libertatea e ceva ce a lăsat poate definitiv în urmă). Prin câinele din el, omul devine un mănunchi de reflexe condiționate social și orientate strict de „grija pentru pâinea cea de toate zilele”; dar câinelui îi este mereu foame pentru că nici pâinea cea de toate zilele, nici fiertura de orez nu îl satură, însă continuă să întindă limba către castron până în ultima clipă, pentru că în el există o foame de care nici măcar nu știe. În acest context, poate că personajul cel mai surprinzător și mai interesant din fabulele lui Kafka este naratorul din *Cercetările unui câine*, cel care se înfometează deliberat și chinuitor (fiindu-i superior prin asta artistului foamei) pentru a ajunge la cunoaștere, pentru că în el supraviețuiește în chip improbabil „instinctul care mă făcea să apreciez libertatea mai presus de orice altceva, poate tocmai în numele științei, dar al unei alte științe decât cea care se practică azi, o știință a lucrurilor ultime: Libertatea!” (Kafka, 2019a, p. 533). Despre acest câine ar merita poate să mai vorbim.

¹După cum se știe, imaginea silurii operei lui Kafka îi aparține lui Susan Sontag, în faimosul eseu „Împotriva interpretării”. N-am idee dacă printre cei despre care afirmă că i-au violat în grup opera lui Kafka i-ar fi enumerat și pe Wilhelm Emrich, Walter Sokel, Erich Heller, A.P. Foulkes sau pe Heinz Politzer, dar nimic din ceea ce spun aici n-ar fi fost posibil fără interpretările lor. Dacă nu îi citez nu e doar pentru că aș fi tentat să renunț la orice enunț propriu și să ofer doar un colaj de extrase, ci și pentru că sunt convins că i-am trădat pe fiecare dintre ei, poate că de multe ori în moduri de care nici nu sunt conștient.

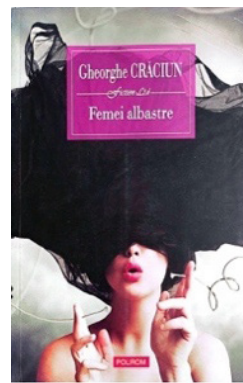
Bibliografie

- Kafka, Franz (1995), *Castelul*, trad. de Mariana Șora, ediție revăzută și îngrijită de Radu Gabriel Pârnu, Rao, București.
- Idem, (1998), *Opere complete, vol. 3: Jurnal*, trad. și note de Mircea Ivănescu, Univers, București
- Idem, (2013), *America*, trad. de Pop Simion și Erika Voiculescu, Polirom, Iași.
- Idem, (2019a), *Metamorfoza: integrala prozei antume*, trad. și note de Mircea Ivănescu, ediție îngrijită și postfață de Cristina Cioabă, Humanitas Fiction, București
- Idem, (2019b), *Vizuina: proză postumă*, trad. și note de Mircea Ivănescu, ediție îngrijită de Roxana Albu, Humanitas Fiction, București

I. Corpurile literaturii române

Ioana-Paula ARMĂSAR

Albastrul și corporalitatea textuală la Gheorghe Crăciun



Miza romanelor crăciuniene este aceea de a pune la dispoziția cititorului chei de înțelegere a textului, dincolo de care însă mai pot interveni indicibilul și incontabilul. Avem de-a face cu un scriitor care a metabolizat cărțile lecturate, cunoaște și face teorie literară, care respiră stiluri și își trăiește propria corporalitate ca pe o prelungire a literaturii. Mare iubitor de fotografie (artă plasată pe teritoriul fidelității față de realitate) își condensează pe foaia albă de hârtie experiențele perisabile, supuse trecerii inexorabile a timpului, într-o zbatere constantă de a fixa acolo, pentru totdeauna, un moment, o senzație, un gând sau propriul trup. El își problematizează scriitura întru căutarea autenticității, inserând literaturii sale de la comentarii de tip textualist, la mărturisiri metatextuale. Nimic nu este întâmplător și ne semnificativ în scrierea sa.

Unul dintre nucleele identificate de Alexandru Mușina (2012, p. 51) în specificul ideatic-creativ al lui Gheorghe Crăciun este corporalitatea, având drept corolar androginia ce salvează și imunizează în fața zbuciumului lumii și greutăților vieții, ca soluție a des-ființării. Prin sondarea succesivă a lui Crăciun în conglomeratul *animus / anima* înregistrăm finețe și fermitate deopotrivă în încercarea de a cuprinde lumea în totalitatea ei și de a o transforma în Artă. În opțiunea pentru „homo significans”, Gheorghe Crăciun înnoată în sine, uneori chiar în contra-curent și aduce la suprafața paginii fiziologicul, făcându-și din propriul corp referință a operei. Vârstele corpului biologic și textual se regăsesc în romanele sale, respectiv tinerețea (*Acte originale / Copii legalizate*), maturitatea (*Compunere cu paralele inegale, Frumoasa fără corp*), îmbătrânirea (*Pupa russa*) și moartea (*Femei albastre* – rămas neterminat prin decesul autorului). Astfel toate personajele sale sunt ipostazieri ale omului crăciunian devastat de experiența scris-cititului și cea a fragilității corporale, a trupului măcinat de cuvinte, traversând vârstele biologice chiar prin substanța scrisului său (Ionică N., 2012, p. 131): „Interiorul meu este prea viu pentru acest trup care-și vede mai departe de anatomia lui.” (2006, p. 19)

Un element legat de explorarea somatică și corporalitate în scriitura lui Gheorghe Crăciun, care vine

să potențeze o nouă pistă de înțelegere a textului său, este filtrul de culoare folosit în manieră deschis declarativă prin titlul romanului *Femei albastre* (2013). Culoarea ca operator complex de semnificație este capabilă să medieze în relația autor – text – cititor, să construiască simboluri și să evoce emoții, să se constituie în instrument al expresivității narative. Ultimul roman tocmai prin starea sa incompletă e protejat oarecum prin mister față de produsul finit și liber-criticabil al unui roman finalizat. Astfel, ca o convenție asumată, analizăm o posibilă carte din multiplele posibilități pe care ea le-ar fi materializat pe linia culorii albastre, ca o lume văzută prin ochii albaștri ai autorului. Romanul, declarat de către autor în „Bucovina literară”, 2006, ultima carte în proză, „prin care am încercat să mă relaxez, în care nu m-am implicat, care de la un punct încolo a ajuns să mă agaseze” (cf. 2013, p.15), mai păstrează în această fază de creație pulsul contradicției flaubertiene a detașării de personaj și a atașamentului profund față de el, a ruperii ficțiunii de autobiografie și a suprapunerilor inevitabile: „Discursul la persoana I e extraordinar de autarhic și el suge nepermis de multă substanță din biografia ta de autor [...] personajul narator (un admirator al lui Nicole Kidman ceea ce spune totul despre limitele orizontului său de viață) nu seamănă în principiu cu mine și de câte ori descopăr că el seamănă totuși cu mine asta mă enervează” (cf. Interviu în „Vatra”, 2005, prefață 2013, p. 17). Relația autorului cu personajele și a autorului cu construcția operei este deconspirată în valențele titlului: „Femei albastre”.

Jean Chevalier notează în „Dicționarul de simboluri” interpretările posibile ale culorii albastre (1995, pp. 79-81). Pornind de la ideea că semnificația simbolică a culorilor conține elemente universal-umane, dar și trăsături diferențiatore, conotații de ordin cultural-religios, aflăm că albastrul este cea mai imaterială dintre culori. Conform lui Chevalier, în general, natura nu înfățișează albastrul decât alcătuit din transparență, adică un vid acumulat, al aerului, al apei, vid al cristalului sau al diamantului. Vidul este precis, pur și rece. Albastrul este cea mai rece dintre culori și, în valoarea sa absolută, cea mai pură, în afara vidului total al albului neutru. Un mediu albastru calmează, liniștește, dar nu tonifică, pentru că el nu prefigurează decât o evadare fără priză asupra realului, o eliberare care, cu timpul, devine deprimantă. Utilizarea excesivă a acestei culori poate însă produce oboseală, iar o ambianță predominant albastră permanent poate provoca depresie. În această culoare albastră se amestecă limita și revelatorul singurătății omului postmodern, dragostea. Trăvialul construcției, analiza la rece cu privire albastră mioapă a fiziologicului, a trăirilor, senzațiilor, vârstei biologice, se subliniază prin alegerea adjectivului cu valoare metaforică: albastru. Insuși autorul ridică o parte din vălul de mister și ne ajută să înțelegem că dacă romanul e focalizat asupra erosului prin trimiterea pe care o face folosind cuvântul „femei”, nu e întâmplător nici albastrul din titlu: „De data aceasta mă preocupă albastrul, cu toată simbolistica sa, iar urmele prezenței lui se risipesc prin toate interstițiile construcției. În funcție de dozajele culorii, în timp ce scriu se modifică și unele părți ale subiectului” (cf. Interviu în „Vatra”, 2005). Această dezvoltare metaforică a romanului, suprapusă pe dezvoltarea întregii opere a lui Gheorghe Crăciun, ca arc de cerc desenat de soare pe albastrul cerului de la răsărit la apus este cuprinsă în explicația simbolică a lui Chevalier: „Albastrul deschis este calea reveriei; când se întunecă – ceea ce corespunde tendinței sale naturale, el devine o cale a visului. Gândirea conștientă lasă, puțin câte puțin, loc celei inconștiente, tot

cum lumina zilei devine pe nesimțite lumina albastră a nopții” (1995, p. 79). Din nefericire, decesul prematur al autorului ne lipsește de finalitatea cizelată a operei sale, încât nu putem decât să constatăm pregnanța cu care insistă în prima parte a romanului (în această fază a formei sale) asupra culorii albastre. Mai târziu în text există o observație care relevă deriva relației cuplului Alain/Ada, când „Albastrul devenise indigo”; apoi rochia albastră a Adei „e un bleu-gendarme de duzină” (2013, p. 220). O propoziție sentențioasă conchide: „Lumea e cenușie. Noi suntem niște ființe cenușii, prizoniere ale instinctului de conservare” (2013, p. 249). În prima jumătate a romanului, metafora gențianei (prin forma sa trimite la maternitate, la spațiul uterin, la feminitate) ca și rochiile albastre care le îmbracă pe femeile imaginare sau cunoscute de narator, vin în mai multe rânduri să dea echilibru și forță imaginii senzuale a buzelor roșii, rujate voluptuos și provocator-malefice a majorității portretelor femeilor „albastre”. „Până acum singura legătură dintre Nicole Kidman și Ada Comenschi e această nuanță de albastru descoperită în fotografia din ziar [...] ...rochia în care am văzut-o pe Ada în ziua când am cunoscut-o avea culoarea aprinsă și blândă a florilor de gențiană cultivate în grădină. [...] Am pus gențiana mea în pământ într-un loc mai adăpostit și am încercuit-o cu câteva bețe pentru a nu fi confundată cu vreo buruiiană. [...] Domesticită astfel floarea își schimbase culoarea. [...] Sălbătică ei cromatică nu dispăruse cu totul, se retrăsese parcă într-un fel de somn, gata la orice primejdie să-și scoată în fața ochilor mei ghearele violete. [...] Rochia albastră era probabil cea mai simplă rochie a Adei. Îi venea ca turnată, mulându-i-se pe toate rotunjimile corpului. [...] albastrul este culoarea preferată a Ondinei, nu doar a subalternei mele de la birou. [...] Poartă cercei albaștri, inele cu piatră albastră, ciorapi albaștri, pulovere, fuste, genți, eșarfe, agrafe. Aceeași culoare și în fardul de pleoape. [...] Ondina e născută în zodia peștilor, e o femeie de apă, de privit în oglindă, de pus în rama de porțelan a unei căzi. [...] De ce blonda Nicole iese atât de bine în evidență în același albastru de gențiană? N-are nimic dintr-o femeie-floare [...] Ada își machiază ochii într-o culoare asemănătoare cu petalele bleu cretoase de toporași [...]. Voiam să-mi recâștig energia inițială și urmăream fericit cum intram și ieșeam din cupa de gențiană cu petale groase, albastre și liliachii, a rușinii ei femeiești.” (2013, p. 48, p. 49, p. 50, p. 52, p. 53, p. 62, p. 67)

Simbolistica creștină dă o altă interpretare albastrului, considerând această reprezentare ca fiind mantia ce acoperă și ascunde Divinitatea. Reprezentarea Maicii Domnului este redată în general în veșmânt albastru. În iconografia creștină, mai ales în cea bizantină, exista o rivalitate între culori, între roșu și verde, pe de o parte, și albastru și alb, pe de alta, ca o rivalitate între imanenț și transcendent, între pământ și cer. Unul din aspectele de urmărit în alte analize asupra acestui roman poate fi tocmai calitatea matriceală a femeilor de a zămisi, de a fi creatoare, sau a ideii maternității operei literare, a literaturii (semnificativ dezvoltată în romanul „Pupa rusă”).

În cultura asiatică yin și yang sunt sugerate prin „luminos” și „obscur” sau „tare” și „slab”, expresii care evocă o polaritate la nivel fenomenal. Cuplul yin-yang este reprezentat sub forma unor forțe sau tendințe complementare care constituie infrastructura dinamică a universului. Albastru este culoarea lui yang, a masculinului, a mișcării, este elementul activ, este răul. În mod paradoxal, pliată pe această idee, putem urmări maniera lui Gheorghe Crăciun de a-și asuma un rol pasiv, feminin (fapt consemnat deja de exegeți) în metabolizarea lumii. În fața propriului text scriitorul procedează asemănător: o pasivitate feminină îl

face să se lase absorbit, aglutinat, înghițit de propriul său text, dar și fragmentat, desființat, descompus de acesta. Și mai ales dominat de el. Se naște aici o posibilă citire a titlului în nota oximoronică de feminin-masculin, de coborâre a autorului în infernul propriei sale cărți și de ieșire din ea mai întărit în înțelesurile lumii, pe principiul jocului de forțe ce se scurg una în cealaltă, yin-ul și yang-ul. De altfel vocația totalității presupune o alchimie a utopiei literaturii în viziunea lui Crăciun, androginia esențială care să adune femininul cu masculinul, corpul și gândirea, lumea și textualitatea, „pluralitatea ca singura formă de unitate posibilă”. (2006, p. 186)

Într-o altă interpretare simbolistică a albastrului, conform lui Chevalier, „limbajul popular, care este prin excelență un limbaj terestru nu crede cătuși de puțin în sublimarea dorințelor și nu întrezărește decât pierdere, lipsă, ablațiune și castrare acolo unde alții văd o mutație și un nou început. Iată de ce în acest limbaj, albastrul capătă cel mai adesea o semnificație negativă. Frica metafizică devine o frică albastră (fr. peur *bleue*); se va spune *je n'y vois que du bleu* (nu văd decât albastru) pentru a spune că *nu văd nimic*. [...] Albastrul în cadrul anumitor practici aberante poate chiar să semnifice culmea pasivității și a renunțării. [...] Spre deosebire de semnificația pe care o capătă în cultul Fecioarei Maria, albastrul exprimă aici (vezi tradiția ocașilor francezi de a-i forța pe homosexualii efeminați să-și marcheze corporal, cu albastru, renunțarea la virilitate) o castrare simbolică, iar operația, aplicarea acestui albastru, cu prețul unei îndelungate suferințe, este dovada unui eroism răstălmăcit, care nu mai este masculin, ci feminin, care nu mai este sadic, ci masochist”. (1995, p. 82) Odată proiectată această nouă viziune a albastrului asupra romanului lui Gheorghe Crăciun, *femeile sale albastre* apar ca o întruchipare a intangibilului, a dorinței, a erosului exacerbat pentru naratorul donjuanesc sau pentru masculii neputincioși în fața seducției feminine. Ele sunt neîmblânzite și nesupuse, malefice prin puterea lor. Ele rād mai tot timpul când sunt în grup și acceptă masculul printre ele numai pentru că el empatizează cu ele: „Formau un grup, le plăcea să rādă în grup, ca niște proaste. Refuzau să se maturizeze, deși fiecare luată în parte avea pretenții de profesionistă”, „În general le dădeam dreptate colegelor mele. Mergeam cu ele la cafea, le ascultam bârfele, le cunoșteam iubiții și pretendenții, le împrumutam cu bani, încercam să le oblojesc sufletele rănite de deziluzii, le susțineam cauza și eu eram întotdeauna primul care se repezea să afirme că toți bărbații din lume sunt niște porci. [...] ... și râdeau tot timpul ca niște apucate. Râdeam și eu împreună cu ele. Ce mă costa în fond?” (2013, p. 50, p. 77)

Portretele *femeilor albastre* contaminează portretele bărbaților, care aparțin nu au nimic comun cu „albastrul”, exceptând costumul de blugi al lui Teacher (2013, p. 36) de culoarea unor picturi ale lui Van Gogh. Căutarea înțelesurilor, pătrunderea misterului feminin, relația bărbat-femeie în mecanica iubirii, a senzualității și explorării somatice, dau bărbaților crăciunieni aceeași culoare, căci tristețea lor este *albastră*. Imposibilitatea păstrării, a incertitudinii posesiei, se găsesc în relațiile lor inconsistente cu femeile-sirenă, aparținând albastrului mării (de la Nicole actriță-personaj-persoană, la Ada misterioasă-învăluită-în-transparența-voalurilor-sale-albastre, la Ondina care trimite fătis la lumea apelor și a peștilor ce nu pot fi păstrați mult timp în mână).

Tema corporalității pe care Gheorghe Crăciun o abordează în toate romanele sale, ca ultima frontieră a postmodernismului (Mușina, 2012, p. 56), este vădită și aici prin însăși trimiterea din titlu. Corpul femeilor molipsite de aceeași culoare este când ascuns, când subliniat/devoalat de

albastru. O fantasmă a prezenței feminine reluată și explorată în cadre epice convenționale, fantoma dorinței născută din absența corpului celui alt: Nicole este femeia fantasmatică, obiectul juisării, misterioasă și îndepărtată, Ada este femeia fatală, ambițioasă și nevrotică, cochetă și caldă, Ondina este protectivă, cu o dimensiune de frivolitate bine ascunsă, este alunecoasă și echilibrată, Adriana este maternă, puternică, sexuală, Melania este curajoasă, liberă, „o femeie rară”. Stadiile devenirii masculine sunt fixate și ele bine în memoria personajului-narator, care nu este luat pe nepregătite de presimțirea bătrâneții. Observăm în acest ultim roman o adâncime tragică a reflexivității de care-l bănuim pe autorul ce-și propune programatic să scrie despre vârsta îmbătrânirii și frisonul morții. Bărbatul părăsit de nevastă, cufundat într-o tristețe *albastră* se confesează, analizându-se: „Aveam o părere atât de bună despre mine, mă consideram un bărbat atât de demn de respect, mi se părea că sînt un mascul atât de rar.” (2013, p. 57) Îmbătrânirea se dovedește o certitudine: „Acum știu că vocea îmbătrânește odată cu mine. Oboselile și resemnările mele se depozitează fără să vreau în materia ei sonoră. Știu și cum trebuie să rid, să hohotesc să-mi revărs mirările și revoltele în interjecții pentru a falsifica aparențele. O prelungire a unei vechi strategii. Pentru că bătrînețea e o boală, e un sindrom de care începi să te molipsești încet-încet încă de pe la treizeci de ani.” (2013, p. 65)

La alt nivel al interpretării, ne amintim că în trecut cerneala albastră era asociată cu standardizarea actului de a scrie și autoritatea/legitimitatea documentelor scrise. Pe cale de consecință putem considera că albastrul funcționează (mai ales în „Femei albastre” analizat aici) asemenea unui filtru simbolic al percepției, interogînd relația dintre vizibil și invizibil. Prin analogia cu culoarea cernelii (știm că în importanță dădea Gheorghe Crăciun scrisului de mână, respirației scriitoricești la mișcările peniței pe hârtie!) această nuanță dobândește o funcție metatextuală. Albastrul marchează în același timp actul scriiturii, cât și tensiunea dintre materialitatea textului și imaterialitatea sensului.

Valențele albastrului – senzorială (experiența vizuală), afectivă (semn al introspecției și singurătății), simbolică (transcendență și profunzime) - se amestecă în ultimul roman crăciunian pentru a transforma corpul textului într-o epidermă care face vizibilă interioritatea. El funcționează ca o cheie de interpretare a relației dintre lume, corp și text pe care autorul o întinde complice cititorului.

Bibliografie

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Editura Artemis, București, vol. I, 1995

Crăciun, Gheorghe, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006

Crăciun, Gheorghe, *Femei albastre*, Editura Polirom, Iași, 2013

Ionică, Naomi, *Celalalt corp în ficțiunea lui Gheorghe Crăciun*, în vol. *Trupul și litera*, coordonat de Andrei Bodiș și Geta Moarcăș, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012

Mușina, Alexandru, *Șase cuvinte-cheie pentru proza lui Gheorghe Crăciun*, în vol. *Trupul și litera*, coordonat de Andrei Bodiș și Geta Moarcăș, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012

Rodica ILIE

Scrierea corpului – scrierea lumii sau Despre lume și obsesiile senzorialului la Gheorghe Crăciun

Continuumul existențial și senzorial ce irigă paginile scrisului particular, de notație eseistico-filosofică al lui Gheorghe Crăciun din *Trupul știe mai mult* (Polirom, 2024) se revarsă și în *Carte despre* (Polirom, 2025), un volum inedit de proze scurte (editat și îngrijit de Carmen Mușat și de Oana Crăciun) care mixează pe lângă recurențele aforistice din jurnal o seamă de teme și obsesii culturale care au definit imaginarul autorului. Proze prin care autorul recuperează amintiri, visuri, imagini, stări din călătorii și peregrinări, atestă o viziune colcătoare, plină de energie stenică. Vitalismul filtrat de Crăciun în acestea scurte ficțiuni la granița dintre experimental și autobiografic se grefează pe o absconșă plăcere intelectuală: „Scriind, îmi savurez mental propriul corp, așa cum aş savura pe îndelete un fruct” – notează autorul în paginile din 17 septembrie 1996 (Crăciun, p.331, *Trupul...* ed.cit.).

La momentul recunoașterii că jurnalul nu a fost un cadru de creație pentru proiectul *Pupei russa*, ci mai degrabă un spațiu-supapă scripturală, un „colac de salvare” a cărui importanță nu o poate defini în 2006, autorul mărturisește aceeași plăcere a scrisului, a „refugiului în ficțiune” (idem, nota de subsol, consemnarea din 29 mai 2006, p.297). Trebuie menționată febra scrisului pe care Crăciun o notează adeseori, prin chestionarea generală, nu doar prin autospecularitatea pe care o oferă problematizarea narcisiacă din pagina diaristică. Având ca deschidere logica și filosofia wittgensteiniană, diaristul notează acutizând mereu tema transformării sinelui în condiția lingvistică: „Prăbușirea metafizicii e, pentru omul modern, o întâmplare insuportabilă. Probabil că abia din acest insuportabil se va naște o adevărată metafizică. Care este însă fizica vieții? N-a devenit viața noastră un soi de fizică meta, o existență de gradul doi, deja clasificată, deja interpretată, deja pusă la indexul temelor, încă înainte de a ne naște? // Da, o retorică a interogației. Simt cum otrava sintaxei roade totul în mine, până și țesuturile de sub pielea degetelor între care țin stiloul cu care scriu” (*Trupul...* ed.cit., p. 295-296.). Circularitatea și autoreferențialitatea acestor pagini au valoare emblematică, subscriu de fapt la profilul ființei monstroase rimbaldiene, precum spunea poetul vizionar în „Deliruri. Alchimia verbului”, partea a doua a *Sezonului în Infern*: „Am devenit o operă fabuloasă: îmi dădeam seama că toate ființele sunt sortite fericirii: acțiunea nu înseamnă viață, ci un fel de a irosi un fel de forță oarecare, o enervare” (Rimbaud, *Opere*, Polirom, 2003, p. 174, trad. Mihai Nemeș).

Scrisul ca enervare, ca irigare cu o energie descătușată este ceea ce definește și concepția auctorială a lui Gheorghe Crăciun, de aceea interstițiile dintre paginile de jurnal și cele de ficțiune sunt traversate de același curent. Sunt infuzate de o tectonică a ființei vizionare, ce are adevăratele rădăcini în modernismul rimbaldian. Isteria formelor, a gândirii rectangulare, limitative, desființarea formei, dereglarea simțurilor, acuitatea senzorială din prozele din *Carte despre* continuă febrilitatea perceptivă a *Pupei Russa* și vine să se coaguleze ca un puzzle de fragmente ce converg sau risipesc mai degrabă rizomatic energiile din spatele *Mecanicii fluidului*. Crezul lui Crăciun este limpede expus în jurnal:



Gheorghe
CRĂCIUN
Carte despre

POLIROM

„să te complaci într-o existență sintactică, să te îmbraci potrivit unor norme sintactice, să râzi sintactic și să te uiți la femeii dintr-o perspectivă sintactică. Abia restul (dar ce mai rămâne?) e viață. Iar tu disprețuiești tocmai acest rest, pentru că el pare lipsit de formă și de frumusețe (sau de noblete?). Ce spunea Rimbaud? Dereglarea tuturor simțurilor... Adaug: și interzicerea oricărei sintaxe” (*Trupul...* ed.cit., p.296.).

Iată configurarea fermă a dezideratului scriiturii crăciuniene, devenite o exemplară dezertare de la formal, de la gramatica tradițională a prozei, o refuzare a formei pentru că nu e motivată de ceva mult mai profund, un nobil ideal de frumusețe care este, poate, inefabilul literaturii, al *frumoasei fără corp*. Acest deziderat apare fulgurent, dar și obsedant, ca manifestare de forță a unor epifanii ale personalității sale creatoare mereu în căutarea idealității: „Consecvența mea e în carne și ea vibrează ca un mușchi încordat” (*Carte despre*, p.83). În traversarea lumii acoperite de pojghița limbajului normativ, oficializant, scriitorul caută „momentele de singurătate, momentele de transă” în care să prindă toate ritmurile, respirația, pulsațiile lumii: „Să scriu proză pentru a pulveriza acțiunea, pentru a găsi satisfacția de a sparge în mii de bucăți monolitul acțiunii. Satisfacțiile mele sunt negative. Textele mele sunt un fel de exorcizare a insuportabilității. Textele mele sunt casa și drumul, cotidianul pur. // Dar nu e vorba numai de sintaxă aici. Mai e vorba și de muzică, de ritm, de respirație, de tempo, de bătaile intermediare ale virgulelor, de loviturile finale ale punctelor, de sincope, de rupturi sonore, de dizarmonii calculate de cuvinte care scrâșnesc consoanele, de vocale alunecoase și de diftongi somnoroși, de hiaturi ca niște scurte momente de leșin [...] Visez propoziții în somn. Visez muzica lor. Caut să le articulez altfel, să scot logica punctuației din țâțâni. Experiment experiment experiment. Ce fac eu e un experiment. M-am plictisit deja de propriile mele experimente” (*Carte despre*, p.84). Idealul autorului este să ajungă depășească blocajele, stereotipiile literaturii, să depășească însăși nevoia de experimentare, de ruptură și să scrie precum copiii pe care chiar el îi învață să scrie, cu o altă percepție despre lume, cu o prospețime inefabilă asupra lucrurilor. De aici exercițiile de insolitare din prozele „Când am văzut prima dată albeața pielii”, din „Boul era o cutie mare de carne” sau din „Sexul opus este o fetiță”. Confesiunile, paginile de rememorare a copilăriei din Tohan, a adolescenței din Sighișoara, parcursurile profesionale din Brașov, călătoriile cu scop și fără scop, viața ca voiaj de relaxare sau din îndatoriri editoriale, toate devin prilejuri de exasperare creatoare și de resemnificare a datelor realității. Dincolo de mărturiile autobiografice, paginile recuperează literaritatea

unui grad zero al senzorialului. Tăietei sau o omleță pusă „lângă o căpiță de varză crudă, urât tocată, vestedă” descompun senzorialitatea la torpoarea zilei, reducând-o la grotesc, oroare, greață, protest. Conștiința revoltatului face ca experimentarea datelor imediate ale realității să se finalizeze dincolo de senzorial, în hiperluciditatea care duce simțurile în dezavuare, repulsie, problematizări cinice, ironii și autoironii circumscrise unui autocontrol ascetic ce se reglează mereu în negativ după sloganul *Tot ce e în furfurie trebuie mâncat*: așa cum îl rescrie în proza „E sâmbătă dimineață”: „Prin urmare, lumea nu putea fi nici ea altceva decât un rotocol de tăietei tremurători tăvăliți prin grunții pesmetului, înfipt în furculiță și obligându-mă să deschid gura indiferent de propriile mele opțiuni” (idem p. 125). Metaforele culinare acutizează dezgustul, dar și meditația pe teme identității, a modului de acomodare cu sinele, cu trupul și cu lumea. Autorul face apel la memoria gustativ-afectivă, dar și la cea moral-etică, descumpănit de inadecvarea sa la sensibilitatea și mentalitatea tradițională a părinților, precum și la cea contemporană a prietenilor, aflați în procesiunea comemorativă sau în periipuri prin bistrouri, crâșme bucureștene sau poloneze. Meditația despre lume este de fapt cea despre ruptura de lume, de *lumea lor*, mai exact, pentru a face posibilă o restaurare a resorturilor lumii proprii, redusă la limbajul corpului sau la limbajul prozei, un limbaj infra senzorial, ce trebuie descoperit prin *lepădarea de piele*. „Toată problema este de fapt interioritatea mea. Este, dacă vreți, raportul cu sinele, cu ceea ce în mod impropriu se cheamă eu” (idem, p. 121). Dacă eul nu există, ci este fondat ca relație între *cel care vede* și *cel care este văzut*, atunci scrisul este investirea acestei relații cu o corporalitate lingvistică, semantico-existențială și sintactic paradoxală ce face transferul, transliterarea, la „o prezență care gândește și o prezență care este gândită. În copilărie, când am descoperit prima dată acest adevăr, am simțit cum mă cuprinde amețeala, după care stările mele de amețeală au continuat, s-au agravat” (idem, *ibidem*). Transferul acesta are o funcție terapeutică, expiatoare, cu timpul, căci scrisul anulează pedeapsa identității nesigure, fluide, supuse până la greață înghițirii lumii așa cum se expunea ea.

Mai mult, „Ziua în care am început să scriu” este un memento în care Crăciun mărturisește ceea ce afirma altădată chiar în deschiderea jurnalului *Trupul știe mai mult*, reiterând profesia de scriitor, acolo anunța devenirea sa ca meșter/unul dintre acei *horribles travailleurs* (?), „eu muncesc cu cerneala, pentru mine ea e o materie care indică o profesie ca și negreala fumului pentru coșar (13 februarie 1993)” (*Carte despre*, p. 165-166). Pentru copilul de atunci nu exista neîncrederea în limbaj, nu exista ruptura cu lumea, ci doar o chemare, fascinația unei materii, libertatea de a plămădi ceva în umbră, într-o formă de semiclandestinitate, căci copilul de atunci nu mergea la școală, dar căuta deja fantasma scrisului / a literaturii în umezeala iscată de umbra gardului din Tohan. Revelația murdării cu cerneală pentru copilul de atunci traduce singurătatea și orgoliul creator, autoexcluderea dintre ceilalți care scrijeleau pe garduri diverse litere fără sens. Doar mai târziu scrisul devine tot mai împovărat, un traseu de scăpare din convenționalismele prozei realiste, aventura experimentală, exorcizarea prin scris, suprimarea prin scris, căci „Pista de lansare e corpul, însă același corp e și un câmp de aterizare. Am început să scriu cu adevărat în ziua în care am înțeles că trebuie să mă distanțez de mine pentru a mă putea reapropia, cu o altă privire, de ceea ce am părăsit” (idem, p. 172). Reluând fragmente din „Lepădarea de piele”, autorul reinstaurează condiția modernistă a scrisului ce obsedant caută să reautentifice și să remotiveze semnul lingvistic, deținând mereu magia unui vrăjitor ce selectează prin alchimii ale

verbului vocabule care *au formă și culoare*, cuvinte pe care le simte organizate într-o arheologie mitică pe care doar el o poate revela: cuvântul *cuib*, cuvinte precum *coviltir*, *furcoi*, *procoiță*, *spălătorie*, *chieptar*, *cataramă*, *grădină*, *căpăstru*, *sobol*, *lubenită*, *secară*, *cocină*, *gunoi*, *șopru*, *uruială* etc, dețin o muzicalitate și o substanțialitate cratyleene, pe care Crăciun le adaugă listei deschise sub inventarul *Lumii sale*, restaurate etimologic, logic, metafizico-poietic printr-un „joc diabolic de serios”: „Jocul cu cuvintele e însă un joc diabolic de serios. Trebuie să silești cuvintele să dea senzația vieții. Puține câte sunt, dar există cărți despre care se spune că îți creează această senzație. Într-o substanță numită literatură e obligată să se exprime o cumplită incompatibilitate de termeni” (idem, p. 173). Ceea ce a reușit Gheorghe Crăciun este să exprime această senzație de viață, să dea iluzia că totul există în lume pentru a intra într-o carte, o *Carte despre...* tot și toate. Mallarméeanul proiect care se suspenda într-o abolire, *albita grijă a pânzei noastre* (cum spunea poetul) devine la Crăciun o carte deschisă tuturor opțiunilor de reanimare a limbajului, de la nume banale, ca ... *talaș*, *troacă*, *uruială*, *meliță*, *lespede*, *Leontina*, *mahorcă*... la nume triste și grave, trecute prin sângele și trupul celui care se numește eu (-eul, sinele, *moi-même*) ca un altul. „Dar cum pot să accept eu cu atâta seninătate că în mine își dispută întâietatea două existențe: o *persoană* și o *ființă*? // Cu *persoana* cazi la o înțelegere, cu *ființa* nu e posibilă decât toleranța sau subordonarea.” (idem, p. 180). Nici una, nici alta nu sunt permanent acceptate, nu reprezintă o stare confortabilă a ipseității, dimpotrivă ele se află în permanent conflict interior. Tocmai de aceea, scrisul deține funcție expiatorie, de compensație.

Pentru Gheorghe Crăciun, a trăi înseamnă a scrie, a face acest parteneriat din spaimă, din dorința de atenuare a vinovăției proprii eului hipersensibil: „Numai scriind se poate trăi încet, intens fără senzația că ți-a scăpat ceva. Fără să pierzi ceva. Așa că iată ce caut” (idem, p. 85). Peregrinările prin hățiturile vegetalului sunt analoge peregrinărilor livești; rătăcirile, astenia, nevrozele și hăituirea propriei ființe sunt dublate de tensiunile echilibrării și remodelării din explorările lexical-sintactice, proza lui Crăciun caută până la urmă prietenia lumii, fascinația vegetalului așa cum le descoperă în tablourile lui Teodor Rusu, Ion Dumitriu, familiaritatea limbajului motivat, ce pare spontan, dar care, de fapt, atenuază cu mari eforturi arbitraritatea semnelor, caută prospețimea prafului de la culesul cartofilor, mirosul amar al pământului, alcătuirile tactil-erotizante ale feselor / pielii unei puștoaice din copilărie, ale unei cunoașteri pe care trupul o revelează, căci el *știe mai mult*. Iată două extrase de natură să ateste autentică zbatere a explorărilor lui Gheorghe Crăciun: „Pierderea identității atunci când scrii? Dimpotrivă, abia atunci descoperirea acestei energii expresive monstruoase care se află în tine. Meritul scriitorului / artistului: el descoperă această energie și știe ce să facă cu ea pentru a o transforma într-un limbaj (*Trupul...* p. 303). „Toate lecturile mele de specialitate – un exercițiu de rătăcire conștientă în monstruoasa întindere a non-eului. După care, cu câtă ușurare – întoarcerea la această umilă secreție care este limbajul meu. // În fiecare secundă sunt eu pentru că aparțin acestei secunde și ea nu-mi aparține” (*Carte despre*, p. 183). Tot parcursul autorului are tensiunea unui proiect care-și minimizează întotdeauna reușitele. În ciuda presiunii idealului, fantasma literaturii sau noblețea idealului de frumusețe care își caută corporeizarea au făcut din căutările lui Crăciun un proiect de viață și de creație reușit, dar mereu deschis reconfigurărilor, continuărilor, rescrierii, un mod de a fi supus combustiei, confruntării cu sinele, cu propria istorie privată, cu socialul, cu lumea și cu limbajul cărora le dăruiește substanță.

Cristina BALINTE

Despre corporalitatea memoriei, din imagini și senzații

În recenta restituire, *Carte despre*, o nouă incursiune selectivă prin laboratorul literar al lui Gheorghe Crăciun, se trasează conturul unui proiect pus în așteptare arhivată, într-un folder de computer conținând documente word, salvate în perioada 2004-2007. Fragmentarismul în mișcare, trimis către inserarea în multiple „variante de sumar”, tot atâtea poteci, în fond, pe care se ajunge la un sens, este un procedeu deja caracteristic modului în care scriitorul organiza forma și conținutul secvențelor/decupajelor realității, în devenirea spre structura viitoarelor cărți. Printr-o combinatorică transformată în stil și asumată mai degrabă cu statut de lege ontologică decât sub aspectul de algoritm al jocului postmodern, Gheorghe Crăciun „își gândea proza, ca o alcătuire de structuri modulare, ce pot fi rescrise, reconvertite, reordonate și redistribuite” (Mușat, 2025, p. 7).

Dincolo de principiile mecanice ale îmbinării elementelor definite din „puzzle-ul cu piese greșite” (Crăciun, 2024, p. 43) al generării literarului, în trecerea de la realitate la ficțiune, reține atenția insistența orientată spre memorie, imagini și senzații, acele imponderabile fluide circulatorii care vascularizează creativitatea. În sistemul folosit cu valoare de proză experimentală „despre lucrurile exterioare care au provocat construcția interiorității” (Lăcătuș, 2025, p. 42), lumea experienței sedimentate în memorie ajunge să fie prelucrată de „eul” care prin scris concepe un limbaj, apelând la contribuția unor mediatori de corporalitate, majoritar de sorginte vizuală (tablou, foto), sensibil interpretabile.

Memoria este un fluid care se corporalizează literar, minimal în cadrele de proză scurtă, sau în fragmente episodice integrate în textura complexă de roman, ca un fel de fulgurații sugestive. Se poate vorbi, în sensul metodei lui Gh. Crăciun, de o confruntare între imponderabilitatea vizuală și stabilitatea grafică, între un spațiu extern, de cele mai multe ori ostil, problematic sau tensionat, *versus* un ambient intern, ținut sub permanent autocontrol, cu o corporalitate bazată pe senzații, mirosuri, memorie. Memoria corporală înregistrează ca să salveze, să deblocheze scrisul, să favorizeze imaginația. Este însă memoria unui trup obosit, care intenționează sisific să (se) elaboreze printr-o formă fixă, să iasă din starea de oscilație, instabilitate, din îndoielile autocontrolului. A povesti înseamnă a supune limbajul controlului somatic.

Proiectul unei cărți reprezintă doar un trup provizoriu, în căutare continuă de fixare în corporalitate. Mijlocele tehnice acționează ca suporturi mnemotehnice. Expunerea fotografică favorizează fragmentarismul, compoziția din frânturi, decupajele de realitate: „Explorarea și multiplicarea fotografică a lumii fragmentează continuitatea și așază fragmentele într-un dosar infinit, oferind astfel posibilități de control la care nimeni n-ar fi visat în timpul sistemului anterior de înregistrare a informației: scrierea” (Sontag, 2018, p. 162-163).

O fotografie este un instantaneu, iar din instantanee se realizează albumul, o structură vizual și metaforic similară folderului cu fișiere. Pentru actul de recuperare a

realității trebuie sintaxă – „aparatură de fotografiat îți poate arăta cât de monstruos de bogată în detalii este lumea. Tu trebuie să vii cu sintaxa” (Crăciun, 2025, p. 83), pentru a căpăta sens, limbajul cere articulare – „am înțeles încetul cu încetul, punând cap la cap vorbele altora” (Crăciun, 2025, p. 46).

Fotografia fixează tablouri, operează esențializări la ideii-obiect, ideii-culori, tot atâtea impresii gata a fi transformate ulterior în potențial creativ: „Pentru mine ideea de școală este ideea de cerneală care este ideea de scris care este ideea unei culori anume ce lasă pe pielea ta o amprentă. Ampretele sunt profesionale, spune memoria mea de copil care am fost. Corpul hornarului e acoperit de funingine, mâinile buncii care a spălat rufe sunt albe și fragile, munca la adunatul fânului îi face pe oameni verzi-cenușii și foșnitori, femeia care face cozonaci e și ea galbenă ca gălbenușul de ou pe care îl întinde peste aluatul împletit din tăvi, măcelarul e acoperit de sânge chiar și sub haine, fața receptorului are culoarea teracotei ca și servieta lui, cizmarul are culoarea pantofilor pe care îi repară, iar elevii sunt albaștri ca cerneala” (Crăciun, 2025, p. 107). La fel ca în accepțiunea elaborată teoretic de Sontag, fotografia metabolizează într-o „achiziție fotografică” (Sontag, 2018, p. 162) un act de imagine „o panoramă instant retroactivă a experienței” (Sontag, 2018, p. 173).

Un alt suport de creativitate, tabloul, prinde la rândul său un moment, iar din tablouri se configurează sensul, fluid, al expoziției, tot un folder cu fișiere gata a fi deschise într-un ansamblu ficțional: „Privesc tablourile prietenului meu, le analizez, mă îmbăt de culorile de ulei, mă pierd în spațiul larg al pânzelor mari. Mă aplec peste pânzele mici și le urmăresc pierdut pensulația. Tristețea mea coincide cu tristețea prietenului meu. Fotografiez atelierul lui. Fotografiez împreună cu el dealuri, câpițe de fân, case, garduri, pereți coșcoviți, iarba, hățușurile vegetației” (Crăciun, 2025, p. 86).

Memoria are setare, dosare de existență și de senzații. Un impas al memoriei corespunde unui blocaj al scrisului. Și totuși, memoria este fluidă, un recipient corporal care poate fi fixat în coduri de semne, cu sens și semnificații, propunând o călătorie prin existență. Luând în considerare sublinierea recursului la amintiri ale corpului, prin urmare la retrospective filtrate subiectiv, ne putem întreba ce tip de memorie intră în funcțiune? Voluntară sau involuntară?

La Gh. Crăciun, spre deosebire de Proust, intervine memoria voluntară. Mai mult, o memorie în care se translează toate suferințele corpului. Aș apropia procedeul interiorizării de notațiile din *Jurnalul trist* al lui Katherine Mansfield, tot o scriere marcată de un trup marcat de boală. Desigur, Crăciun se referă în repetate rânduri la proza Hortensiei Papadat-Bengescu; modelul vizează însă mai degrabă rezultatul, ficționalizarea, nu procesul. În schimb, și la Crăciun, și la Mansfield se remarcă acuitatea corporală, dependența funcției creative de funcționarea organică. Introspecție prin realitatea metabolică, „écriture de soi” foucauldiană și totodată impas, blocaj: cum să nu pot scrie despre ceea ce simt? „E timpul să încep un jurnal nou. Vino, nevăzutul meu, necunoscutul meu, vino să stăm împreună de vorbă. Da, în ultimele două săptămâni aproape că n-am scris nimic. Am lenevit, *am ratat*. De ce? Din multe pricini. În conștiința mea a fost un soi de confuzie. S-ar fi spus că n-am avut timp pentru lucru. [...] Am pierdut controlul asupra persoanei mele? Da, așa s-ar spune: sunt împrăștiată,

confuză, nu-s pozitivă și, mai cu seamă, nu lucrez cum ar trebui să lucrez. Îmi irosesc timpul. Străvechiul strigă, primul și ultimul strigăt. De ce atâta zăbavă? Ah, într-adevăr, de ce? Dorința mea cea mai adâncă este să fiu scriitoare, să am «o seamă de realizări». Și iată cum așteaptă lucrul, iată povestirile care zac așteptându-mă, iată-le cum se istovesc, se ofilesc, se trec, pentru că eu nu mai vin. Le aud, le *recunosc* și totuși, mă duc să mă așez la fereastră și mă joc cu ghemul de lână. Ce-i de făcut? Trebuie să încerc un nou efort – numai-decât. Trebuie să iau totul de la capăt. Trebuie să mă străduiesc să scriu simplu, deplin liber, din toată inima. Liniștit, fără să mă închisesec de succes sau de insucces, mergând doar înainte” (Mansfield, 2017, p. 194-195).

Memoria se asociază trăirii, se impregnează în autenticitatea funcționalității corpului: „Am o memorie proastă, întoarsă spre interior, mult prea marcată somatic” (Crăciun, 2025, p. 164). O strategie de regăsire de sine, într-un spațiu protector, de plăcere, posesie și libertate este regresia în memoria copilăriei. Reluat de Crăciun și în alte cărți, episodul descoperirii alfabetului de mână ca o un gest infantil, non-conformist, de expresie de sine prin desen („Am crezut cu naivitate, înainte să învăț literele în ordinea lor din abecedar, că scrisul e un alt mod de a desena, o altă formă a libertății tale de a face pe hârtie semnele care îți plac, care îți vin” – Crăciun, 2025, p. 109) pune în antiteză plăcerea libertății scrisului cu autocontrolul fixării într-o formă literară („adevărul limbajului”), dincolo de fluiditatea percepțiilor prin analizatori („adevărul corpului”).

Depășirea blocajului creativ pe suport alcătuit din litere se proiectează în limbaje alternative (imagini, muzică). Prozele scurte, fragmentele de roman actualizează probe de existență. Se întâmplă atunci când se poate „ataca cu mintea ceea ce știe, totuși, mai bine trupul” (Crăciun, 2025, p. 106). O situație specială se află consemnat în *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000)*: simțul muzical pune limbajul literar în circulație, într-un mod aparent proustian. Totuși, nu memoria involuntară intră în acțiune, ci același autocontrol manifestat printr-o luciditate corporală asupra sunetelor și cuvintelor. Metoda lui Gh. Crăciun contează pe gândire, pe înțelegere de sine în procesul scrierii. Nu este visare, hedonism, gratuitate inspirativă. Nimic aleatoriu, deși este admirată ideea de improvizație din compozițiile jazz; doar imprezibilitate asupra rezultatului, ca orice experiment inovator în desfășurare: „Zile întregi în care,

organic vorbind, nu simt nevoia să scriu. Dar nu e oare o prea mare îndrăzneală să cred că scrisul îndeplinește o nevoie organică? Am deschis caietul și am pus o casetă cu Thelonus Monk. Aud muzica și din când în când tresar. Cunosc piesele, descopăr pasaje în care pianul dialoghează cu trompeta pe care mi le reamintesc ca pe niște mai vechi senzații. Ca și cum pianul și trompeta le-ar face să se nască în carnea mea. Sau și mai grav: ca și cum carnea mea ar fi aceea care cântă. Așa și cu scrisul. La un moment dat simt nevoia să mă ascult. Simt în mine o muzică organică pregătită să se transforme în propoziții. Unde se află ascunsă partitura: în alfabet sau în corp?” (Crăciun, 2024, p. 293).

Corporalitatea în acest caz se înscrie în paradigma „modernității lichide”, definite de Zygmunt Bauman. Scrisul este doar un indiciu de „viață lichidă”, cursivă, fără stagnare: „La vita liquida, come la società liquido-moderna, non è in grado di conservare la propria forma o di tenersi in rotta a lungo” (Bauman, 2008, p. VII). Mai important decât produsul finit, cartea, este proiectul ei, mai relevant decât rezultatul este procesul în desfășurare prin care a fost elaborat, mai semnificative decât închiderea într-o grafie definitivă sunt imaginea, memoria și percepțiile subiective din „lumea” libertății intim-personale, ca un laborator al prezentului continuu experimental.

Bibliografie

Zygmunt Bauman, *Vita liquida*, traduzione di Marco Cupellaro, Laterza, Roma-Bari, 2008;

Gheorghe Crăciun, *Carte despre*, ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun, texte introductive de Carmen Mușat și Adrian Lăcătuș, Polirom, Iași, 2025;

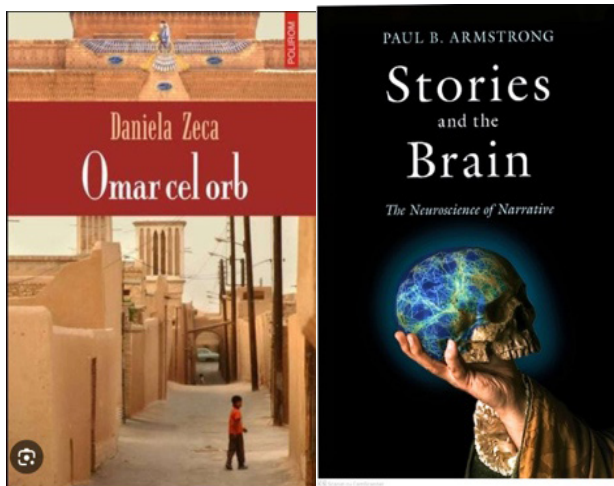
Idem, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000)*, ediția a II-a, îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun, text introductiv de Carmen Mușat, addenda cu desenele autorului, Polirom, Iași, 2024;

Katherine Mansfield, *Jurnal trist*, îngrijit de J. Middleton Murray, traducere din lb. engl. și note de Antoaneta Ralian, Ed. Art, București, 2017.

Andreea Cristina IVAN

Profetii de autoîndeplinire. Daniela Zeca și Trilogia Orientală¹

Omul occidental de astăzi are la îndemână resursele „culturii terapeutice” (Nehring, Madsen et al., 2020) dacă dorește să adopte o atitudine corectivă față de trecutul personal și dacă aspiră să își atingă potențialul. Alfabetizarea emoțională se face prin practici terapeutice sau prin abordări de tip self-help al căror scop este conștientizarea propriilor probleme și ameliorarea lor prin confesiune. Terapia confesivă implică ideea că un blocaj emoțional este vindecat când trece în plan conștient prin verbalizare, că echilibrul afectiv se restaurează numai dacă emoțiile tulburătoare sunt articulate. Verbalizarea sinelui se face după modelul antic de a te cunoaște și de a avea grijă de tine prin dialog, însemnări despre sine sau scrisori pentru cei apropiați (Foucault, 1988, p. 27). Chiar dacă pastilele de înțelepciune stoică au fost viralizate în mediile sociale, nu înseamnă că acestea, împreună cu metodele terapeutice convenționale de origine similară – jurnalul, epistolarul adresat celor care ne-au rănit, practicile discursive care ne fac să fim prezenți aici și



acum și care antrenează, de fapt, un fel de vigilență spirituală sau obiceiul de a ne desprinde de ceea ce nu putem controla – și-ar fi pierdut din relevanță.

Pe de altă parte, cultura terapeutică are și o componentă care nu creditează funcția limbii de a articula autocunoașterea, de a identifica trauma sau de a oferi posibilități de autocunoaștere și autoîmplinire. Cultura terapeutică somatică [în engleză, „embodied therapeutic culture”] (Pagis, 2020, p. 177) se referă la metode de vindecare alternative, la yoga sau la meditație, de pildă – de origine budistă sau hinduistă – care recurg la inteligența corpului de a se autoregla, de a se vindeca și de a fi depozitarul unor sensuri profunde ale vieții. Potrivit acestei doctrine, corpul păstrează memoria evenimentelor marcante și le stochează în sistemul nervos, iar practicanții acestor soiuri de terapie trebuie, în consecință, să fie atenți la propriile senzații fizice și să dea curs chiar și emoțiilor negative, fără să le evite.

Există încă o modalitate de autoperfecționare prin corp – mai puțin evidentă decât cele la care se recurge astăzi, dar așa spune că poate mai ambițioasă din punct de vedere spiritual. Originile sale nu sunt extrem-orientale, ci creștin-mistice. În tradiția creștină, trupul este în egală măsură și păcătos, dar și singura modalitate de mântuire prin Iisus. Salvarea spirituală prin trup necesită stăpânirea pasiunilor și renașterea spirituală într-un „trup «de slavă», curățat de toate stricăciunile și sustras uzurii timpului” (Schmitt, 2002, p. 774). Corpul este expresia persoanei, este un „mod de exprimare în exterior (*foris*) a mișcărilor interioare (*intus*) și invizibile ale sufletului, ale stărilor psihice, ale emoțiilor și ale gândirii înseși” (Schmitt, 2002, p. 776).

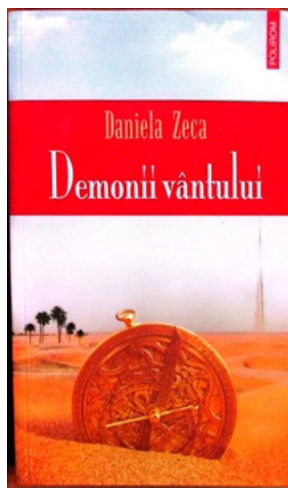
În tradiția creștin-mistică, căutarea adevărului ultim și a sursei absolute de înțelepciune se face renunțând la exercițiul conceptual și recurgând, în schimb, la percepție și la cunoașterea nemediată pe care aceasta o presupune. Beghinele – Hadewijch, Mechthild din Magdeburg – călugărițele carmelite, dintre care cea mai cunoscută este Teresa de Ávila, sau misticul Bernard de Clairvaux au viziuni în care îl cunosc direct pe Dumnezeu. Experiențele acestora gravitează în jurul cunoașterii senzoriale a lui Cristos și în jurul imaginilor nuptiale de uniune cu trupul său. În cele din urmă, copleșit de intensitatea experienței spirituale, trupul este distrus, subsumat cu totul întâlnirii mistice (Schaus, 2006, pp. 81-82).

Din elanul nobil de atingere a celei mai bune variante ale noastre poate să apară o situație mai puțin explorată, care răstoarnă autoîmplinirea în inautenticitate. O posibilă explicație în acest sens este accelerarea procesului minuios, laborios, pe care îl implică exercițiile spirituale. Pe de altă parte, dacă practica de desăvârșire trebuie să se alinieze riguros la un model fundamental, privând-o de spontaneitatea-i constitutivă în numele unei mari povești fermecătoare care să se reproducă și în cazul de față, întreg efortul este anulat.

În analiza mea, profețiile de autoîndeplinire ocupă un loc central pentru că ne ajută să înțelegem cum este posibil triumful sugestiei asupra percepției – după o formulă a lui René Girard (1972, p. 52) – cum narațiunea la care visăm determină procese neurobiologice cu potențial de a modifica efectiv cunoașterea senzorială. O situație imaginară – asemenea uneia reale – pregătește corpul și creierul să sesizeze exclusiv acei stimuli care corespund propriilor dorințe.

Profețiile de autoîndeplinire prin lentila studiilor literare cognitive

Una dintre premisele cărții lui Paul B. Armstrong, *Stories and the brain* [Poveștile și creierul] (2020) este fundamentală pentru noi toți, indiferent dacă suntem sau nu interesați de studiile literare: înțelegerea, configurarea narațiunilor și cogniția somatică [în engl.: „embodied cognition”] se determină reciproc.



În domeniul neuroștiinței, se lucrează în jurul noțiunii că mintea umană caută să identifice structuri, că înțelege mai ușor forme care îi sunt familiare (Armstrong, 2020, p. 12). Acțiunea, adică activitatea motorie cu intenționalitate, se regăsește încă de la nivelul de bază al percepției, plecând, în primul rând, de la faptul că percepția se modifică odată cu cele mai mărunte deplasări sau modificări ale stimulilor senzoriali. Luăm contact cu lumea din jurul nostru prin locomotie și interacțiune, iar punctul de observație nu este niciodată static, ci mobil. Alva Noë, neurofilosoful care studiază interdependența dintre percepție și acțiune, susține că nu avem acces instantaneu și complet la obiectele cu care intrăm în contact, ci că similar modulului în care se produce percepția vizuală, lumea ni se dezvăluie recompunând informațiile vizuale pe care le colectăm pentru că ochii sunt „permanent în mișcare, activând sacadele (mișcările subite, balistice) și microscadele de câteva ori pe secundă”. De asemenea, dacă fluxul vizual se oprește, înseamnă că nu putem recompune datele „conținute de imaginile retiniene singulare” (Noe *apud* Armstrong, 2020, pp. 106-107). Sunt, în schimb, cel mai ușor de detectat modificările subite ale calității stimulului. În cazul termorecepției, de pildă, termoreceptorii sunt activați eficient de schimbările spontane și intense rece-cald. Un alt exemplu care confirmă ipoteza potrivit căreia acțiunea configurează percepția vine din studiile efectuate de Marc Jeannerod în disciplina cogniției motorii. Experimentele sale au arătat că bebelușii reacționează diferit din punct de vedere vizual la „diferențele dintre mișcarea biologică de puncte produsă de o persoană care merge și mișcarea unor puncte similare arbitrar, produsă artificial” (Jeannerod *apud* Armstrong, p. 108). Se presupune, așadar, că bebelușii recunosc structuri, acțiuni care configurează elementele dintr-un spațiu dat și nu reacționează la elemente motorii întâmplătoare.

Pe urmele lui Merleau-Ponty, teoreticianul american susține că acțiunea și percepția au virtualitate, adică pot fi actualizate în experiențe viitoare sau pot fi modificate de intervențiile unor „observatori poziționați diferit”. Oamenii sunt „hibridi bioculturali”, de nefixat într-o serie unică de determinări, care oscilează între constrângeri biologic-cognitive și „plasticitatea” culturală „extraordinară” care le permite să se proiecteze în roluri potențial infinite tocmai mulțumită acestei calități esențiale, de regăsit, se pare, încă de la nivelul de bază al acțiunii și percepției (Armstrong, 2020, pp. 110-111).

Interpretarea dată unei acțiuni are potențialul de a întări sau de a modifica habitudini și poate influența modul în care corpul interacționează cu mediul său, indiferent de gradul de

fictionalitate al celei dintâi. În această direcție înclină rezultatele experimentelor care au explorat achiziția lingvistică, receptarea cuvintelor cu referenți olfactivi, auditivi sau vizuali, receptarea scrisă sau orală a narațiunilor sau a limbajului metaforic. Acțiunile imaginate angrenează și zonele motorii ale creierului și stimulează fibrele musculare: „în timpul imageriei motorii, comenzile motorii care se transmit efectorilor sunt blocate numai parțial, iar... neuronii motori sunt aproape de pragul critic de declanșare a acțiunii”².

Echipa cercetătoarei Nicole Speer s-a oprit asupra simulării lingvistice a acțiunii, așa cum apare în narațiuni și a constatat că modificările de conținut narativ activează regiuni ale creierului „analoage activităților din lumea reală”. Reflexe similare s-au observat și la contactul cu limbajul metaforic. Mai precis, „acțiuni și senzații conotate de limbajul metaforic stimulează reacții somatizate, corticale care corespund experiențelor perceptuale literale, din lumea reală”. Metafore ca „o persoană slinoasă” [în engl.: „slimy person”] activează, pentru că sunt conotate negativ prin asocierea cu o textură neplăcută, vâscoasă, inclusiv cortexul somatosenzorial, care primește și interpretează stimuli tactili, de temperatură și de presiune. Aceleași domenii senzoriale sunt angrenate și la contactul tactil direct cu suprafețe care au proprietăți similare.

Ideea potrivit căreia felul în care acționăm în lume depinde de capacitatea de a o înțelege și de a-i da sens este susținută și de disponerea în proximitatea zonei cerebrale asociate cu organizarea poveștilor a unei serii de centri motori. Este vorba de aria lui Broca, situată în girusul frontal inferior, în proximitatea secțiunii care este centrul motor al vorbirii și care concatenează mișcările individuale motorii în acțiuni cu intenționalitate, dar care și produce și înțelege enunțuri. Pacienții care suferă de leziuni ale ariei lui Broca receptează corect cuvinte individuale, dar nu le pot structura în enunțuri cu sens. Aceleași afecțiuni nu permit pacienților să așeze secvențe narative în ordinea corespunzătoare (Armstrong, 2020, p. 114).

Trilogia Orientală și profețiile de autoîndeplinire

Am ales Trilogia Orientală – din care fac parte *Istoria romanțată a unui safari* (2009), *Demonii vântului* (2010, ed. a II-a 2013a) și *Omar cel orb* (2012) – pentru că normează modul în care trebuie să aibă loc experiența autodesăvârșirii prin valorizarea corpului. Ele întăresc ideea că atâta vreme cât ne lăsăm orientați de o iluzie puternică, iluminarea spirituală poate avea loc rapid, cu rezultate aparent incontestabile, din moment ce ne parvin prin simțuri. De fapt, romanele descriu acele situații care confirmă presupunerile inițiale, care probează așteptările experiențelor spirituale din cele mai înalte.

În capitolul dedicat acestor romane, se poate urmări clar mimarea întregii experiențe mistice, iar exemplele sunt numeroase. Pentru scopurile articolului de față, am făcut o selecție sumară, care punctează câteva dintre situațiile relevante.

În toate cele trei cazuri, personaje apatice, nemulțumite de carieră sau de viața personală încep călătoria de salvare spirituală. Potențialul de atins, starea de luciditate și de echilibru emoțional, trebuie să tempereze pasiunile nestăvilit. Exercițiile spirituale debutează cu vigilența spirituală, care semnalează starea de receptivitate mistică: cei aleși trebuie să se dedice contactului spiritual direct, dar mai întâi se acomodează cu o stare continuă de tensiune spirituală. Aceasta pregătește suscitarea erotică, iar mai apoi toată energia personajelor se concentrează în jurul trupului pasional. Procesul mistic se încheie cu scenele erotice al căror efect este distrugerea corpului: personajele mor, orbesc, se îmbolnăvesc sau rămân cu leziuni fizice. Eroii au impresia că sesizează momentele înălțătoare nemediat, prin simțuri, ceea ce îi face să devină vocea incontestabilă a adevărului, asemenea modelului nedeclarat pe care îl urmează, cel al misticilor creștini.

Urmele lăsate pe corp – trupul vlăguit – sunt garanția contactului spiritual direct, adevărul indubitabil care le oferă personajelor libertate și siguranță în orice alte momente de incertitudine. Eroul imperturbabil este cel care depășește tumultul pasiunilor și care are certitudini de nestrămutat.

În *Demonii vântului*, de pildă, obiectele rezonatoare sunt pietrele prețioase. Ceea ce este interesant este recurența mișcării ascendente psihosomatice, ca în memoriile misticilor creștini, unde se povestește că în momente extatice, sufletul părăsește corpul și este „proiectat în sus” (Pike, 1992, p. 18). La Daniela Zeca, diamantele „le trăgeau [femeilor] suflarea din piept” (Zeca, 2013, p. 7). Același efect îl are și vegetația Dubaiului, unde cedrul „se făcea uleios, iar cireșul ustura ca ardeul, pe când trunchiul de roze răspânda o tămaie ce îți trăgea suflul înspre nori” (Zeca, 2013, pp. 77-78). În alt loc, aflăm că eroul „se simți smuls, sorbit de înfometarea unei pâinii de ceață prin care migrau stropi metalici de marcat și se zbăteau fire de nisip și de mică, fiindcă sufla vânt cald” (Zeca, 2013, pp. 69-70). Desprinderea de corp i se întâmplă și lui Darrielle: când își revede iubitul, aflăm că „inima i se dezlegă și plutea ca un sloi pe apă” (Zeca, 2009, p. 194) sau, când este trezită recent din somn, pare „sommambulă, o pană de lișiță scuturată din zbor. Când demară parcă îi smulse inima” (Zeca, 2009, p. 90). Sommambulismul este asociat cu levitarea în numeroase alte situații, dintre care o mai amintim pe cea a Lionei din *Demonii vântului*: „[a]ceastă nedumerire a feței, ușor sommambulă, le lăsa o impresie greu de uitat și bărbaților, și femeilor. Toată lumea o privea lung, în timp ce ea părea că plutește” (Zeca, 2013, p. 62). În aceeași notă, sufletul lui Saiyed, personajul principal al romanului, i se desprinde de trup în momente de încordare emoțională extremă, când acumularea pulberii de pietre prețioase pe trup înseamnă imponderabilitate. Fiindcă corpul nu mai are fermitate și greutate, se întrunesc condițiile de ascensiune: „Saiyed înota într-un nor de praf. Dar de praf de aur și nestemată, care îl învelise pe cap, pe corp și pe brațe ca pe un fluture” (Zeca, 2013, p. 121). Elecțiunea spirituală nu se adresează nici în acest roman decât acelora care îi percep misterul:

„Saiyed era singur, în tihna zgâriată de elicea elicopterelor de supraveghere și a prafului aspru împins de furtuni. De pe creștetul lumii, deșertul părea o foiță de aur fremătător ori un solz de agat care năștea umbre. De pe creștetul lumii, Orașul miracolelor arăta ca un glob agățat de tavan, într-o discotecă. De pe creștetul lumii, era tăcere în orașul în care, de zile și nopți, nimeni nu dormea niciodată. (Zeca, 2013, p. 111-112)”

Incitarea voluptății începe cu episoadele în care se ia masa. În tradiția creștină timpurie, excesele alimentare erau asociate cu pulsunile sexuale prin faptul că ambele sunt instanțe ale lipsei de autocontrol; lipsa de cumpătare trimite implicat la plăcerile carnale (Le Goff, 1991, p. 199). Voluptatea consumului anunță comportamentul sexual impetuos. Prima întâlnire a lui Omar cu Veterinara, cea de care se îndrăgostește, are loc în timpul cinei și inițiază relația pasională:

„În timp ce îi spunea asta, mânca fudulii de berbec și de porc, încinse în ulei, de la animale sacrificate chiar în dimineața aceea. (...) Lua cu degetele scufundate în grăsime bucăți mici din momelele celui ce urmăse s-ajungă vier și le trimitea drept sub limbă, ca un pelican când înghite pește.”

Omar o privea nemișcat și un nod fierbinte de silă, dar și de surpriză îi urcase în gât. În aceeași clipă, Veterinara chiar îl luă pe nepregătite:

– Ce te uiți așa? Ia, deschide gura!

Se executase mecanic, parcă hipnotizat, și primise îmbucătura, iar odată cu ea, gustul degetelor: de nucșoară, de femeie flămândă, de piele de drac. (...) O privi fără ocolișuri, așa cum nu făcuse vreodată cu o femeie. (...) totul era freamăt în ea și-ți fura privirea. (Zeca, 2012, p. 31)”

Consumul fructelor cu multe semințe – este vorba, în special, de rodii, care simbolizează fecunditatea sau „puterea de procreare” (Chevalier, Gheerbrant, 2009, pp. 575-576) prin cromatică și prin multitudinea de organe de reproducere – sau de condimente care amestecă arome stimulează dorința (Paz, 1988, p. 238). Exemplele în care femeia savurează asemenea delicatase se pot înmulți cu ușurință și sunt asociate imaginii seducătoarei: „Nu văzuse atâtea măsline în viața ei. Era fascinată. Așezată pe treptele pivniței, cu degetele de la picioare îngropate în nisip, respira pe nări mirosul acela de pulpă crudă. Semăna puțin cu izul de nuc, dar avea ceva și de miere, de piper sau de scorțișoară. (...) Măslinele deveniseră hrana ei preferată.” (Zeca, 2009, p. 7)

Simbolul fructului roditor trimite direct la anatomia feminină în *Omar cel orb*. În aceeași manieră frustră, plăcerea carnală coincide cu consumul de alimente: „Gura ei ardea ca o rodie, sânii îi erau ca niște rodii, iar mai jos, către crupe, două rodii tari, rumenite îl așteptau. [...] tot ce simțea era nesațul flămândului, pofța, sub cerul gurii, ca atunci când bunică-sa le spunea: «Chemați-l pe tatăl vostru și haideți, băieți, că masa e gata!»” (Zeca, 2012, pp. 67-68). Omar visează la „ash-ul de rodie ca la o jertfă a himenului, până când simți că o febră uriașă îl cuprindea” (Zeca, 2012, p. 67).

Când personajul principal din *Istoria romanțată a unui safari*, Darrielle, observă că „vase de lut pictat de pe terasă și din interior aveau flori proaspete și între ele descoperi ventuza cărnosă de portocal. (...) Aparent inocentă, precum vulva unei fete, stătea între ierburile de primăvară și Darrielle îi surse ca unui chip” (Zeca, 2009, p. 121) [subl. mea], cele două elemente sunt asociate în virtutea calității esențiale comune a purității sexuale aparente. Mai precis, portocala și copilul sunt erotizate în mod grotesc. Dacă la inefabil se ajunge prin erotizarea tuturor elementelor din spațiul dat, înseamnă că tactica se aplică fără deosebire chiar și fructelor sau fiziologiei pediatrice. O situație similară are loc când Darrielle vede prima oară vila lui Mehria, observând că „avea cupole rotunde, ca niște sâni de fosfor, bombați spre cer” (Zeca, 2009, p. 12). Tot ceea ce este rotund are o esență comună, aceeași rațiune erotică de a exista. Obiectele își pierd particularitățile biologice și în alte cazuri. În *Istoria romanțată a unui safari*, senzuala Darrielle „avea carnea fragedă, te chema să o guști, ca aluatul. Oasele prelungi îi ieșeau prin piele, dar avea niște țate rotunde ca merele, pe care le păstra sub mătase.” (Zeca, 2009, p. 153) La fel, în *Demonii vântului*, citim că „[u]mplutura de silicon a chirurgului îi făcuse sâni voluptoși și fese licioase precum jumătățile dintr-un măr” (Zeca, 2013, p. 110) sau că „Saiyed respiră ca un pește pe mal: avea sânii ca două pere de jad, tocmai bune de pus pe tava împăratului, coastele translucide și buricul timid, cum el nu reușise să și-l închipuie” (Zeca, 2013, p. 220-221). În *Trilogia Orientală* nu există – în afară de câteva excepții – obiecte asexuale. Ca să mai luăm câteva exemple, să amintim că Gerardine era „măduva cursă a palmierilor, nucile mari de cocos, despicate în căldură și trimițând o chemare de alint și împerechere” (Zeca, 2013, p. 146). Aerul încărcat de dorință apare și în cazul lui Darrielle, pentru că privirile „bărbaților o urmăreau, ca un roi de țânțari. Îi simțea pe brațe, pe piele, săcăitori și hulpavi” (Zeca, 2009, p. 42), dar și pentru că ucenicul unui magazin de lână „era pierdut. Îngheța în sec și credea că leșină. Se duse în spate și aduse baloții gata vopsiți, dar își dădu seama că erau prea grei pentru ele două. Le va însoți până acasă, cărându-le lână într-un căruț. (...) O s-o vadă mergând, unduindu-și soldurile, și îi va deprinde mirosul” (Zeca, 2009, p. 90). De asemenea, și Veterina, femeia fatală din *Omar cel orb*, ritmează spațiul în care se mișcă cu „pasul ușor săltat, în cizma înaltă și în pantalonii ei cu vipușcă [care] îi luase mințile” (Zeca, 2012, p. 82).

În *Trilogia Orientală*, personajele își doresc să aibă parte de călătoria care să le schimbe viațile. Experiența înălțătoare pe

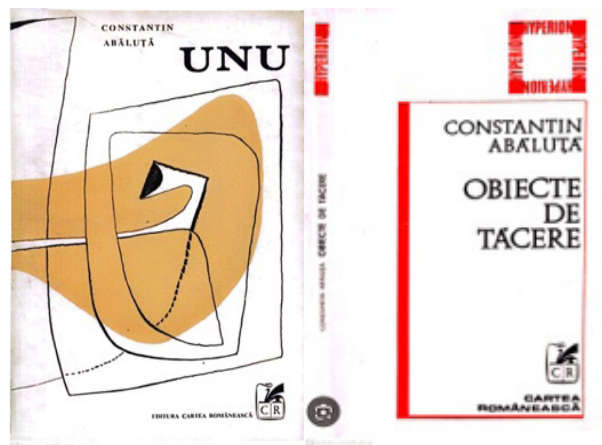
care și-o propun pleacă de la un model fundamental nedeclarat – cel al misticilor creștini – care le modifică percepția, astfel încât să le confirme așteptările. Obiecte banale sunt hipersemantizate sau erotizate ca să susțină fantezii de atingere a inefabilului.

¹ Articolul de față selectează fragmente din analiza amplă a romanelor scrise de Daniela Zeca, care face parte din capitolul „Kitsch-ul ca profecție de autoîndeplinire. Daniela Zeca și *Trilogia Orientală*”, cuprins în teza de doctorat *Kitsch-ul în literatura română postdecembristă*, aflată în curs de publicare.

² În original: „during motor imagery, motor commands to muscles are only partially blocked, and . . . motoneurons are close to the firing threshold”, Marc Jeannerod, citat de Paul B. Armstrong, *op. cit.*, p. 113.

Lucrări citate:

- Armstrong, P. B. (2020). *Stories and the Brain. The Neuroscience of Narrative*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (coord.) (2009), *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, trad. de Slăvescu, M., Zoicaș, L. (coord.). Iași: Polirom.
- Foucault, M. (1988). „Technologies of the Self”, în *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, Martin, L.H., Gutman, H., Hutton, P. H. (eds.). Great Britain: Tavistock Publications.
- Girard, R. (1972). *Minciună romantică și adevăr românesc*, trad. de Alexandru Băciu. București: Editura Univers.
- Le Goff, J. (1991). „Refuzul plăcerii”, în *Imaginarul Medieval. Eseuri*, trad. de Marina Rădulescu, București: Meridiane.
- Nehring, D. et al. (eds.) (2020), *The Routledge International Handbook of Global Therapeutic Cultures*. London and New York: Routledge.
- Pagis, M. (2020). „Embodied therapeutic culture”, în *The Routledge International Handbook of Global Therapeutic Cultures*, Nehring, D. et al. (eds.), Routledge, London and New York.
- Paz, O. (1988). „Eroticism and Gastrosophy”, *Daedalus*, Vol. 117, no. 3.
- Pike, N. (1992). *Mystic Union. An Essay in the Phenomenology of Mysticism*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Schaus, M. (ed.) (2006). *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*, New York London Routledge.
- Schmitt, J. C. (2002). „Trup și suflet” în Le Goff, J., Schmitt, J. C. (eds.), *Dicționar tematic al Evului Mediu Occidental*, trad. de Denisa Burducea et al., Iași: Polirom.
- Zeca, D. (2009). *Istoria romanțată a unui safari*. Iași: Polirom.
- Zeca, D. (2012). *Omar cel orb*. Iași: Polirom.
- Zeca, D. (2013). *Demonii vântului*, ed. a II-a. Iași: Polirom.



Raluca-Ana PRAHOVEANU

Despre trup, existență și poezie, la Constantin Abăluță: Fiziologii, talismane, imponderabile

[...] Oriîncotro alergi / frunzele copacilor te
urmează / și marea te vrea / adept necondiționat / Ai
unde să trăiești / Ai unde să mori / Vei fi în stare?

(C. Abăluță, *Ce liniște*)

O discuție despre corp și reprezentarea lui în artă, respectiv, în poezia lui Constantin Abăluță, ar trebui să pornească, așa cum afirma Victor Ieronim Stoichiță, de la o întrebare esențială pentru direcția analizei și mijloacele de investigare a imaginarului, anume „Care corp?”: „Care corp?», ar trebui însă, pe bună dreptate, să ne întrebăm. Corpul este o reprezentare, inseparabilă de privirea care elaborează și de mediul (sau mediile) care îl exhibă, neputând fi disociat de propriul înveliș cutanat (dublat / multiplicat de paruri, incizii, armuri, voaluri), dar și de cuvinte, litere, pelicule de culoare, blocuri de marmură, ecrane de proiecție... [...]”¹

Așadar, despre „care corp” se poate vorbi la C. Abăluță? Trupul fizic al subiectului, cu înregistrarea semnelor fragilității sale, surprinzând realitatea direct sau filtrat, la limita dintre vizibil și invizibil, un corp „apărat” de obiectele familiare, sau trupurile fantasmice ale poemelor, cu scenarii insolitane ale realității? Toate aceste „trupuri”, așa spune. Pornind de la sugestiile inspirate de textul de mai sus, îmi propun să asociez unele *interogări* prezentate de Stoichiță și imaginarul corpului la C. Abăluță, cu modul său original de reprezentare în poezie.

Fiziologiile tratează perceperea corpului oscilând între proiecție și redarea concretă a aspectelor lui senzoriale, a „marginilor fiziologice și spirituale”² ale vieții (Abăluță, *Țigăna nr. 8*) și adaptării la ele, dar și prezența în text a unor date biografice, civile, inserate prin referiri la părinți, rude, soție, prieteni, la vârstă și specificul ei ori lipsa unui descendent direct. Putem vorbi și de o astfel de „biografizare a poeziei”, la Abăluță, spre deosebire de poezia *Stanțelor* bacoviene, unde, conform lui Gheorghe Crăciun, regăsim mai ales „senzațiile, percepțiile, stările de spirit, nervii, sentimentele, raționamentele” (Crăciun, 2009, p. 159). Experiențe redată, ca și la Bacovia, denotativ, autentic, precum „cuvântul *just*” din poezia *Stanțelor* (*Ibid.*), care, la Abăluță, se cristalizează în forma *haiku*-ului cu tușe existențiale, trecând de la psihic la ontologic, poezie a identității interioare a sinelui, a empatiei și omeniei.

Talismanele, ca „dispozitive de apărare” a fragilității corpului (de care vorbește Stoichiță în artă), sunt obiectele familiare (inelul cu piatră prețioasă, veșmintele vechi, bastonul, scaunul-sprîin de la tată). Poemele însele pot fi considerate drept corpuri *fantasmice* ivite din „imponderabilul fanteziei” (Abăluță, *Țigăna nr. 8*); multe sunt colportoare ale rezonanței traumei (pierderea părinților, prietenilor, soției), situând eul la granița dintre absența și prezența celor evocați, cu viața prelungită prin scris. La fel, unele „personaje” prezent-evanescente, din text, ca umbrele salciei, ceața, norii.

Prin privirea asociată mediului din care e îndreptată spre sine și lume, tăcerii, contemplației, singurătății, miracolului existenței, golului – căutat a fi umplut prin scris, ni se supun atenției banalul – căruia i se surprinde ori creează sâmburele de inefabil (crâmpie dintr-un „curcubeu de apartament”, poem din *Călătorind prin odăile lumii*) –, dar și experiențele apropiate „termenului final” (Abăluță, postfață la vol. *Lucrurile oamenilor*), unele poeme fiind în dialog cu modelele formatoare, prin peritext și motive (de la G. Bacovia, la Frank O'Hara, Fernando Pessoa, Robert Frost ș.a.). Percepția sinelui se atașează de timpuriu elementelor constitutive ale universului imediat, chiar din clipa nașterii (odaia, pereții, fereastra), gesturilor umile, tăcerilor revelatoare sau evocate – mai ales ale mamei. În debutul *Odăilor*, poetul își exprimă viziunea despre condiția umană: ființă trecând dintr-o locuință în alta, strămutată din protecția universului intrauterin în casa natală, mutându-se continuu de-a lungul vieții, ipostază destinată care se însoțește de obiectele preajmei, pereții, odaia – cu conotațiile *producerii* de singurătate, din care evadarea este iluzorie: „Omul se naște printr-un schimb de locuință / din odaia amniotică trece-n odaia casei părintești / și-apoi viața lui nu-i decât un șir întreg de mutări / odăi care-l corcolesc cu etanșitatea lor artificială [...] / încă din adolescență și se dă o cameră a ta / o alveolă personală care să te păzească de natură și de ceilalți semeni / o fabricuță de produs singurătate [...]” (*Odăile I.*). Astfel, e(u)l ajunge să dezvolte „mici tabieturi de apărare”, devine „gardianul claustrofobiei bine temperate”, iubind doar elementele naturale ce *acompaniază* vasele, ferestrele și proiectând reverii eliberatoare. O libertate iluzorie, căci bărcile la care visează în spațiul odăii promit o „plutire”, dar tot „ca-n niște odăi libere și fără nici o țință”. Și există, aici, o „evaziune”, după cum observa Ion Pop, dar „e remodelată [...] în sensul multiplicării spațiului închis, care, în realitate, o neagă.” (Pop, 2018, p. 587).

Clipa nașterii e reprezentată ca o „[...] unitate de lucru suprafiresc / bolovan pe care încă-l rotunjesc îl șlefuiesc / de parcă aş avea de gând să-l fac orbitor [...]” (*Clipa în care m-am născut*, din *Odăile*), pentru a fi abandonat apoi, în mijlocul obiectelor și sunetelor dintr-o cafenea, gest care-l supune hazardului. Venirea pe lume, deși împlinire ideală pentru părinți, ar fi putut să nu se petreacă la modul fast: „În clipa în care m-am născut încă mai puteam fi chemat / într-o nimicnicie ca o floare care nu-nflorește / avorton zvârlit la pubelă și-nsoțit de-o cucernică închinăciune făcută cu dreapta [...]”. Bruiaj reiterat la vederea motivelor vegetale de recuzită funerară, care-l confruntă cu perisabilitatea, în proiecția unei existențe potențiale, ce ar urma să vină pe lume: fiind „sculptat undeva pe-un copac”, abia prinzând contur și încercând să-și dea jos „masca obrazului”, sforțându-se să vadă cu „pupila de lemn”. Alteori, importanța zilei nașterii e relativizată: „azi 8 octombrie aud boilerul cum picură la baie / eliberând apa din suprapresiune”, moment urmat de amintirea pierderii mamei („[...] mama a murit demult soția mea nici n-a cunoscut-o [...]”). Durerea îl disipează: „[...] e o durere ca o carte de joc împalmată / nimeni nu știe preabine / unde cade pe zăpadă umbra celui care sunt [...]”; cu bucuria scrisului distrusă, masa și foaia de scris devin „[...] două nimicuri colorate ce-ți flutură la marginea ființei [...]” (*Vocală dublă*).

Traumă perpetuată, transcrisă încă din vol. *Obiecte de tăcere*. În lipsa mamei, lucrurile ies de pe *Făgaș*: „[...] Mama a murit acum un an și toate au intrat / pe alt făgaș. / Nu mă mai căutați la telefon prieteni. [...] / Rar se-ntîmplă să mai scriu un vers. [...] / Privesc foaia albă de hîrtie și știu. / Viața nu se dă încă o dată”. Scrisul, devitalizat în cadrul diurn, e resuscitat în cel oniric, unde negarea accentuează figura evanescentă a mamei și scenografia poemului: „[...] Nu-i adevărat că era beznă și la o masă șchioapă ședea mama scriind. [...] / Nu-i adevărat că eram un fluture auriu luminînd cu zborul lui fiecare rînd. / Nu-i adevărat că scriitura era nesfîrșită, că aripile mele erau veșnice, că inelul nopții se rotește-n infinit.” (*Fluture, obiecte de tăcere III*). Dispariția ei produce o detracare resimțită în comun de fiu și tată, permeând spațiul casei, cu senzația neancorării în real și pierderii rostului: „O eclipsă de soare e dispariția / fiecărei ființe dragi / după moartea mamei în plină zi / eu și tata orbecăiam prin odăi / nu mai apreciam distanțele telurile omenești [...]” (*Greierile*, vol. *Poem pentru cei ce nu-s de față*).

Subiectul glisează între ipostazele însingurării, de la cel care o *fabrică* în spațiul odăilor, la „umil posesor de singurătate” în *Terasa* (vol. *Odăile*). Eul contemplant realitatea din interior spre exterior (din-spre odaie, fereastră, de pe terasă), ca un „personaj-filtru” arătându-ne perspectiva lui. Privind prin fereastră ca „obiect-filtru” (Stoichiță, 2007, p. 51), se creează prilejul pentru o „întîlnire în plan vizual, ca loc de reprezentare” (*Id.*, p. 54): „[...] am lăsat geamul să se întindă prea departe / și-acum stau la pîndă fără nici un chef [...]”, o întîlnire mediată de umbrele pereților care „mi se plimbă pe trup / cu acea delăsare prietenească” a colegilor de școală: „[...] colegii din clasele primare / ce-ți promit marea cu sarea la o bere pe-o terasă / ca apoi să-nveți lentoarea anilor goi / după crăpătura din cavoul mamei / crăpătură ce-ți vorbește într-o limbă / tot mai apropiată de puterea ta de înțelegere [...]”. Topos al contemplației, terasa redă un timp al tăcerii și în-locuirii golului fizic dimprejur cu frunze ce iau locul semenilor, în pupila norilor, a eului: „[...] uimit și speriat cum stai acolo pe terasă / unde vin frunzele și sunt scaune albe și tăcere / și privești departe norii care umblă peste pădure / adunând în pupile imaginea a mii frunze care zboară prin aer / și vin și umplu încet scaunele albe și goale dimprejur-ți”.

Pupila de lemn și cea a norilor oglindind *miile de frunze* trimit la privirea *ciclopului*, reluată în ultimele poeme: „Am agățat pe zid / un proiect de ciclop / cu verde și albastru potopesc unicul ochi / nimeni pe străzi nu știe de-aceste încercări ale mele / de-a influența norii de pe-ntregul cer [...]”³. Privire refuzând ambii ochi, *profesor de liniște* care aderă la „religia norilor”⁴ sau care, prin analogia cu „ochii exorbitați” ai lui Oedip Rex, își resimte propriile limite biologice și sufletești aduse de bătrînețe, boală sau izolarea din pandemie. Reprezentări grafice ale ochilor lui Oedip Rege, ca „ecorșeuri ale unui om zbuciumat” (așa cum ne împărtășește Abăluță în documentarul *Poate că asta e fericirea*⁵), însoțesc poeme ce ne comunică un *adevăr* dureros al *clipei trăite*, în vol. *Coboară ziua lungă cât o viață*. Bătrînețea vine cu scăderea puterilor fizice, dar „ascute simțurile, și temperează în același timp reacțiile pripite.” (Abăluță, *Țigălar nr. 8*). Odaia e martora dezechilibrului, pereții, între care încă scrie, simțiți ca niște prieteni în momentele

de clătinare și amețală – notații fiziologice ale delabării: „[...] oricum e o prietenie frumoasă / în fiecare noapte / să-i văd clătîndu-se împrejur-mi câteva / minute cât timp cu pași mici mă aplec ușor / să potrivesc iar pledul veșnic răvășit / pereți de viață lungă și clătîntoare / pereți sensibili care îngăduiți aceste cuvinte / scrise la lumina veiozei așezată jos pe podea [...]” (*Pereți*). Boala nu înseamnă și absența speranței ori a inspirației, eul comunicându-și senzația că salcia, deși muza lui, se simte exclusă din cauza pastilelor devenite parte din rutina lui zilnică: „[...] salcia cred că mă pîndește / e geloasă pe pastilele pe care le înghit / bînd un pahar cu apă / gîlgîind ușor și ignorînd-o căci n-a venit încă ora // când umbrele frunzelor ei pe zid mă inspiră [...]” (*Lumina zorilor*). Izolarea forțată din pandemie e redată cu înșiruirea denotativă a restricțiilor suportate laolaltă cu ceilalți, trai claustrat, înregimentat și clișee verbale resemantizate, pe măsura situației excepționale trăite (coridoarele *temporale* – nu doar intervale orare, ci și o realitate paralelă; *mănușile în formă de flori*: corp protejat, dar și atingere ex-cluzivă; contemplarea norilor nelistată ca interdicție, deși e o *bucurie* fatală la vârsta a treia): „Ce zile trăim / ce zile murim [...] // toți suntem sigilați în case / ieșim afară doar pe coridoare // temporale și spațiale / cu măști pe față / cu mănuși în formă de flori // dar ni s-a dat voie să ne uităm la norii de pe cer / bucurie adesea mortală / pentru cei trecuți de 65” (*Bucurie mortală*).

Cu înaintarea în vîrstă, poetul tematizează tăcerea în mijlocul agitației „peisajului urban cu sălcii / și trotinete electrice în viteză / pe trotuare [...]”, „acea tăcere / din suflul omului / despre care nimeni / nu vrea să vorbească” (20. *ACEA TĂCERE*, vol. *Lucrurile oamenilor*). Tăcere preluată de la mama sa, așa cum ne confesa poetul, în filmul citat: „Cred că de la maică-mea am învățat tăcerea și de la taică-meu au venit întîmplările.” Abăluță amintește de „ticul mamei”: „Aveai impresia că vorbește pentru ea, mișca buzele mereu.” Particularitate reprezentată în *Transcriere*, unde ea tace sacramental la vederea fiului său scriind, mișcându-și doar buzele încet fără vorbe și consfințind, prin mimica ei, actul lui de a scrie: „[...] Mamă tu ce așezi masa rînduiai farfurii tăiai pâine / și mișcai ușor din buze fără a rosti vreo vorbă / relegând înțelesuri într-un obscur gol lăuntric / fără a fi conștientă de aceasta căci rămâneai surprinsă / când te întrebam la ce te gîndești / și-mi răspundeai convinsă: La nimic [...]” (vol. *Odăile*). Figura maternă continuă să fie prezentă, prin transcrierea acestui *nimic* în poezie: „[...] Mamă tu pîrtașă a nimicului interior / simt azi că ți-l transcriu întocmai cuvînt după cuvînt literă după literă [...]”, scrisul său devenind spațiu de reverberație a nimicului împărtășit. Nimic *întemeietor*, pentru care-ți trebuie „tărie” într-o odaie și/sau între limitele propriului corp: „Tăria de a nu face nimic / de a sta pur și simplu într-o odaie / așteptînd soarele ca să-ți împarți cu el umbra umană [...]”, corp-refugiu, pavază în fața zădărniceii: „[...] așteptînd noaptea ca să adăpostești / în trup ca într-un cort / miile de ostași mutilați pentru zăbava din steaguri” (*M 4*).

„Norul coroziv” al „aducerii aminte” (*Amintiri*) și tonul elegiac al multora dintre *Obiectele de tăcere* reapar în poeme comemorînd ființe dragi (fie mama, fie soția sa, Gabi), conturînd un interior sufletește în consonanță

bacoviană: „[...] Așadar mai veniți pe la mine / Vă aștept cu pașii strânși ghem [...] // Așa zicea și mama / În dimineți ploioase / Numai că eu n-o ascultam // Credeam că dacă ai mamă / Că dacă ai pași / Nu știu nici eu ce mai credeam, 18 dec. 2017” (*Bacoviană, din Trecerea în alt ocean*); „**picură bacovia litere taciturne în seara asta** / dau telefoane doar să aud alt glas / la nesfârșit repetând vorbe de-ale lui gabi / noaptea micuțe scânteii galbene / scrâșnesc printre bogatele iluminări ale orașului / comand un haiku pentru crucea de piatră / de pe mormântul lui gabi / vin la mine-n seara asta cei ce nu mai știu de ei [...]” (**picură bacovia litere taciturne în seara asta**).⁶

Ca refugii *imponderabile* în fața acestor stări, sentimente, unele obiecte familiare, precum inelul de onix, sacoul oliv, bastonul, scaunul cumpărat la naștere de tatăl său, sunt înzestrate cu funcție apotropaică și ajung centrul unor narațiuni insolitane ale poetului. Astfel, în *Pași spre postumitate* (vol. *Oceanul cubic*), inelul de onix e integrat unui scenariu imaginat după moarte, când numele lui va fi uitat repede peste ani, cărțile-i vor dispărea, fotografia lui va fi o prezență umbră în muzeu, iar inelul său, purtat de altcineva, „[...] Degetul nu se știe cui / Va purta prin lume inelul meu de onix / (Șparlit ori cumpărat de la talcioc). [...]”. Iar amintirea poemului dedicat unui copil poate îi va salva acestuia viața, „[...] Dar pentru lună și soare / Acesta nu va fi un eveniment notabil. / Așa că iarba va foșni mai departe / Înaltă înaltă până la cer / Ca și când nimic nu s-ar fi întâmplat. 5 sept. 2018”. Inelul devine o reprezentare a expunerii persoanei, a fragilității ei de după moarte. Dacă piatra de onix, ca parte din „privirea «pietrificată»”⁷ a mâinilor, acționează în timpul vieții ca o armură ce-i proteja corpul, poemul ne arată o cădere în derizoriu, o relativizare a „corpului supraprotejat”⁸, pavăza fiind devalorizată după moarte, prin furt sau vinderea ei la târgul de vechituri, limbajul colocvial-argotic din text relevând, și el, pierderea puterii obiectului-talisman. „Deposedere” metonimică, relativizare și breșă definitivă în apărare pentru subiectul poemului, ritmuri imperturbabile pentru elementele naturale.

Apoi, sacoul oliv, purtat „[...] o groază de ani / peste tot prin lume” și încă îmbrăcat prin casă, devine personajul unui poem de notație a faptului banal, comunicat tranzitiv, dar care se transformă într-un mic *story* despre egoismul acestui „prieten bun știa totul despre mine”. Căutând o chitanță prin toate cele șase buzunare știute, eul descoperă că sacoul ascunde un al șaptelea, rămas necunoscut lui și gol timp de câteva decenii, aproape o trădare, ce-i provoacă stări contradictorii: „[...] cele patru degete pipăiau fiecare câte un deceniu / în care frumosul sacou oliv / prietenul meu îmi ascunsese / cel de al șaptelea buzunar / egoist păstrându-l numai pentru sine / gol gol gol / nu știu ce să fac să plâng să mă zgârii pe ochi / să arunc la gunoi sacoul hărtănit dar încă / bucuros radiind împrejur / culoarea lui măslinie...” (25. *SACOUL OLIV*, din *Lucrurile oamenilor*). Trădare reificată prin sacoul-prieten egoist, moment prezent(at) ca un gol / vid, într-un final încărcat de ambiguitate, prin repetiția cuvântului „gol” și irizația tonurilor măslinii ale sacoului.

La bătrânețe, poetul, ca „sol al tăcerii”, ne comunică în poeme-haiku ca respirație (*Exerciții de copiat aerul*), despre focarele tăcerii: „**vom merge multă vreme împreună** / vom colinda mările umbrite de sălcii

/ întemeia-vom tăcerea / cu 9000 de focare”; despre clipă și miracolul surprins în obișnuit: „**Secunda asta** / chiar secunda asta / creată de mine acum // liniștea asta circulară / pusă pe masă sfios / lângă două tălpi de copil”; ori deplânge faptul că nu are copii: „**pe scări** / când măntălesc cu puștii / gălăgioși ai vecinilor / simt în mine viața / ca un suc amar / eu care n-am nici un copil / ci doar un nume cu sterilă / întâietate alfabetică”. Prin lipsa descendenței, nu va avea cui lăsa, la rându-i, scaunul primit de la tatăl său, amară constatare a ceea ce-l mai ține în viață: „[...] Când mama mă naștea tata cumpăra scaunul // «Să-l ai atunci când vei fi mare / și noi nu vom mai fi pe pământ» / Iată a venit clipa aceea sunt singur cu scaunul // De aceeași vârstă cu mine – / Neavând copii nu știu cui să-l las moștenire / Și cred că doar nehotărârea asta mă mai ține în viață, 1 decembrie 2017” (*Scaunul, din Trecerea în alt ocean*). Aflat la „vremea lătorii” (poem omonim 5., din *Lucrurile oamenilor*), eul își transferă idealul, bastonului: „[...] Nu am pretenții sunt un bătrân / sprijinit în baston / caut un taxi să mă ducă la mare / și nu găsesc niciunul / n-am văzut niciodată marea și-nainte să / mor vreau să-i fiu măcar câteva ore / adept fanatic / cred că și bastonul meu dorește asta [...]”, baston „scăpat pe totdeauna de tirania / de a-mi sprijini pașii nevolnici / și liber întâia oară / în viața lui” (10. *BASTONUL ȘI MAREA*) și care ar trebui schimbat cu umbrela, trimitere la tatăl său, „care folosea umbrela / în chip de baston” (7. *ROCADA*).

Poezia lui Constantin Abăluță e prilej de reflecție despre cum ne purtăm trupul fizic și sufletesc prin viață, răstimp cât să valorizăm „adevărul clipei trăite” și interacțiunea cu semenii, în prezent și prin amintire re-trăită sau consemnată, și să ne cultivăm propria „vocație celestă” a firii, încercând să le fim, chiar și de la distanță, apropiați celorlalți: „Atunci când privești norii / Ceva îți spune că ai câștigat încă o zi din viața ta” (*Vocație celestă*); „**În ziua când văd norii pe cer** / și iarba pe gazonul blocului / mă simt mai bun / salut pe toți necunoscuții / întâlniți pe stradă / și le urez nori și iarbă / multă vreme / de acum înainte”.

Avem unde să trăim / Avem unde să murim / Vom fi în stare?

Între timp, „**tot ce nu știi** / te va urma cu credință / ca un cățelandru / umbra norului”

C. Abăluță

Note:

¹Victor Ieronim Stoichiță, *Despre trup: anatomii, redute, fantasme*, trad. din franceză de Ruxandra Demetrescu și Anca Oroveanu, Ed. Humanitas, Buc., 2020, p. 5-6. *Prefața* lucrării are drept motto un citat din Montaigne (*Eseuri*, III, XIII), tradus în nota de subsol de la p. 5: „«Și corpul ce este? substanță; iar substanța ce-i? și așa mai departe...» (n.tr.)”.

²Constantin Abăluță, *Țigăna #8*, din 2 august 2021, p. 3, *Volume în prezentarea autorului*: vol. *Coboară ziua lungă cât o viață*, de pe blogul Editurii CDPL, disponibil la adresa: Țigăna #8 - Constantin Abăluță - Casa de Pariuri Literare (cdpl.ro)

³Constantin Abăluță, *Poeme de Constantin Abăluță*, în revista *Viața Românească*, ediția 4/2023: motivul ciclopului e prezent în poemul 10, din *AL CINCILEA ELEMENT: TIMPUL sau ZILELE PE CARE LE AM ÎN MINTE*, al vol. *APĂ AER LUT FOC ode elementare* (ultim volum, avut în

pregătire la Ed. CARTEX), disponibil la adresa: poeme – Viața Românească

⁴ Constantin Abăluță, *Trecerea în alt ocean*, CDPL, Buc., 2018, p. 60.

⁵ Constantin Abăluță, în documentarul *Poate că asta e fericirea / Constantin Abăluță*, disponibil la adresa <https://youtu.be/BsoWMPb-zQw?si=kdz7WxW22RSRxo94>

⁶ Constantin Abăluță, *Poeme de Constantin Abăluță*, în revista *România literară* nr. 44/2023, disponibile la adresa: Poeme de Constantin Abăluță – Romania literara

⁷ Victor Ieronim Stoichiță, *Despre trup: anatomii, redute, fantasmе*, trad. din franceză de Ruxandra Demetrescu și Anca Oroveanu, Ed. Humanitas, Buc., 2020, p. 125: „Măinile, cu privirea lor «pietrificată», propun o variantă *sui generis* a motivului *mano oculata*, efigie a vigilenței și prudenței.”

⁸ *Ibid.*

Bibliografie

1. Abăluță, Constantin, *Obiecte de tăcere*, Ed. Albatros, București, 1978
2. Abăluță, Constantin, *Odăile*, Ed. Muzeului Literaturii Române, București, 2001
3. Abăluță, Constantin, *Poem pentru cei ce nu-s de față*, CDPL, București, 2018
4. Abăluță, Constantin, *Trecerea în alt ocean*, CDPL, București, 2018
5. Abăluță, Constantin, *Oceanul cubic*, CDPL, București, 2020
6. Abăluță, Constantin, *Coboară ziua lungă cât o viață*, CDPL, București, 2021
7. Abăluță, Constantin, *Exerciții de copiat aerul*, CDPL, București, 2022
8. Abăluță, Constantin, *Lucrurile oamenilor*, CDPL, București, 2022
9. Abăluță, Constantin, Poeme de Constantin Abăluță, în revista *Viața Românească*, ediția 4/2023
10. Abăluță, Constantin, Poeme de Constantin Abăluță, în revista *România literară* nr. 44/2023
11. Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2009
12. Pop, Ion, *Poezia românească neomodernistă*, Ed. Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018
13. Stoichiță, Victor Ieronim, *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă*, trad.: Mona Antohi, Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru, Ed. Humanitas, București, 2007
14. Stoichiță, Victor Ieronim, *Despre trup: anatomii, redute, fantasmе*, trad. din franceză de Ruxandra Demetrescu și Anca Oroveanu, Ed. Humanitas, București, 2020
15. UN, Cristian, *Țignal #8*, Constantin Abăluță despre volumul *Coboară ziua lungă cât o viață*, blog Editura CDPL, 2 august, 2021
16. UN, Cristian & Rotaru, Nicu, *Poate că asta e fericirea / Constantin Abăluță* (un fel de regie Nicu Rotaru & un cristian, Tripod Film & CDPL, 2018), un cristian - Casa de Pariuri Literare

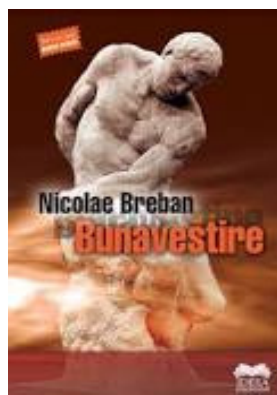
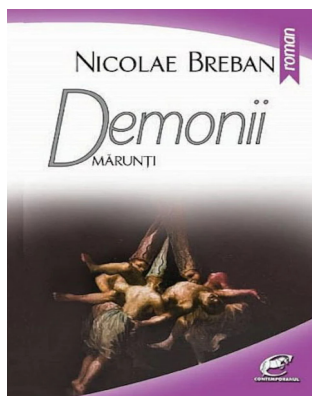
Cristina-Monica NEAGOE

(De)construcția corpului în proza lui Nicolae Breban

Autorul postmodern, obsedat de corporalitate, se risipește în trupul textului.¹ Concomitent, procesul înregistrează reversul. Scriitorul urmărește să își recupereze corporalitatea dispersată în timp și să pună lupa pe diversele ipostaze ale propriei ființe, redată prin elemente autoreferențiale, cum ar fi teme, motive, construcția personajelor, tehnici narative. Romanul militează pentru disoluția epicului tradițional și extinderea noțiunii în sfera psihologicului și a infamului. Efectul se resimte prin reducerea dihotomiilor feminin-masculin, om-animal, individ-colectiv, tare-slab, frumos-urât. Sexualitatea, diformitatea și boala dau individului ocazia de a se percepe ca materie, la suprafață și la interior. Apare legătura *eu-corp-moarte*. Extincția este simbolică, mai degrabă formă de existență/exil din (i)realitate ori din corpul operei. Se intuiește liantul estetic-senzații. De altfel, baza ansamblului arhitectural romanesc stă în cuvânt, alcătuit din formă/corp și sens/suflet. Ca *magister ludi*, prozatorul conferă cititorului iscusit avantajul de a decifra turnuri ale unor semantici triviale. Metamorfozele corpului rezonază cu iubirea de putere/partid, îndoctrinarea sub impulsul experimentării/contemplării realului. Criza identității derivă din vulnerabilitatea sufletului și din cea a trupului, iar corpul este pus, fără deosebire, în slujba artei și a politicului.

În centrul problematicei din opera prozatorului Nicolae Breban (n. 1934) se află, adesea, corpul, nu privit, la modul simplist, ca suport biologic al personajului, ci ca instrument de cunoaștere de sine și de explorare a lumii înconjurătoare. Nu întâmplător, exegetul Liviu Marița semnală, în monografia dedicată autorului, personaje create prin *hibridare biologică și psihologică*. Răzbate condiția umană în stare de criză, revoltă, decădere, înstrăinare, boală. Disputa se dă între voința de putere și limitele identității. În aceste condiții, esul de față își propune să analizeze corpul, devenit teatrul unor metamorfoze psihice și existențiale, câteodată impuse de suferință, alteori provocate, ca autodisciplină severă sau ca farsă/provocare la adresa propriei persoane, năzuind la ieșirea din banalitate.

Nicolae Breban își intitulează oximoronic romanul *Îngerul de gips* (1973). Corsetul de ghips poate fi interpretat ca modalitate de a crea corp, manieră simbolică de transferare a unor probleme de la un individ la altul și metaforă a mormântului. Precum Hans Castrop, eroul lui Thomas Mann (*Muntele vrăjtit*), Ovidiu Minda parcurge tratate de medicină, citind trupul omului ca pe un text.² Proteismul corpului atrage modificări ale identității. Cu cât ilustrul medic, logodit cu superba și inteligenta Ludmila, intră sub influența demimondenei Mia Fabian (înger de ghips/demon mărunț, aluzie la titlul romanului *Demonii mărunți*, 1994), cu atât își semnează mai repede căderea în dizgrație. Descompunerea este fundamentală renașterii, fiindcă, în timp ce se oglindește, se recunoaște ca altcineva. Variația nu se face doar între „eu de azi” și „eu de ieri”, ci și între *eu-ceilalți*, doctorul fiind un individ preocupat de sine în raport cu lumea, la fel ca viitoarele personaje ale lui Gheorghe Crăciun din *Compunere cu paralele inegale* și *Frumoasa fără corp*. Sub efectul oglindirii inverse, dacă pe alții îi vede sociabili și dinamici,



pe el se percepe introvertit și mocăit. Patologia închipuită lasă amprente – trupul slăbește, se cocârjează, cearcănele se augmentează. Atracția spre suferință, ulterior, masochism, are cauzalitate biologică: din copilărie, mărturisește conferențiarul, are plăcerea persecuției, își inventează pedepse unor greșeli săvârșite intenționat (călăul devine propria victimă). Fascinația spre acest *alter ego* corespunde aventurii regresive. Procesul de (auto)descoperire a străinului din el concurează descumărul șarpelui. Pieile sunt identități, când complinitoare, când antagonice, revelate, surprinzător, în progresia epică.

Clasificarea revolută e continuată în *Drumul la zid* (1984). Castor Ionescu demarează, pe principiul ascezei, practici extenuante de voință, transformându-l în individ *kitsch*, polistrukturat din metamorfoze kafkiene. La fel ca la Max Blecher, în *Vizuina luminată* ori *Întâmplări în irealitatea imediată*, incursiunile repetate prin „văgăunile” trupului slăbit facilitează naratorului brebanian multipla construire de sine/sens. Tipologia exuvială e perfecționată în *Jocul și fuga* (2015). Inginerul Hetco nu scapă de „învelișurile” psihice și behavioriste, sfârșind prin a fi sedus de o țigancă, în ciuda faptului că debutează ca discriminator al castei sociale și etnice. *Animale bolnave* (1968) evidențiază relații abisale. Aici, Breban, adept al filozofiei lui Nietzsche, stimulează contopirea contrariilor, două entități formează un tot unitar. Stăpânii sunt denunțați pentru debilitatea lor, iar slugile, prin voință imensă, ajung să le substituie. Corporalitatea și socialul trivial dispar din cuplul maestru-discipol, esențializându-se idealul. Pentru a-și domoli pornirile violente, Krinitzki „se înfășoară” în credință ca într-o cămașă de forță. Miloaia pedepsește slăbiciunea propovăduitorului, ucigându-l. Crima conservă Ideea virgină, însă absoarbe ucenicul de orice urmă de umanitate și-l coboară la nivel de animal/bolnav psihic. (Auto)mutilarea ființei rămâne zadarnică în lumea amenințată cu înlocuirea tragicului cu derizoriul.

Tema corpului metamorfozat domină nuvela *Booz*, parte a volumului *Orfeu în infern* (2008). Alcoolul și puterea transformă trupul și mintea activiștilor de partid, care batjocoresc, fizic și verbal, un țăran, la începutul anilor 1950. Contrar așteptărilor, mujicul, catalogat animal și cu frica înmărmurită pe chip, le predă lecția demnității, își păstrează echilibrul prin bogată lume interioară. Sfârșitul aceluiași volum eliberează conștiința și vindecă traumele emoționale. Pasiunea extraconjugală a unui director de minister pentru Teodora, cea cu părinți adoptivi și frate schizofrenic, ia forma a 78 de kilometri-pagini de confesiune, în urechea unui necunoscut, într-un tren de noapte (*Maladie d'amour*).

Suferințele corpului au consecințe psihice, tratate în stațiuni balneoclimaterice și de munte (*Bunăvestire*,

1977) ori prin concedii în străinătate (*Jiquidi*, 2007). *Singura cale* (2011) analizează boala, ca vină și păcat, în vreme de molimă socialistă. Gluma lui Hetco, de a oferi amantei o carte axată pe tema nebuliei, anticipează tulburarea lui mimată (*Jocul și fuga*). Maladia, ca spaimă și izolare socială, apare în *Frica* (2018). Câteva personaje care slujesc medical aproapele sunt felcerița Francisca (Francisca, 1965), directorul de spital Hergot (*Voința de putere*, 2001), infirmiera Cristina (*Puterea nevăzută*, 2004), medicul Iclozan (*Jocul și fuga*), chirurgul Palaloga, psihiatra Georgiana (schita *Răutăciosul adolescent*, 2008). Din punct de vedere simbolic, spitalul reprezintă o sumă de terapeuți și de bolnavi, un spațiu curator, al solidarității, al fragilității, al speranței, dar și al suferinței, unde omul, căutând cu disperare vindecarea unor afecțiuni, reale sau închipuite/jucate, se confruntă cu limitele propriului corp însetat de viață, în diferite forme.

Satisfacerea stomacului, cu mese îmbelșugate, stropite cu mult vin, este alt *pattern* al acestei pulsioni brebaniene, recurent în cazul lui Mârzea (*Puterea nevăzută*). Scopul constă în lărgirea timpului, în a poza o atitudine existențială și în plăcerea taifasului, ziaristul fiind un histrion, un farsor cu „talentul” ratării, încântat că viața e o butaforie, formă cu vagi urme de conținut. Prânzul savurat de radiologul Grigore, împreună cu studenta Alexandra (*Drumul la zid*), face aluziei la produsele care în comunism se găseau greu și pe bani mulți, oferite pe sub mână ori doar celor ce aveau „pile”.

N. Breban surprinde corpul la vârste diferite. În *absența stăpânilor* (1966) radiografiază regresiv etapele vieții, pornind cu bătrânii, continuând cu tinerii și finalizând cu copiii. Acțiunile personajelor feminine dau dovadă de virilitate, în vreme ce bărbații sunt niște molăi, ambiguitate masculin-feminin ce transcende, ulterior, paginile *Nostalgiei* lui Mircea Cărtărescu. Descoperirea corpului incită și sperie deopotrivă, puștii Herbert se simte excitat de piciorul gol al matusii, însă se înspăimântă de fetița care își ridică fusta.

Controversatul N. Breban nu se sfiește să lanseze la apă vaporul de hârtie al unui subiect social tabu – ghidușii lui Eros, ca să respectăm etica ironică a romanului *Singura cale*. Superiorul de la Indaliment e pedofil, văduva Șimon profită de fecioria violonistului, tovarășul Dobrinescu siluiește o fătucă, femeile acceptă să-și vândă carnea nomenclaturistilor, din frică sau de nevoie (au pe cineva la închisoare, vor să-și păstreze slujbele). În schimb, apetisanta Medeea se oferă bărbaților pentru a le colora existența. Buzilă e procuratorul orgiei, cu homosexuali, lesbiene, practici sadomasochiste, pe când piosul Calistrat inspectează, prin gaura cheii, oripilat și intrigat, fanteziile sexuale ale invitaților de la chernașa cu măști.

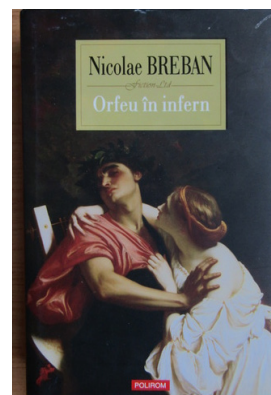
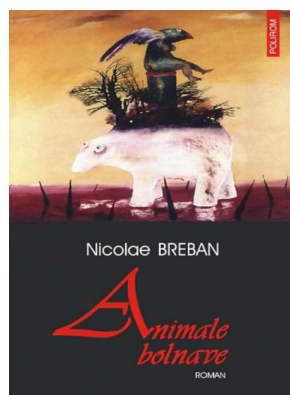
Una dintre obsesiile brebaniene, inspirate de la romantici, este augmentarea fizică a femeii, ax al epicii ample. De aceea, Veronica (*Pândă și seducție*, 1991) apare masculinizată, are un corp supradimensionat, cu mâini hipertrofiate, e mai înaltă decât partenerul, care o cucerește tocmai prin refuzul sexual, dându-i posibilitatea de a-i sta alături goală, cu o carte în mână. A se puncta disproporția dintre perfecțiunea statuară și candoare, esențială sursă a feminității. Desprins din mitologie, bărbatul, tip de Pygmalion, posedă doar ceea ce creează, iar femeia se amăgește în brațele unui individ mundan (scund, rotofei, cu calviție), înlocuitor al lui Zeus (*Procuratorii*, 1994). Maternitatea copleșește. E. B. (*În absența stăpânilor*) are mai multă grijă de copilul alteia decât de al ei, Florica

(*Drumul la zid*) renunță la fetițe, aflate în risc de a moșteni schizofrenia soțului, băiețelul Hatman (*Jocul și fuga*) e crescut de bunici, Tonia (*Don Juan*, 1981) se disipează între familie și amant. Amestec de erotism și pedagogie, mama sucește mintea bărbatului, care cade apoi în brațele fiicei (*Francisca*). Tipologia feminină iese în evidență: stăpâna Mănescu (*Francisca*), enigmatică Alberta (*Alberta*, 1994), oia Petronela (*Bunavestire*), păianjenul Fabian (*Îngerul de gips*), calul Carmen (*Voința de putere*), pisica Fărcașiu (*Frica*). Simbolistica zoologică maschează trăsături fizice, comportamentale și de gândire.

În corpul operei se suprapun felii de viață reală, imagini complementare/contradictorii, în funcție de unghiul din care sunt privite (descrise/narate) de personaj. Sub privirea tutelară a naratorului, personajele își pierd consistența și realitatea. Coerența narativă este dată de ochiul cititorului, descifrator al textului. Frecvent, în postmodernism, descrierea devine mai importantă decât narațiunea, fiind mai interesant a arăta *cum* se vede și nu *ce* se vede. Subiectul se risipește în formele cu care ia contact prin privire. Trupul are valențe senzoriale, percepțiile lui construiesc universul. În unele opere, lumea este văzută retroactiv, memoria fiind cea care aduce în lumina prezentului umbrele trecutului, recuperate prin puterea imaginației. A privi în cronologie regresivă echivalează cu nevoia și cu puterea de împăcare cu trecutul. De aceea, ochiul (minții) devine poarta de acces, vrejul pe care se coboară și se urcă de la ieri la azi. Din punct de vedere simbolic, ochiul trimite la interioritate, spiritualitate, (auto)cunoaștere, inteligență, conștientizare. Însă, dacă invocăm atributele mitice ale ciclopilor, atunci ochiul are un traseu circular, emană spre exterior, cuprinde întreg spațiul. *Francisca* și *În absența stăpânilor* pun în evidență simbolistica privirii. Ochii sunt căi de acces spre suflet, asociați, simbolic, oglinzii. „Vraciul” Chilian se uită la „pacienta” lui, sondează profunzimile ochilor ei verzi, coborând până acolo încât ce „vede” îl tulbură, deși, ca bărbat (histrion), nu lasă impresia încordării. Dialectica obscuritate-lumină amintește de baroc. Viziunea pictural-poetică își face simțită prezența. Surorii felercei, lipsite de personalitate proprie, sunt (palide) reflexe ale mamei. Din punct de vedere senzorial, copilul Herbert, la numai zece ani, debordează de estetic. El radiografiază toposul prin lentila naratorului, ce acaparează întreg câmpul vizual, ca un înfometat ochi ciclop/oglină devoratoare. Deposedat de mânăuirea auctorială, băiatul rămâne cu uitătura lipsită de individualitate. Tehnica modernă atestă, în *planul psihologiei creației*, că *reflectarea este identificată cu depersonalizarea* (Buciu, 2009, p.118).

Scriitorul jonglează cu siluete de hârtie, corpuri modelabile, întrucât el știe totul despre fantoșele sale, deși, preocupat de reînnoirea programului artistic, lasă impresia că sunt doar măști/voci prin care, la adăpostul verosimilului literar, varsă povești îmbârligate și emite păreri controversate. Prozele lui au fost „amendate” de critici ca fiind populate cu actanți necreditabili. Un caz este cel al lui Dumitrescu (*Singura cale*), împins pe „toboganul politicii”, până la a se „ofili” benevol în închisoare, de dragul revelației Destinului. Obiectul-puşcărie ia loc sufletului-tovarăş (coborârea fiecăruia înlăuntrul său). Autorul „locuiește” personajul, adică îl infuzează cu teoriile sale, astfel discursurile lor suprapunându-se, instanțele autor-narator-personaj fiind *elemente coplanare* (Cristea, 2024, p. 11). Nicolae Manolescu, în eseu *Arca lui Noe*, traduce tranziția în *brehanizarea lui Grobei și grobeizarea lui Breban*, referindu-se la *Bunavestire*.

Dacă destinul ar lua trup, atunci N. Breban l-ar transforma în personaj secundar. Secundul nu e un corp de neglijat (aluzie la *personajul inutil*, semnalat de Liviu Malița



în monografie). Existența și partitura lui devin esențiale în luarea unor decizii capitale din partea protagonistului, determinându-i o imprevizibilă cotitură a soției. Nuvela *În apărarea dictaturii* (*Ultima dorință a unui condamnat*), inserată în volumul *Act gratuit* (2020), demonstrează această teorie. Studenta Clara, din nevoia de bani pentru iubit, acceptă propunerea unei prietene, aceea de a îl îngriji pe bătrânul³ profesor Domițian, cu care ajunge să facă o nuntă castă, când ea se află pe patul morții (victimă a propriilor proiecții⁴), pe model mioritic. *Don Juan* adevărește aceeași observație. Rogulski reușește să se strecoare în cuplul Vasiliu, prin concursul soțului, care propune schimbul amoros între parteneri.

Pofta pantagruelică de cuvinte și insațietatea de domenii devorate în malaxorul bucal, așa cum demonstrează în lungi perorații, la mese de birt, Mârzea, eroul secundar din *Puterea nevăzută*, marchează dezarticularea discursului. Limbajul se subminează până la *nihil*, conform avertismentului trasat de Roland Barthes în *Plăcerea textului*, unde semnala *textul de desfătare*, declanșator al crizei prin secătuirea verbului. De exemplu, în romanul-eseu *Frica*, Horațiu Bejan, redactor al *Gazetei cooperației*, vorbitor fluent de rusă, engleză și spaniolă, trăiește sub semnul visului de a deveni un nou tip de scriitor - judecător în câmp literar. Astele nu lucrează în favoarea lui, deoarece sunt învârtite pe orbita destinului de Ligia Fărcașiu, însetată și intransigentă membră de partid. Tovarășa îl inițiază în limba de lemn a politicii, cu îmbelșugate epitete laudative, dar sens gol. Bagatelizarea frapează încă din *Drumul la zid*, unde înregistrăm evenimente secundare voit redactate incomplet de Vezoc, fără subiect/predicat, însă cu *etc.* și puncte de suspensie. Pe deasupra, autorul își disculpă lenevia - nu enunță tehnice prin care Castor își alungă oboseala, fiindcă e un *șir lung de temperări, prea lung ca să-l enumerăm* (Breban, 1984, p. 319).

În calitate de cititori, avem parte de o reîntregire a textului-corp (metatext). Autorul mizează pe *opera magna*, alcătuită din romane, nuvele, schițe, piese de teatru, traduceri, eseuri, confesiuni, interviuri, filme. Invers procedeu din piesa de teatru *Iona*, compusă de Marin Sorescu, unde peștele mare îl înghite pe cel mic, în cazul gândirii brebaniene, nuvela *Simetriei* (*Act gratuit*), reia, la scară rezumativă, un fir narativ al romanului *Jocul și fuga*. Mai mult, maniera de construcție a prozei scurte se face după calapod medieval, anume povestirea cu cadrane. În „ramă” ne aflăm la sfârșitul anilor 1950, iar în „pânză” ni se livrează, de către sculptorul întâlnit de narator, la un restaurant din 2 Mai, întâmplarea „reală”/„copiată”, unde comerciantul Radu este fascinat de mama unui tânăr, care, pentru a se răzbuna, îi curtează soția, în competiție pentru favorurile ei intrând și genitorul. Corpul textului *Jocul și fuga* este scrijelit pe caietul de matematică, pătrățelele fiind infuzate cu crâmpoie de viață creată, unde Cazimir o

„vânează” pe Maria. Denigratorii evidențiază construcția ca disproporție. De pildă, Alex Goldiș, în recenziile romanului *Frica*, vine cu un amendament referitor la tușele mult prea șterse în care Nicolae Breban redă anumite subiecte sau relații între personaje. După 676 de pagini, așa de pe mosorul narativ se termină, nu mai e loc să se scrie despre cele două fete ale protagonistului. E de precizat încă un aspect esențial legat de lungimea romanelor, deseori criticate pentru densitatea lor, dar apărute de scriitor sub motivația nevoii de spațiu/ de corporalizare a temelor tratate, de calibrul universalității, miza obsesiei devoratoare fiind aceea de a sincroniza literatura română cu cea europeană. Astăzi, visul s-ar traduce cu unitate în diversitate. De aici rezultă că adevărata comprehensiune a proiectului artistic, marca Breban, se face doar în ansamblu, bazat pe rețeaua intertextuală de secvențe autoreferențiale, la fel cum corpul uman se pune în mișcare prin buna cooperare a tuturor organelor componente.

Așadar, literatura nu e un corp amorf, ci materie însuflețită, capabilă să stârnească multiple polemici, iar prin acestea să fie mereu vie/actuală. De altfel, corpul textului rămâne înveșmântat în principiile latine ale retoricii: *docere, delectare, movere*. Așa se explică de ce omul nu sabotează votul încrederii acordat ei și o consumă pe scară largă ca „medicament” al memoriei, al refugului, al inspirației și al plăcerii.

Bibliografie

1. Borbély, Ștefan, *O aplicație pe „Amfitrion”*, „Contemporanul. Ideea europeană”, Anul XXXV, Nr. 2 (863), februarie 2024
2. Breban, Nicolae, *Drumul la zid - poem epic*, Cartea Românească, București, 1984
3. Buciu, Marian Victor, *Voința și puterea de creație: opera lui Nicolae Breban*, ed. Aura Christi & Andrei Potlog, Ideea Europeană, București, 2009
4. Cristea-Enache, Daniel, *Atemporalitatea capodoperei*, „Contemporanul. Ideea europeană”, Anul XXXV, Nr. 2(863), februarie 2024
5. Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Paralela 45, Pitești, 1998

¹Literatura postmodernă, confruntată cu masiva de-realizare a omului și a realității, e marcată de obsesia recuperării corporalității pierdute, fie sub forma autoficțiunii [...], fie sub cea a heterotopiei sau distopiei, corespunzătoare celor două tipuri de postmodernism –[...] cel antropocentric și cel ludic și parodic (Mușat, 1998, p. 52).

²Mama lui Nicolae Breban a sperat ca fiul să urmeze medicina, de aceea el a studiat volumele de anatomie descriptivă ale lui Victor Papilian, care era și compozitor de romane. De asemenea, prozatorul a fost diagnosticat cu spondilită anchilopoetică. Cunoștințele dobândite se concretizează în jargonul medical prezent în opere.

³Epitetul „bătrân” indică o formulă existențială – a se proiecta în situații umilitoare ca să acceadă la un alt tip de real.

⁴Procesul transformărilor prin care trece tânărul o încadrează în tipologia katabazică, asociată unei episteme escatologice, probă a deconstrucției grotești prin care trece și Marchievici, protagonistul trilogiei *Amfitrion* - 1994 (Borbély, 2004, p.

Iulian BOLDEA

Andreea Răsuceanu. Intimitate și corporalitate

Cărțile de critică literară ale Andreei Răsuceanu sunt dedicate geografiei Bucureștiului (*Cele două Mântulese*, *Bucureștiul lui Mircea Eliade. Elemente de geografie literară și Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului*). În romanele *O formă de viață necunoscută* (2018), *Vântul, duhul, suflarea* (2020) și *Linia Kármán* (2023) spațiul și timpul își arogă reflexe ascunse, semnificații greu de deslușit, într-un amestec de senzații prin care se construiesc structuri narative întretăiate sau suprapuse, ca niște palimpseste prin care tremurul lucrurilor abia ajunge la suprafața conștiinței. În romanul *O formă de viață necunoscută* (2018) autoarea redă, din fragmente epice reunite sub semnul timpului, al memoriei și al absenței, destinul a trei femei cu identități ambivalente, pe trei paliere narative, ce corespund destinelor, avatarurilor existențiale ale celor trei femei aparținând unor secvențe temporale diferite (Ioana, Sanda și Elena) într-un spațiu comun (strada Mântuleasa). Jocul cu trecutul generează fragmente de istorie, frânturi de viață și fărâme de trăiri variate, într-o construcție narativă complexă, în care personajele se confruntă cu propriile limite și cu experiența thanatosului. Gabriela Adameșteanu relevă cu limpezime faptul că autoarea știe „să dea viață personajelor și lasă să se vadă, sub narațiunea plină de culoare, desenul subtil al destinelor, meditația profundă despre generații, viață și moarte”, într-o „carte frumoasă, în care plăcerea de a trăi e permanent însoțită de o discretă melancolie”. Din cuvinte și tăceri, din absențe și prezențe, din experiențe și așteptări se întrupează tensiunea narațiunii, dramatismul situațiilor, rafinamentul strategiilor epice. Romanul debutează cu imaginea doliului, a unei absențe, cea a Ioanei, fiind derulate episoade și secvențe din biografia Ioanei, evocată în culori și forme autentice. Al doilea palier al narațiunii este un recurs la istorie, o imersiune în secolul al XVIII-lea, într-un București băntuit de ciumă, în centrul narațiunii fiind Stanca Mântuleasa. Există și aici un complicat joc al prezenței/ absenței sau al absenței prezente, a lui Mantu, negustor care se presupune că ar fi dispărut într-una dintre călătoriile sale spre Istanbul. Un alt palier al narațiunii are ca nucleu epic o altă absență, cea a soțului Elenei, Petru, prozatoarea surprinzând modul în care conduita soțului se insinuează în modul de a fi al lui Mircea Deleanu. Romanul se înfățișează sub semnul antitezelor cu spectru semantic divers (ciuma/ voluptatea trăirii, frenezia construcțiilor într-un București aflat sub dărâmături, boala și pofta de viață), care sunt asemenea unor vase comunicante ale narațiunii („Cu cât se întindea mai departe moartea neagră, cu atât pofta de viață creștea în bucureșteni”). E foarte limpede interesul autoarei pentru corp, intimitate, viața văzută a personajelor, cu unele insinuări în zone ale forțelor nevăzute, într-un echilibru instabil între cotidian și mit, între concret și imaginar, între lumină și întuneric („Pe pervaz alunecă lent, ca o umbră, Miriam, și-n ochi îi văd fascinația hăului care se deschide sub ea”). Romanul e,

astfel, o sumă de contrarii revelatoare pentru condiția ființei umane cu paralelisme spațiale și temporale, traiectorii sinuoase ale personajelor, simetrii și eterogenități, ritmuri și structuri narative care conduc la ideea unei redutabile narativități organice și omogene.

Tentația unor spații cu arome ale trecutului se îmbină cu predilecția evocării unor epoci, arome sau destine ale trecutului, emanând un sentiment al elanului vital, al identității, universalului și alterității („viețile altora impregnate în pereți” sau „toate mai fuseseră și sub alt chip”). Spațiile descrise sunt impregnate de irizări ale acvaticului, în care se reunesc căldura, somnolența, automatismele și imobilitatea, cu reflexe sinestezice, romanul redând, însă, în mod simbolic, ambiguitatea întâlnirii dintre corporalitate și psihism, ilustrată prin avatarurile toposului călătoriei, în care se regăsesc secvențe epice intense, cu narațiuni și descrieri, care conferă romanului credibilitate, consistență și plasticitate. Romanul este construit, așadar, în siajul atracției intimității și corporalității, dar și prin pasiunea pentru geografia unui București fascinant, în care timpul e ritmat de jocul între absențe și prezențe, între temeri și nostalgiile ce redau un portret interior, o secvență de viață, un profil halucinant, căci, aflat la intersecția trecutului cu prezentul, a frescei cu transcrierea unor emoții volatile, romanul Andreei Răsuceanu e o parabolă a absenței ca urmă a unei prezențe, într-o proză de atmosferă, în care, dincolo de scene, întâmplări sau actanți se relevă o experiență afectivă, vibrația unui sentiment, turnura nostalgică a unor gânduri trăite, ambianța unei arhitecturi halucinante și reale. Descrierile sunt, adesea, de o minuțiozitate absolută, melancolică în redarea celor mai mărunte detalii și aspecte, în timp ce încremenirile temporale, scenele dinamice, infiltrările fanteziei și glisările onirice, reconfigurează imaginea unui București tulburător, cețos, necunoscut, în care patina livrescului conferă lucrurilor un timbru fascinant al decadenței, maladivului și rafinementului care ne vorbește despre melancolia străzilor și fapturilor unui București decadent, pitoresc și halucinant, cu personaje măcinate de timp, de boală și de propriile obsesii, într-un orizont existențial al destrămărilor și reîntemeierilor.

Romanul *Vintul, duhul, suflarea* (2020) se remarcă prin „arborescența tentaculară, barocă, de obsesii și senzații cărora faptele li se subordonează; frazare amplă, proustiană, impecabil armonizată, poetică, exactă până la nuanțe infinitezimale, hipersenzorială și, în același timp, reflexivă” (Paul Cernat). E remarcabilă capacitatea autoarei de a sugera emoții și stări senzitive, într-un elan spre exterioritate urmat de replieri în spațiul intimității, al corporalului, nucleele narative ale cărții fiind impregnate de destine intersectate, de absențe și prezențe, de unduirii ale timpului și ale imaginarului, în care visul și fantasticul au un rol deloc neînsemnat, într-o asumare a destinelor a trei personaje, cu voci epice ferme și nuanțat desenate (Iolanda, fiica adoptată a Tamarei și a lui Constantin, M., fiul neîubit al Iolande și, în cele din urmă, povestea lui Mihalachi, Ologul, prezența fantomatică a C.-ului). Revelațiile imaginarului (aerul, apa) rezumă în mod simbolic destinul uman, avatarurile ființei, deriva omului într-un univers dominat de acvatic ritual și arhaic (mlaștină, inundații, scăldatul, înecul, baia – sunt însemne ritualice ale

apei ca reflexii - refracții ale unor dualități și ambivalențe destinale: viață/ moarte, deschidere/ închidere, suferință/ expiere, agonie/ regenerare, a fi/ a părea). Romanul pleacă de la tentativa unui *frontierist* de a evada din România în perioada comunistă, tentativă eșuată în Dunăre, acest episod fiind o „ramă” a narațiunii propriu-zise, deoarece după dispariția frontieristului se produce scindarea familiei, înstrăinarea, într-o atmosferă de ezitări, angoase și frustrări, în care tăcerea devine actant, însumând absențe și prezențe succesive în dimensiune epică. Tăcerea ca personaj, absența ca prezență corporalizată, două motive care traversează ca un fir roșu întregul roman. Spațiile sunt descrise cu minuțiozitate, în detalii sugestive, cu o plasticitate a surprinderii muchiilor și formelor lucrurilor, clădirilor, interioarelor. E semnificativă relația cvasimaternală dintre Iolanda și Tamara, în care corporalitatea și relieful intimității se integrează într-un spațiu ambiguu, invadat de imaginarul acvatic.

Descrierile reconstituie un între univers al intimității, al corpului ce se abandonează în voia senzațiilor, într-un joc inepuizabil de forme, contururi și catifelări tactile: „Urmăream cu vârfurile degetelor, fără să ating niciodată pielea umezită, liniile cusăturilor, redesenând contururile corpului ei, până când arătătorul mi se întorcea în același punct din aer de unde pornisem, încheind astfel geografia invizibilă a anatomiei ei, un al doilea corp, de aer și mirosuri, corpul nevăzut, care putea fi în sfârșit numai al meu, pe care puteam să-l îmbrățișez, să-l strâng, să-l frământ (...).” Scenariul epic al cărții circumscrie, dincolo de frustrări, nereușite, eșecuri și suferințe, raporturile biologice dintre mamă și copii, desenate într-o remarcabilă fenomenologie a continuității trupurilor și a senzațiilor („nu mai știam care ești tu și care sunt eu, unde se termină pielea mea asprită și deshidratată și începea catifeaua răcoroasă a pieptului tău mic, pe care nu mă mai săturam să-l urmăresc cum se ridică și cum se reazăază la locul lui, ansamblul ăla misterios de oase, mușchi, piele, sânge, care luate separat nu însemnau nimic, dar împreună – împreună cu ceva, cu altceva – erau totul pentru mine”). De aici provin sugestivele corespondențe între iubire și durere, ce conferă vulnerabilitate personajelor romanului, dominate adesea de frică și de fragilitate emoțională căci, așa cum citim într-una dintre paginile romanului, „ceea ce unește durerea e chiar mai puternic decât ceea ce unește dragostea”. Iubirile sunt redată într-o scriitură a corporalității, a intimității încadrate de secvențe epice tensionate, ce trasează limite și constrângeri între ființe, cu plecări, reveniri și asumări ale unor gesturi și opțiuni definitorii. În primele două secvențe cititorul află drama lui G., Marele Înecat, prezentându-se aici rivalitatea dintre frați, certuri și tensiuni, pentru ca în secvența finală să se producă o incursiune în trecut, în secolul al XIX-lea, prin povestea lui Mihalachi Chicuş și a conflictelor din timpul domniei lui Cuza, poveste ce își propune să clarifice misterul casei bânuite din C. sau conacul Ologului, cum era cunoscută, dar și aparițiile Ologului, „silueta mică, sprijinită în bastonul de aer și de vânt”. Această narațiune, impregnată de metafore, de un filon simbolic dens și de o istorie fabuloasă, relevă nevoia scriitoarei de a documenta ficțiunea, de a reconstitui trecutul, printr-o subtilă arheologie a scenelor, obiectelor

și ființelor cu halou al evanescenței, dar și printr-o subtilă reconstrucție a imaginarului, evocat senzorial și perceptiv, în sensul regăsirii timpului trecut ca timp al senzațiilor readuse proustian în prezent, într-un fel de puzzle epic, în care se amestecă cele trei secvențe epice, configurate în tonalități diferite (confesiunea la persoana I a Iolande, relatarea lui M., fiul cel mic al Iolande, care se adresează mamei și povestea lui Mihalachi, redată la persoana a treia într-o ambianță realist-magică). Desigur, substanța romanului exprimă și relațiile dintre personaje, cu intersecții vizibile sau inaparente, închideri simbolice în tăcere, cu revolte și amăgiri abia tolerate, într-un context istoric al traumelor comunismului, surprinse cu intensitate și densitate narativă, într-un registru al epicului în care fluiditatea se întâlnește cu tensiunea, fragmentarul cu omogenul, descrierea amplă cu tensiunea detaliului, într-un patos recuperatoriu al regăsirii de sine prin asumarea unui trecut ireal de prezent.

Bibliografie critică selectivă

Iulian Boldea, *Formele absenței*, în revista „Vatra”, nr. 8-9/2019; Iulian Boldea, *Seducția trecutului*, în revista „Apostrof”, nr. 5, 2021; Ștefan Borbely, *Geografii literare*, în revista „Convorbiri literare”, nr. 3, 2014; Gabriel Dimisianu, *Geografie literară*, în revista „România literară”, nr. 43/2016; Adina Dinițoiu, *Cele două Mântulese*, în revista „Dilemateca”, ianuarie 2010; Gabriela Gheorghiușor, *O hartă eliadescă*, în revista „România literară”, nr. 42/2013; Angelo Mitchievici, *Bucureștii literar în șase feluri de lectură*, în revista „Steaua”, nr. 1, 2017; Cornel Ungureanu, *Geografie literară, România literară*, nr. 45/2013.

Ramona HĂRȘAN

Somatografii esențiale: câțiva experimentali critici în postmodernismul românesc, de la Gheorghe Crăciun la *norhaos x [...]*

1. Pactul somatografic ca emancipare *soft kill*

În gândirea literară românească, corpul ca fenomen devine realmente sesizabil în rolul său politic (i.e., politizat, politizabil, politizant etc.) odată cu optzeciștii – unde își găsește, de altfel, neîntâmplător, un teoretician de anvergură în Gheorghe Crăciun. Desigur, trupul ca prezență scripturală nu făcea, în literatura vremii, aceleași politici pe care le face acum, pactul somatografic și mizele lui istorice imediate erau altele, dar condiția sa de existență era în mod incontestabil raportul critic-emancipator cu contextul cultural al ultimelor decenii de dictatură. Începând cu ei, experimentalismul propune, la noi, unele dintre cele mai sofisticate întrebări ficționale ale corpului contra-cultural¹ ca pe o *estetică* anti-establishment angajată, vigilentă, dacă întrucâtva masculină, întrucâtva subtilă și disimulată: un sistem de luptă *soft kill*², o piesă de armament camuflată, într-un sens invizibilă, deconcertantă sau seducătoare³, chiar) împotriva devianței socio-politice.

Încă din anii 1970, de pildă, exista la prozatorii capitali⁴ – Mircea Nedelciu și Gheorghe Crăciun (mai mult decât la un Gheorghe Iova și la întregul grup al „Noilor” de la „Junimea”) – o preocupare clar conturată pentru potențialul subversiv al somei. O dovedește limpede schimbul de scrisori dintre cei doi, datat „1977” și publicat în 1996 în revista „Paralela 45, Revistă de avangardă culturală”. Titrat *Generația '80 în epistolar (I)*, grupajul este o selecție de texte din corespondența celor doi în care se meditează intens, într-un limbaj dublu (care să nu permită descifrarea de către terți, probabil), la modul în care diferitele tendințe artistice, teorii și reprezentări simbolice occidentale (neomarxiste) – precum „potențialul politic” al „obsesivității” în formularea lui Herbert Marcuse din *Eros și civilizație* (Marcuse, 1963) sau manifestările teatrale ale *body art*-ului american – puteau fi camuflate și utilizate subversiv la adresa regimului în literatura română a momentului (Nedelciu & Crăciun, 1996 [1977], p. 91-92).

Cu siguranță (și) în descendența spiritului acestor idei de tinerețe, autorul jurnalului *Trupul știe mai mult* (Crăciun, 2024 [2006]) și al *Pactului somatografic* (Crăciun, 2009) vine cu conceptul unei grile de reinterpretare și reorganizare a literaturii pornind de la corpul „care se scrie” în text. Nu este vorba, însă, de orice corp și orice scris, ci de scriitura *tranzitivă*. Dar ce însemna pentru teoreticianul optzecist acest adjectiv? Nu neapărat o scriitură sinceră și accesibilă în sensul unei dezlănțuirii necontrolate, confesive, a sinelui în deplina sa făptură. Aproape dimpotrivă: tranzitivitatea presupune o explorare autentică a corpului în identitatea sa privată, prin generarea unui limbaj pe măsură reinventat, re-autentificat, personalizat până la ultimele consecințe prin performanță tehnică, i.e., un limbaj experimental. În acest înțeles, ea rezonază cu definițiile autenticității întâlnite la ceilalți corifei ai grupării „Noii” (în special cu ce a literaturii lui Nedelciu și Iova), dar și cu definiția „explorării” din *Paradigma poeziei moderne* a lui Alexandru Mușina (Mușina, 2004).

Acum, trebuie să ne punem problema dacă acest concept provenit din postmodernismul timpuriu – sau mai degrabă din modernitatea românească târzie, cum o arată Alexandru Mușina (Mușina, 1982, p. 13) – rămâne realmente valid pentru noile discursuri și contexte. Este el aplicabil și altor scriituri sau contextelor socio-culturale complet diferite? În mod previzibil, voi încerca în cele ce urmează să susțin că valabilitatea pactului este nelimitată. Ca atare, voi realiza un salt temporal pentru a ajunge din optzecism direct la câteva observații asupra poeziei experimentale a secolului nostru – propriu-zis postmodernă (sau postmodernă târzie), aflată într-o zonă total diferită a literaturii.

2. *Soft kill* și *hard kill* în somatografiile critice actuale: o listă scurtă

Spre deosebire de contextul în care scriau optzeciștii, literatura actuală este inundată de o multitudine de imagini, de reprezentări divergente ale corpului, ca urmare firească a de-tabuizării unei arii de explorare până atunci nefrecventabile. Bogăția reprezentativă vine, firește, cu noi avataruri ale noțiunii: cele ale explorării în tradiție confesivă a senzațiilor și dramelor cărni indragostite; cele ale identității de gen (feminin, feminist, al masculinității „blânde”, non-binar ș.a.m.d., sau, mai puțin convingătoare, cele conservatoare, rafinat-misogine etc.); apoi, există ipostazele corpului non-erotic, mergând de la corpul bolnav / tulburat psihic / corpul intoxicat; corpul-construct

(intertextual, inter-discursiv etc.) sau corupt (alienat, consumerist, globalizat etc.); în fine, cele mai recente direcții ating problematica post-antropocentristă (Braidotti, 2019, p. 32) sau postumanistă (Hassan, 1977, pp. 830-850; Haraway, 2016, p. n/a).

Paradoxal, însă, deși evantaiul reprezentărilor se lărgeste, limbajele specifice ale noilor corpuri sunt, comparativ, mai rar obiectul prim-planului ficțional sau poetic. Stilistica diverselor retorici este, de obicei, veriga slabă: deși intenția există, standardul calitativ al „insolitării” (Šklovski, 1983, pp. 382-397) sau, dacă vrem, al „privatizării” estetice a limbajului poetic (Wittgenstein, 2003) nu este totdeauna atins. Identitatea corporală pe care scrisul o explorează se pierde, adesea, într-o afluență de încercări similare: deși tematica ar putea să promită, puține discursuri evită elegant simpla notă a experiențelor biografice sau defularea facil-senzaționalistă. Mai degrabă între prozatori ar fi de „clasificat” în acest areal *hard kill*, printre somatografii „critici”⁵, un Cristian Fulaș – care inovează, într-adevăr, și în materie de limbaj al prozei, dar și în zona tematicii noului corp intoxicaat, pradă a noilor paradisuri artificiale și mecanicilor psiho-sociale ale dependenței – sau un Adrian Schiop, cu fondul său politic evident privind problematica discriminării de gen a identității *non-binary*. Pe de altă parte, un discurs feminist *hard kill* cu adevărat actualizat, articulat și percutant până la capăt se lasă încă așteptat. Paradoxal, poate că tocmai avatarul komartinian al Adrianei Carrasco din *Dezmembrați* se apropie dinspre această direcție, cu o retorică a emancipării beligerante dotate cu forța ilocutionară necesară – iar volumul este un fenomen care merită analizat mai atent ca explorare pluralistă și deschisă a alterității de gen. În schimb, până și discursurile *hard kill* deja suficient de rafinate expresiv (ca la Anastasia Gavrilovici sau Rita Chirian) ale feminității moderat-progresiste, moderat-tradiționale, e.g., ale maternității emancipate sau ale erosului conjugal, ale traumei fizice, chiar – rămân pentru moment auto-indulgente și abundă fără să aducă schimbări vizibile de paradigmă în raport cu douămiismul. Excepție face, poate, scrisul Liviei Ștefan, însă ceva lasă impresia unui exercițiu demonstrativ și monocord în excepționalismul său individual susținut cu puțin prea multă feroare. Nici somatografiile paternității nu inovează dramatic idiomul postmodern maturat, deja instituit de un Dan Coman cu *Dicționarul Mara* (poate Andrei Dósa aduce un plus de autenticitate experiențială tendinței care ar merita menționare). Cel mai adesea, însă, somatografierea profundă, estetică, a noilor trupuri pare relegată, la noi, poeziei experimentale. În ultimii 10-15 ani, și din nou în ultimii doi-trei, am asistat la revirimentul succesive ale experimentului centrat pe instanțele diverse ale corpului în poezie. Îl avem, pe de o parte, pe *sensei*-ul tendinței – Răzvan Țupa și poezia sa vitalistă, senzorială și performativă. Apoi, pe Vlad Drăgoi cu brutalismul duos, în răspăr, al alter-ego-ului său contrariant – și prin el, o primă reprezentare anti-rasistă și anti-tradiționalistă a noului corp.

Apoi, avem o direcție ai cărei protagoniști – Florentin Popa, Vlad Moldovan sau George State – se (re)construiesc cultural din multimedia, muzică, noile arte sau, respectiv (la ultimul), în mod programatic-reacționar, din cărți. I-am putea numi poeți *soft* sau *hard* ai superiorității percepțiv-extrareferențiale, fiindcă identitățile lor scripturale se extrag din localismul românesc cu relativă trufie și se auto-asociază cu marile tradiții internaționale (fie ele clasice sau dimpotrivă, canoane alternativ-experimentale ale culturii media-*pop* contemporane). De altfel, o fascinație a

extrareferențialității apare și la Drăgoi ca sursă a frumosului existenței în cotidian; spre deosebire, ermetismul orgolios al unui State sau chiar al unui Popa sunt complet subjugate construcției savante de sine. Altfel, tot spre deschidere și reabilitare a formelor vechi, muzicale ale poeziei, deși nu pot fi încadrați în experiment, au înclinații spre extrareferențialitate (livrescă, stil State) și performativitate (dar *soft*, nu *hard kill* ca la Țupa) „barzii” Florentin Dumitrescu și Mihók Tamás. Cei doi se înrudesesc, pe de altă parte, și cu senzorialitatea ecologistă a unui Andrei Doboș (la care vom reveni imediat).

Apoi, tot printre tendințele experimentale notabile, îi avem pe „noii tehnicieni teribili” (le-aș spune), înrudiți cu extrareferențialii în vocația (aici, firească) a auto-codificării: Robert Mândroiu alias Dmitri Mitcov în *Dmitri - INTJ* și Cătălin Șuteu, cu pseudonimul său impracticabil, imposibil de gestionat sinaptic „norhaos x human1 x lowHPjunko” din *apelofo_b*. Fiecare în felul său sare, aici, direct prin poezia conceptuală dincolo de ea, în plin postumanism și techno-fenomenologie. Dacă Mitcov caută (cu o atitudine *soft*-rezilientă la autoexilul înafara lumii cunoscute) să asimileze tehnologia pentru a-și expanda compensatoriul viața interioară și câmpul perceptiv în noile direcții *hypertech*, norhaos [...] reprogamează cu totul limbajul somei, în pregătirea fascinat-anxioasă a revoluției AI ce va să vină. Semnalul acestui simulacru de (ro)bot este unul de criză *hardcore* a sistemelor de semnalizare și procesare a informației. Pe scurt, poate inovația cea mai temerară se întâmplă în acest habitacul tehnologizat al somatografiilor contemporane.

De asemenea, un experimentalism aventuros, dar plasat într-un spațiu interior sec-minimalist astfel destructurat cu intenție până la exasperare este și cel al trupurilor reificate. Interesant din perspectiva noilor viziuni ale corpului este aici medicul Eugen Vuțescu, alias Merlich Saia, care publică la lungi intervale de timp și de fiecare dată imaginează câte o distopie corporală care cred că nu ar trebui citită (doar) în tradiția psihodinamică a lui Freud sau Jung (cum s-a cam făcut), ci mai degrabă ca pe un discurs emancipator venit din interiorul unei explorări *à rebours* a omului unidimensional. De altfel, tot un demers de auto-identificare distopică și piezișă a trupului cu același spectru al omului schematic care bănuiește această parte a Europei este și cea din *Piesă de rezistență* a Teodorei Coman; însă la autoarea sibiană, somatopoieza nu presupune topirea completă a trupului în identitatea profesională (ca la Saia și într-o mai mică măsură, la experimentalul *low-key* Alexandru Funieru), ci în prelele identității de gen (oricum s-ar defini ea: tradițional sau dimpotrivă). De aici, *Piesa* Teodorei Coman forțează încă mai departe, într-o mecanică înnebunitoare și antipoetică a autotiranzării și auto-*shaming*-ului ca expresie internalizată aproape paranoică a „insuccesului”, a „nereușitei”, a unei marginalități și insignifianțe socio-politice și relaționale percepute sub forma unei crize interioare permanente. „Cînd scrii, corpul se face foarte mare. Începe atunci în el mult din lume.”, declară, în aceeași linie, Saia, „pentru mine a avea corp înseamnă a fi viu. Cu cît spațiile dintre interior și corp devin mai adînci, cu atît găurile negre înghit cantități impresionante de viață. Și orice ai face, sînt de nerecuperat. Așa că cel mai bine pentru un individ este să stea cît mai aproape de propriul lui corp și, dacă se poate, să-l locuiască așa cum lumina locuiește un bec de 100 de wați” (Saia, 2015, n/a). Iată un postulat al „prozopoeziei de corp” care poate organiza într-o sub-categorie laxă aceste trei-patru volume semnificative pe coordonata unei

duble anxietăți contradictorii. Alunecând nebunește din megalomania profilării în paranoia eșecului social și înapoi, acest tip de discurs îmbracă forme emancipatoare *hard kill*, neconcesive, recurgând la explorări dificile, frustra(n)te și întrucâtva revanșarde (Saia sau Coman), ori dimpotrivă, relativiste și re umaniza(n)te, *soft kill* (de tip Funieru).

Puține dintre multele scriituri care se ocupă de corp o fac cu seriozitatea și profunzimea cu care o fac acești poeți „mușcați” de experimentalism, însă există încă un număr de cazuri de non- sau semi-experimental pe care le-aș așeza tot în contururile acestei discuții. Pe unii dintre ei i-am pomenit deja. Ar mai fi de luat negreșit în considerare aici post-antropocentristul critic Andrei Doboș, revenit anul acesta cu cel de-al șaselea volum de poezie – *Panou*. Extrem de coerent cu sine și de discret-imaginativ, poate unul dintre cei mai subtili și mai subestimați dintre poeții valoroși ai generației lui, Doboș își țese textele în jurul unei senzorialități *soft kill*, eco-post-urbane, în care trupul se articulează prin auto-dispersie și reconectare quasi-animistă, quasi-metafizică de rit extrem-oriental, la un univers alternativ, natural. Apoi, ar mai fi întrucâtva în aceeași descendență a senzorialității verbului, însă tradusă într-o cheie sentimental-critică și *hard kill* anti-consumeristă, poezia lui Robert G. Elekes, unde metafora corpului și ipostazele sale (altfel) clasice (corpul bolnav, corpul îndrăgostit) joacă rolul unei interfețe între intimitatea conotată pozitiv a gesturilor familiare și extim-ul mai mereu insuportabil, marcat de superficialitate, de arierare culturală sub spoiala avansului civilizațional. Aceste exemple construiesc, chiar dacă unul cu o doză de orgoliu disimulat (Elekes), altul cu o inocență aproape artificială (Doboș), noi variante, *hard* și *soft*, ale senzorialității alternative. Elemente similare au și Alexandru Funieru (motivul ironic de peisaje diverse, de multe ori turistice), Vlad Drăgoi (cu duioșii naturaliste jucate), sau Răzvan Țupa (care își tace și el suspect și *soft*-anticonsumerist reveriile urbane).

Zoom out și nexus

Dincolo de apariția și diversificarea previzibile într-un mediu democratic și neîngrădit ideologic a somatografiilor „*hard kill*”, deschis politic-critice și/sau contra-culturale în deceniile de după comunism, o altă remarcă valabilă pentru această întreagă listă sau, de ce nu, poate pentru întreaga etapă a literaturii circumscrise aici este faptul că la nivel simbolic, o majoritate semnificativă a grafiilor critice ale somei aleg fie calea (re)întru(chi)pării corporale în însuși obiectul criticii, atentând la explorarea din interior a fenomenului, fie calea expandării, extensia nelimitată a trupului prin simțuri până la apropierea universului prin asimilare. O arată abundența pseudonimelor (v. norhaos[...], Dmitri, Vlad, Saia), a reificărilor și metonimiilor dispersiei (echivalenții obiectuali ai umanului includ corpuri materiale sau virtuale ca piesa de rezistență, dronele sau boții, sau chiar imponderabilele fizice de tipul cuantelor de energie sau pixelilor). Aceste alegeri simbolice denotă lipsa de apetență pentru absolutismele ideologice vădite; sau oricum, voluptatea impersonării „Moloch”-ului poartă, cu siguranță, amprenta unei anumite percepții moderate, relativiste și plurale a sinelui. Iar politicile somatografice unde critica nu se face de pe poziții absolutiste, deschis beligerante, de superioritate, prin terapii de șoc sau exhibiționism se dovedesc în continuare cele mai interesante: aceste căi de explorare efectivă a alterității lasă impresia că pot deschide spre înțelegerea ecosistemelor interioare sau exterioare ale viitorului.

Firește, acest exercițiu schematic de organizare are și limitări evidente: lista propusă nu poate avea pretenția exhaustivității. Somatografii „critici” grupați aici au fost organizați în principal pe criteriul singularității limbajelor și/sau politicilor corporale pe care le practică, sau, alternativ, pe criteriul exemplarității, al forței lor de a se impune în raport cu retorici din aceeași „familie” sau „ramură” discursivă. De asemenea, câțiva autori au fost incluși (și) cu o intenție recuperatoare sau de compensare a unei validări insuficiente în câmpul receptării (Coman, Saia, Doboș, fiind în special „nedreptățiți” listei, deși mai sunt discutați și alții care nu au fost apreciați suficient sau corect înțeleși). Încercând, însă, o simplificare sistematizatoare de final, ne putem rezuma la observația că unele dintre cele mai elocvente tendințe par a fi cele care intră tematic pe terenul noilor ipostaze socio-culturale ale trupului (corpul intoxicat, identitățile de gen, internalizarea invalidantă a valorilor și presiunilor exterioare, problematica digitalului ca fenomen corporal, politicile ecologiste nu doar în sens clasic, ci și al ecologiei sociale, ale descentralizării percepției în general). La polul opus, retorica beligeranței *hard kill*, „salvată” valoric de poezia experimentală își caută încă expresii convingătoare, și izbutește mai degrabă tot în combinații cu tentă experimentală și bine controlate stilistic (Adriana Carrasco).

Înainte de a încheia, mai trebuie menționat că avangardele istorice și contemporane, românești și occidentale sunt un punct de întâlnire pentru mulți dintre acești scriitori, chiar începând cu optzecistul capital: nodul comun – sau nexul de pe ascendența multora dintre ei – sunt curente „formaliste” ale ultimelor două secole. Textualismul, situaționismul, poezia conceptuală, *Tel Quel*, *Societatea spectacolului*, *OuLiPo* sunt tot atâtea *topoi*-cheie cu ramificații dintre cele mai provocatoare. Apoi, rolul Școlii de la Frankfurt și al gânditorilor „turnurii postmoderne” (Seidman, 1994, 2010) în cristalizarea *esteticilor* corpului politic sunt și ele (omni)prezente de la Crăciun încoace. Iar în ciuda faptului că nu există o continuitate sesizabilă a influenței care să vină dinspre optzecism spre literatura contemporană, atât optzeciști cât și generațiile actuale au, în majoritatea lor (în mod mai mult sau mai puțin conștient) discursuri, valori și perspective de stânga moderat-liberală, datorate probabil într-o măsură comunității ascendenței teoretice și artistice schitate mai sus.

Nu trebuie ignorate, însă, în cele din urmă, nici relațiile directe dintre autori în câmpul social și cultural-academic: Gheorghe Crăciun – profesorul – a exercitat o fascinație fantastică și o presiune a exigenței asupra absolvenților Facultății de Litere din Brașov, chiar la o distanță de decenii de la propria dispariție fizică, ceea ce de multe ori a și rezultat în debuturi târzii sau dezavuate. Or, printre absolvenții facultății sau ai masteratului de scriere create de la Brașov se numără, dintre cei pomeniți, Funieru, Popa, Elekes, Drăgoi, Dôsa; experimentalistii *hardcore* (Drăgoi, Popa, Miticov, Șuteu, State) socializează și ei, aparent, destul de intens, cel puțin în mediile virtuale, aproape coagulându-se într-un grup non-instituțional al purilor și durilor inovației; apoi, „Premiile pentru experiment literar [neîntâmplător corelate cu memoria experimentalistului optzecist extrem și bunului prieten al lui Crăciun, n.m] Gheorghe Iova TEXTUARE” sunt și ele un factor socializant. Pe scurt, o selecție comunitate experimentalistă bazată pe afinități personale și/sau literare, teoretice, culturale, pe transferul de influență firesc între generații sau dialogul *peer to peer*, pe inter-relaționare și comunicare inclusiv cu ajutorul noile media pare să ia

formele naturale și liberalizate ale regrupării în jurul unor interese de creație care nu au nimic de-a face cu vechile mecanici partizane și/sau centralizate (de tipul mentoratului artistic) încă specifice generațiilor trecute. Firește, se poate organiza în acest habitat, la nevoie, cu astfel de retorici și atitudini sociale, o defensivă culturală în fața neo-reacționarismului, a iluminismului întunecat aflat în plin avânt cultural.

Note:

¹În sens literal, nu (doar) ca trimitere la contracultura șaizecișioptistă.

²Folosesc aici sensul militar cel mai puțin particularizat al conceptului, de tehnică și tehnologie de luptă bazată pe neutralizarea amenințărilor cu ajutorul unor tehnici de evitare, „seducere sau deconcertare” (cu termenii popularizat de website-ul *Defense update*, https://defense-update.com/20060425_soft-kill-intro.html [07.09.2025]) decât prin distrugerea ei fizică. Prin opoziție, *hard kill* înseamnă distrugerea tradițională a țintei prin forță.

³V. supra.

⁴Sau experimentalității „critici” ai optzecismului, cu dublul-sens pe care îl voi atribui termenului pe parcursul întregului articol.

⁵Cu dublul-sens pe care îl voi atribui termenului pe parcursul întregului articol, de „exponent al unei gândiri critice”, politice și în același timp, de autor „esențial”, autor de primă mărime.

Bibliografie

Braidotti, R., 2019. A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities.. *Theory, Culture and Society*, 36 (6), pp. 31-61.

Crăciun, G., 1999. *Competiția continuă: Generația '80 în texte teoretice*. Pitești: Paralela 45.

Crăciun, G., 2003. *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei): fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*. Cluj-Napoca: Grinta.

Crăciun, G., 2009. *Pactul somatografic*. Pitești: Paralela 45.

Crăciun, G., 2024 [2006]. *Trupul stie mai mult. Fals jurnal la Pupa russa 1993-2000*. Iași: Polirom.

Crăciun, G. & Dinițoiu, A., 2024. Gheorghe Crăciun – ultimul interviu. *Literomania*, 30 01.Issue 315.

Demeter, O. 2012. “«Sexistențialism» sau câte ceva despre existențialismul hip”. *Vatra*, Serie nouă, Anul XLII, octombrie-

noiembrie 2012, nr. 10-11 (499-500): „Contracultura anilor '60 și reflexele sale”, pp. 95-106.

Haraway, D. J., 2016. A Cyborg Manifesto. În: *Manifestly Haraway*. ProQuest Ebook Central ed. s.l.:University of Minnesota Press.

Hassan, I., 1977. Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?. *The Georgia Review*, Vol. 31(No. 4 (Winter 1977)), pp. 830-850.

Kitchin, R. & Thrift, N., 2009. *International Encyclopedia of Human Geography*. I ed. s.l.:Elsevier.

Marcuse, H., 1963. *Eros et civilisation: contributions à Freud*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Marcuse, H., 1968. *L'homme unidimensionnel*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Mușina, A., 1982. Noul antropocentrism. *Astra*, p. 3.

Mușina, A., 2004. *Paradigma poeziei moderne*. Brașov: Aula.

Nedelciu, M., 1982. Dialogul în proza scurtă (III): Autenticitate, autor, personaj.. *Echinox*, mai-iunie-iulie, Issue nr. 5-6-7, p. 310.

Nedelciu, M., 1988 . „Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie”. „*Scânteia tineretului. Supliment literar-artistic*”, simăbătă, 9 aprilie , anul VIII(nr. 14 (341)), p. 3.

Nedelciu, M., 2003 . s.l.:Compania.

Nedelciu, M., 2003 [1979]. 8006 de la Obor la Dîlga. În: *Proza scurtă*. București: Compania.

Nedelciu, M. & Cărciun, Gheorghe, 1996. Generația '80 în epistolar (1). *Paralela 45, Revistă de avangardă culturală*, an III, ianuarie-februarie-martie 1996.pp. 85, 88-92.

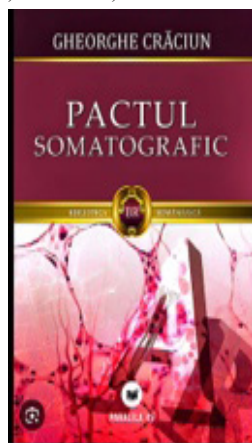
Oțoiu, A., 2003. *Ochiul bifurcat, limba sașie. Proza generației '80. Strategii transgresive*. Pitești: „Paralela 45”.

Saia, M., Gheorghe, C., 2015. „Când scrii, corpul se face foarte mare. Interviu cu Merlich Saia”. *Observator cultural*, Nr. 782 / 24-07-2015. Online. URL: <https://www.observatorcultural.ro/articol/cind-scrii-corpul-se-face-foarte-mare/> [07.09.2025].

Seidman, S., 1994, 2010. *The Postmodern Turn. New Perspectives on Social Theory*. Electronic ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Șklovski, V., 1983. Arta ca procedeu. În: M. Pop, ed. *Ce este literatura? Școala formală rusă*. București: Editura „Univers”, pp. 382-397.

Wittgenstein, L., 2003. *Cercetări filosofice*. București: Humanitas.



II. Corpuri experimentale

Simona POPESCU

Vîrste amestecate, deveniri-reveniri, theremin (fragmente)

Preambul

Că trăim într-o lume violentă, din toate punctele de vedere, asta e incontestabil. Ca niciodată, corpul e obiect, folosit, manipulabil, țintă a campaniilor publicitare de toate felurile (corpul e dorință, nu?). Lumea s-a schimbat și se schimbă în mare viteză (mai ales de la pandemie încolo). Și în bine, și în rău. S-a schimbat Puterea (de la cea represivă la una difuză sau chiar aparent carismatică). Am intrat, nu de mult timp, în era AI! Se poate face orice cu imaginea unui corp sau cu o voce. Imagini-ficțiune, pornind de la cele reale. Surogatul, dublura cuiva poate vorbi în chineză, poate cânta, chiar dacă persoana reală n-a cântat niciodată. Și cei care nu mai sunt pot primi o a doua viață, virtuală. Imaginile sunt manipulate, înșfăcate, puse de alții în varii contexte. Componenta fabulatorie a existenței se accentuează. Înaintăm pe drumul care ne va transforma în *cyborgi* (teoria Donnei Haraway e generoasă și plină de promisiuni). Suntem în era *Chthulucene* (termenul îi aparține tot ei). Iar Wendy Chun avertizează: *cyborgii* (văzuți de Haraway ca simboluri ale identității fluide, chiar ale libertății) sunt din ce în ce mai mult supravegheați! Era supravegherii și a pedepsei. Ce mai este corpul în lumea simulacrelor, clonelor, surrogatelor, extensiilor, filtrelor? Asta e o întreagă poveste, cu multe fire narrative (filozofice, lirice chiar!), care include o altă temă cu multiple bifurcații: cea a identității. Prezentul e mereu un prag de schimbare. „Iar ce va fi în viitor, deocamdată e sublim”, vorba poetului. Corpul social își creează întotdeauna anticorpii. Anticorpii sunt valorile individuale. Arta e o formă de vindecare. Dar sunt atâtea alte forme de reglare a raporturilor dintre oameni și realitatea de multe feluri în care ei trăiesc simultan.

Du-l pe om într-un context deteritorializat. Și întreabă-l: „Tu cine ești?”. Despovărat de toate, își va aminti de el însuși/de ea însăși. De „teritoriul” său care ține de verbul „a fi”, nu de verbul „a avea”.

1975/ 1984/ 2008: Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte

Corp? Corporalitate? O temă pentru o viață...

Am 10 ani. Aflu de la copiii mai mari că toți oamenii care se duc pe lumea cealaltă, după Judecata de Apoi, dacă sunt buni, vor ajunge în Rai. Apare în mintea de copil întrebarea cu care corp vor trăi ei mai departe (pentru veșnicie!) în acel loc (de lumină, de verdeață, de odihnă, de unde a fugit toată durerea și înfrustrarea și suspinul)? Corpul de copil? Sau corpul cu care trec ei pe cealaltă lume? Peste mulți ani, frământarea din copilărie ajunge într-o carte. Ce se întâmplă cu corpurile noastre în timp ce noi înaintăm în vârstă și (pare că) devenim alții? După vreo 30 de ani aveam să văd un spectacol pentru copii (vorba vine pentru copii) pus în scenă de Victor Ioan Frunză după basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Erau doi actori care



interpretau rolul fiului de împărat – în ipostazele lui de tânăr și bătrân, dar, la început și la final, se adăuga și un băiețel. Fiul împăratului, cum se știe, ajunge într-un tărâm fermecat unde nu există îmbătrânire, nici moarte, unde uită de toate, seren. Și mai departe, se știe... În spectacol, când el, bătrân (îmbătrânit pe drumul de întoarcere cât alții într-o viață întreagă) moare, mor și celelalte două ipostaze ale lui. Pe scenă cad secerați simultan bătrânul, tânărul și copilul. Când murim, nu moare unul singur, ci un șir întreg de ființe care-am fost, așa mă gândeam în copilărie și vedeam asta, după atâtea vreme, undeva pe o scenă.

Dar, deocamdată, în 1984, doar o sămânță de idee am. Și un cuvânt cu două semnificații. De fapt, trei (metamorfoză, lepădare de piele, săculeț pentru de aur polen). Nu mai știu din ce carte de biologie am pescuit cuvântul care nu există în dicționare. Nu știu încă ce să fac cu el.

1981/ 1984/ 2003/ 2025: Diferența de corpuri

Cunosc un prozator deștept la Cenaclul 19 din Brașov. Se numește Gheorghe Crăciun. A scris o carte, *Acte originale/ copii legalizate*. Nu seamănă cu alte romane. În discuțiile noastre cu ceilalți, vorbește uneori despre prietenii lui, despre unul Gheorghe Iova. Rețin o sintagmă: „diferență de corp”.

Merg la Cenaclul de proză Junimea, condus de Croh (cum îi spun tinerii prozatori optzeciști lui Ovid S. Crohmălniceanu). Am 19 ani și scriu poezii. Îl întâlnesc pe Iova. Corp subțire, scund, privire sfredelitoare (cum se zice în literatură), voce puțin nazalizată, fraze cu pauze și accentuări. Toate la un loc compun o subtilă aroganță. Originalitatea pare, uneori, aroganță! Citesc despre el în *Frumoasa fără corp*, romanul lui Crăciun din 2003: „Gheorghe Iova [...] obișnuia să-mi spună că între noi există o diferență de corp. Asta probabil ca măsură de liniștire a temerilor mele că «textele» [...] pe care le scriam semănau între ele pînă la identificare”. Scriiturile lor sunt diferite pentru că între ei e... o diferență de corp. Dar eu mă gândesc de ceva vreme cum să exprim ceea ce mă preocupă legat nu de diferența dintre corpul meu și cele ale altora, ci de diferența dintre trupurile mele trecute și cel mereu-altul prezent. Diferență de corp/ corpuri! Care antrenează atâtea altele! Și, de fapt, nu sunt corpuri, sunt ființe! În memoria-perpetuum-mobile ele se reîntâlnesc. În virtual. Mereu un corp/ ființă prezent/ă le conține pe celelalte. Experiențele lor (diferite!) co-există, lucrează, se află într-un indicibil dialogism. Gândesc lucrurile astea. Încă nu știu cum să le exprim. Revine acel cuvânt din biologie.

Corpul se schimbă în timp. Și scriitura? Există o diferență de corp-scriitură între cineva care abia începe experiența asta care se numește literatură și ipostazele lui/ ei următoare de scriitor/ scriitoare. Nu mai vorbim de faptul că, uneori, co-autorul cel mai puternic al unui text poate fi un copil/ un adolescent/ o ființă foarte tânără – virtuale, desigur, dar active. „Entitățile” aduc în țesătura de cuvinte alte „conținuturi”. Și se mai adaugă și acel straniu co-autor care e ființa din vis, fără corp! Diferențe de corp în același-altul/ aceeași-alta.

1982/ 1984: Suflețel

Citesc că omul e ceea ce mănâncă. Zice asta un filozof, Ludwig Feuerbach. Corpul mănâncă de toate. Și creierul înghițe hălci de fraze din cărți de toate felurile. Și deodată devin selective corpul și creierul. Biologie și cultură. Se influențează reciproc? Mereu se schimbă raportul, noi ecuații.

Perioada maximei miopii. Lumea e mai frumoasă dacă nu porți ochelari. Te apropii altfel de lucruri. Te apropii fizic! Oamenii sunt mai frumoși. Obiectele, de departe, misterioase. Dai de pagini frumoase despre miopie în *Viața ca o pradă*.

Când vine dragostea (și nu o dată!), corpul își pierde mințile. Suflețel nu știe ce-i cu el. Săracul suflețel! Ce știe el?

1984/ 1999/ 2000: Șiceva: Statuia lui Condillac și intelectul/ ideile

Ochii miopi văd lumea fără contururi clare. Undeva în depărtare, între apă și cer, parcă ar licări zeci de paiete. Și pe nisip, pulberi sclipitoare. Corpuri pe plajă. Toate formele, toate vârstele. Lumea pare eternă. Etern corpul tânăr de 19 ani întins pe cearșaf, cu o carte alături. Am adus cu mine, în vacanță, două volume: *Tratatul despre senzații* al lui Condillac și *Eseu asupra intelectului omenesc* de John Locke. Mă interesează senzațiile și intelectul deopotrivă. Citesc despre statuia lui Condillac care primește, pe rând, simțuri. Recitesc acum, la ani distanță, la întâmplare: „Noi ne simțim gândirea și o deosebim prea bine de tot ce nu este ea”. Să completăm statuia! Mentea și inima se răsucesc una în jurul celeilalte, ca într-o bandă a lui Möbius.

Cât impersonal în poezia ro. înconjurătoare! De ce nu vorbesc poezii/ poetele despre ei/ ele, despre realitatea în care trăiesc? Măcar din când în când. Poezie fără om! Poeți și poete (ele oricum sunt puține) fără corp. Sau corp alienat în metaforă. Nimerești peste formularea asta a lui Nietzsche peste ani. Parcă așa suna. Parcă el spunea asta...

Ai cumpărat o carte cu poezii de Frank O'Hara, *Meditații în impoderabil*. Citești în prefață despre manifestul „personismului”. Îți place și mai mult poezia lui Frank O'Hara.

S-a publicat și în română, în sfârșit, *Fenomenologia percepției* a lui Maurice Merleau-Ponty. Și, peste câțiva ani, vom avea și *Vizibilul și invizibilul*. Mă impresionează *Notele de lucru*. Șantierul. Printre altele, secvențe despre „circularitatea cercetării”, despre „corpul uman”. Notele de la sfârșitul cărții rămase neterminate prin dispariția autorului subiectivizează discursul. Orice Șantier e emoționant.

Decât poezia asta fără om, de care sunt înconjurată la 19 ani (la 20, 21, 22 până azi) mai bine un discurs teoretic sau chiar critică literară. Mai mult conținut poetic, mai multă emoție în pagini scrise de teoreticieni. Cei ai Școlii de la Geneva, de pildă, citiți cu nesăț (nesăț!) în studenție. Și un exemplu de critică literară? Cartea lui Șerban Foarță despre Ion Barbu.

1985/ 1997/ 2003/ 2025: Adunarea corpurilor în minte. „Corpuri amestecate”

Corpul e făcut pentru bucurie. Și Ideile aduc bucurie corpului, nu doar senzațiile, nu doar sentimentele. Sclipirea aceea din minte care luminează brusc niște trasee de existență, cum luminează fulgerul un peisaj până atunci întunecos. Ceva între revelație și relevație! Corpul se hrănește și cu idei, iar uneori chiar senzațiile/ percepțiile/ sentimentele sunt o formă de gândire. Foamea creierului. Foamea creierului nu de idei abstracte, ci de idei încorporate în imagini, în lucruri înconjurătoare. Peste câțiva ani o să tot citez un vers din William Carlos Williams: „*No ideas but in things*”. Da, Ideile întrupate! Simbolistii vorbeau de simbol (dar a fost confiscat cuvântul, folosit până s-a uzat, nu-i potrivit). Trimitere mai degrabă spre imagiști, care nu agreeau metafora obscură.

2025. Nimic nu se pierde, totul intră în conexiune, toate lucrează împreună (co-laborare)! În memorie (a corpului, a creierului) corpurile se întâlnesc. Se amestecă! Ce bine sună sintagma „corpuri amestecate” („*les corps mêlés*”) a lui Michel Serres, care apare în cartea sa din 2003, *Cele cinci simțuri. Filosofia corpurilor amestecate*. Dar el se referă la amestecul dintre ființa omului și lume, două corporalități. Și scrie ca și cum ele ar fi amestecate! Discurs intens poetic. Maurice Merleau-Ponty ar numi această întâlnire a corporalității umane cu aceea a lumii „chiasm” („*le chiasme*”, dezvoltat ca teorie în *Le Visible et l'invisible*). Întrepătrundere și reversibilitate, dar nu doar atât. Ci și „torsione, o interferență între ceea ce e înăuntru și ceea ce e înafară”. A formulat frumos Gellu Naum vorbind „despre interior-exterior”.

Chiasm e scrisul – întâlnirea/ încrucișarea dintre propria corporalitate (de înfășurări și adunări) și lume, dintre lumea aprop(r)iată și limbaj, dintre real și ceea ce se reflectă în oglinda – și deformatoare – a cuvintelor. Cuvintele deșteaptă simțurile. Fac poftă de lume. Prima întâlnire cu vocabularul, la nici 10 ani. Câțiva ani mai târziu, un fragment dintr-o carte de presopunctură, pe care l-am citat undeva, mă face să cad pe gânduri: „cuvinte denumind diverse puncte ale corpului care, pentru eficiență, trebuiau masate prin înșurubare sau deșurubare (!): colțul pestelui, valeda adunării, vasul cel lung, bambuși în grămadă, poarta urechii, poarta spiritului, muntele Kroun Lun, agățat pe țeastă, iazul înșorit, fiul prințului, împărțirea apelor, a cincea întâlnire cu pământul, mlaștina de un metru, perlă prețioasă, atelier central și tot așa. Iubește-ți corpul – îmi zicea cartea aia – pentru că el e poetic!”.

1986/ 2025: Când corpul îmbătrânește, scrisul întinereste

Vorbim la nu mai știu ce curs de literatură franceză (poate al doamnei Dolores Toma sau al domnului Radu Toma) despre Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (*Fragmente dintr-un discurs îndrăgostit*). Descopeream, cam în același timp, romanul *Matei Iliescu* al lui Radu Petrescu. Și, la cursul de literatură română, ajungem la proza interbelică, la Anton Holban. În toate apare ideea că vorbirea, cuvintele pot influența îndrăgostirea. Și gândul mă duce, în zilele noastre neo-postmoderne, la filmul lui Spike Jonze, *Her*. Acolo, un bărbat se îndrăgostește de o voce furnizată de AI. Discursul îndrăgostit în era digitală, era interacțiunii dintre frumoase/ frumoși fără corp și cele/ cei cu corp! Era rețelelor, unde oamenii se îndrăgostesc, uneori, înainte să se întâlnească fizic.

Roland Barthes nu are la îndemână decât un singur cuvânt pentru corp: *le corps*. În română avem două! Corp și trup. Scrie el undeva că „scriitura trece prin corp”. Scrisul trece deja printr-un corp de 19-20 de ani. Poezii. O proză despre tata, alta despre o fată de culoare, româncă (și despre care, bineînțeles, prin parafrază flaubertiană, puteam spune că „c'est moi”). Mă voi ține oare de scris? Are nevoie corpul meu de asta? Are nevoie mintea mea de mai mult decât cititul? Cum va fi scriitura când va „trece” printr-un corp de 40 de ani? La 20 de ani, 40 de ani mi se părea începutul bătrâneții. Ceea ce nu știam eu atunci e că, de fapt, cu cât corpul îmbătrânește mai mult, cu atât scrisul întinerește. Ești tot mai dezinvolt, tot mai puțin speriat că nu e ceea ce trebuie ce faci. Ești mai curajos! Poate nu trebuie generalizat, dar cred că mai degrabă așa este!

The Growth of a Poet's Mind e un poem autobiografic scris de William Wordsworth. Cum crește mintea unui poet/ unei poete? Care sunt experiențele/ emoțiile/ informația de ieri și de azi? Ce se întâmplă în hipocamp? Hipocampusul e o structură a creierului, sediul amintirii și are forma unui hipocamp (căluțul de mare). Descrescerea corpului, creșterea minții. Până la un punct când, probabil, descrescerea se suprapune.

1987: Despre „viziunea luminată”, „transsubstanțiere” și „trupul sufletesc”

Simțurile sunt o formă de cunoaștere. Un copil cunoaște prin simțuri, nu prin concepte. Încerc să scriu despre asta și citesc la Cenaclul Junimea o proză ciudată. Mă gândesc că nu o să le placă proza mea. Nu are pic de „acțiune”. Firul ăla gros, narativ, nu-i. Sunt doar niște fire subțiri ca acelea pe care le produce păianjenul când își face plasa reticulară.

P.S. biologic: Nu-mi plac păianjenii. Dar îmi place țesătura lor aparent fragilă produsă de corpul și de inteligența lor care e instinct, nimic din afară. Nu materiale din exterior. Îmi place și ideea că mătasea de păianjen are o rezistență specifică mai mare decât oțelul.

Îi descopăr spre sfârșitul studenției, pe cont propriu, pe M. Blecher și pe Hortensia Papadat-Bengescu cu proza ei subiectivă, de dinainte de romane. La seminarul de teorie tocmai am vorbit despre lectura de identificare. Identificarea cu gândirea unui autor care-ți prilejuiește dialogul cu propria gândire. Iată visul! I-am găsit! Un autor și o autoare!

Blecher scrie despre corp ca viziună. Viziună luminată. În care te poți retrage chiar în timp ce, de pildă, faci față unei conversații care nu te interesează. În viziună se desfășoară viziunile. Interioritatea despre care se tot vorbește când e vorba de romanul psihologic, de analiză, e reprezentată aici ca loc fizic. În care personajul călătorește, la un moment dat, ca printr-un peisaj, auzind „vuietul lichidului” propriului sânge, trecând prin „cascadele inimii”, prin „pivnițele de mușchi și fibre”. Și de la peisajul somatic se ajunge la viziuni ample, planetare, cosmice: „rumoarea singelui se pierde în rumoarea vântului și în plescăitul valurilor oceanului și în curgerea riurilor și fluviilor din toată lumea, care produc și ele zgomot, în ampla desfășurare de sunete vaste în întreaga lume. O! imensa clamoare a planetei noastre în spațiu!”. O călătorie în propriul corp mai găsim doar la Rabelais. Dar e altfel acolo.

Ce surpriză și proza subiectivă a Hortensiei Papadat-Bengescu! Ce păcat că nu ne vorbește nimeni despre asta la Facultatea de Litere! Proză care se articulează dintr-un fel de microeseuri și epice, și lirice, și filozofice. Neobișnuită materie pentru proză: simțuri și idei, țesătură de simboluri!

Și când te gândești că G. Călinescu scrie în *Istoria literaturii...* despre literatura ei că, fiind „fundamental feminină”, ar fi „lipsită întâi de toate de interes pentru ideile generale, pentru finalitățile îndepărtate ale universului, pentru simboluri”. Ce eroare! E exact invers. Vede bine lucrurile Lovinescu. Caută să descrie textele ei ineluctabile, subiective, din *Ape adânci*, și găsește sintagma potrivită: proză ideologică. Proză de idei! (autoarea dând impresia că ar căuta „dimensiunea a patra”). Creatoare de... „ideologie feminină”, adaugă Vianu. Hortensia Papadat-Bengescu încorporează idei într-un discurs senzorial. Ideea e ancorată, la ea, în realitatea concretă. Are teoriile ei despre corporalitate, vorbește despre „croiala trupurilor”, despre mișcările dansului din care poți deduce psihologii sau perioade istorice (cu tot cu civilizația lor), vorbește despre „ochiul hermafrodit” al adevăratului artist. E plin în *Marea* de „corpuri amestecate”/ „chiasm”, o lectură dinspre Serres sau Merleau-Ponty ar fi cum nu se poate de potrivită. Una dintre cele mai interesante idei ale ei este aceea „trupului sufletesc”, dezvoltată în romanul *Fecioarele despletite* prin personajul feminin Mini, care „deslușise acel proces de emanațiuni și dizolvări ale sufletului în corp, cum și acele efluvii dinăuntrul vieții în afară, încă imponderabile dar care vor forma cândva o chimie nouă în noimele inseparabile ale trupului sufletesc și ale celui de carne”; „Lui Mini cele două locuințe ale fiecărei ființe, casa de zid și casa de simțire, îi păreau deopotrivă de concrete”; „Mini visează la un trup integral al sensibilității”. Trupul sufletesc are concretețea lui, lasă urme, schimbă „croieli fizice”. Se vorbește despre „mîinile tentaculare ale inteligenței”, despre „procesul misterios al transpoziției conștiinței”, despre „casa de zid și casa de simțire”, „deopotrivă de concrete”, despre acel „eu care, paralel cu viața viețuită, trăiește în mine”, despre bătrânețea corpului care „e insulta rușinoasă adusă ființei orgolioase”, despre „tenebre ale eternului masculin” și așa mai departe. Lucruri care trebuie dezvoltate. „Simt, deci exist”, spune un alt personaj, Bianca Porporata. Dacă ar fi fost poetă, i s-ar fi potrivit imagismul. Imagini-magnet adună în jurul lor piliturile atâtor idei! Dau un exemplu: cuvîntul-lemn (încerc să mă feresc de alte calificative precum „comparație” și „metaforă”) *volubilis* (subtitlu al unei secvențe din *Marea*) care este și o punere în abis a propriului demers și a propriei scriituri cerebral-senzoriale.

L-am descoperit pe Blecher, dar dau și de cineva care nu e în cărțile de istorie literară și de care îmi place atât de mult! Citesc: „Banca unde șed, țarina, cerul ca o tencuială proaspătă, gardul cu îngrăditură roșie au să intre în sînge să se mistuie, să se transsubstanțieze. Ce-ar ieși din transsubstanțierea unui așa sublim tablou? Sunt fericit în marginea băncii. Cîtă plăcere găsesc în imaginație!”. O întreagă filozofie a transferurilor, a legăturilor dintre real și imaginar, dintre materialitate și fantasmatic, dintre corpul concret și cel fantasmatic, dematerializat. „Transsubstanțierea” este „această apropiere a minții de lucruri”, „a doua realitate, dincolo, mie doar consubstanțială [...] în care trăiesc literalmente dematerializat și fantasmatic”. „Bag de seamă, privind coaja unui arbore un minut, că o energie de mare utilitate se declanșează în simțuri. Mă împinge în arbore un curent irezistibil. Substanța unei liniști supranaturale se răspîndește în spirit. Mi-e de folos descoperirea. Trecerea meșteșugită de la vis la realitatea apropiată spiritului depinde de punctul de sprijin al senzației.” Ce-aș putea face ca acest autor să devină cunoscut? Are un singur roman, *Interior*. Numele lui e Constantin Fântâneru.

1987-1988: Suprarealitate, subrealitate

Mi-am terminat lucrarea de licență. Despre Gellu Naum. I-am citit pe suprealiști. *Mon corp et moi* de René Crevel. Ca și cum corpul și identitatea ar fi separate. Dar cel mai mult m-a atras Antonin Artaud. Scrie undeva despre cerebralitatea viscerelor și viscerele cerebrale, despre „corpul fără organe” – corp „dezbrăcat” de toate „sistemele” (funcții, roluri, sensuri). Sintagma e preluată, mai târziu, de Gilles Deleuze și Felix Guattari. Mă gândesc, și ca o coincidență, la titlul singurului volum de poezie al lui M. Blecher, *Corp transparent*. Din literatura lumii, ca exemplu de „corp fără organe”... personajele lui Urmuz, în frunte cu Fuchs, compozitor, născut imaterial (din urechea maternă a bunicii sale!) sub formă de sunet pur.

1987 toamna: Cât se poate rezista?

Corpul s-a eliberat de examene (de crisparea pe care o aduc examinările alea mecanice, în care doar reproduci informația primită). Doar că acum corpul face naveta. Trezit cu noaptea-n cap ca să ajungă la o școală din județul Prahova. Oboseală cruntă. Corpul nu face față. Apare o febră continuă care ține un an, deși nu mi se descoperă nimic medical. Mîntea, totuși, culege frumusețe. Ce de frumusețe în cea mai mizerabilă/ săracă/ sufocantă dintre lumi! Și-apoi mai e dragostea. Punctul de sprijin. Singura certitudine. Cristalizare.

Îi întâlnesc pe Lygia și pe Gellu Naum. Am în față personajele din *Zenobia*. Există în ființa noastră un simț al suprealității. Ascult direct de la sursă ce este cu „domeniul presimțirii” și cu simțul po(h)etic.

Naveta și lipsa de viitor îmbolnăvesc corpul și mîntea. Cât se poate rezista? Și fără speranță.

1988: „Corpul de aer” și Autoportretul-Umbră

Citesc în tren, în timpul navei, din nou, din Radu Petrescu. Despre „corpul de aer”. Sunt primele pagini din *Oceanul întors*. Cât de important e acest corp! Corp-proiecție! Corp-arhivă pentru... totdeauna. Chiar și atunci când e „absent” din romanele sale, autorul își lasă ca urmă indestructibilă „umbră proiectată aici peste carte, populată, prin transparența ei, cu tot ce s-ar fi văzut aici, pe hîrtie”. Gîndul mă duce la pictorul Ion Dumitriu, despre care Radu Petrescu pomenește în cărțile sale, la pânzele lui cu „iarbă”, „cireș”, „căpîțe”, peste care e pictată propria lui umbră. Prezența autorului care-și lasă umbra în propria creație. Autoportret-Umbră. Despre această misterioasă „umbră” vine vorba și în *Didactica nova*. Dublul de aer, dublul incoruptibil îl însoțește pe viitorul scriitor încă din copilărie, când vedea totul „cu ochii înflăcărați de lăcomie ai umbrei, altfel decât muritorii”.

1989: Corpul impersonal, minunatul corpul colectiv

Vine o vreme când corpul e impersonal, parte dintr-un corp colectiv. 21-22 decembrie 1989. Acolo în piață, expus/ expuși. Chiar expuși. Împușcături din mai multe direcții. Se trage în noi? Și nu fugim? Ne-am pierdut mințile? Sunt momente când instinctul de conservare dispare total. Faptul că faci parte dintr-un corp colectiv traversat de curaj și speranță e entuziasmant. Neobișnuit de entuziasmant. Senzația de solidaritate e una dintre cele mai puternice senzații din lume.

1990(și ceva): Corpul neliber în libertate

Ați scăpat de dictatură. Corpul e liber. Începe o lume nouă. Dacă nu fac față? Corpul reacționează. Apar niște boli ciudate. Plec pentru prima dată în Străinătate. Simt că am un corp românesc. Îvelit în haine românești. Bine măcar că e tânăr. Vin din Est. Estul sălbatic, cum cred unii prin 1990(și ceva). Și-apoi corpul colectiv se destrucționează. Se împarte. Schizoid. Politicul a șters și ultimele urme de entuziasm colectiv, de speranță colectivă.

Între Est și Vest. Dublă presiune. Nici Estul nu e cum ți l-ai imaginat după răsturnările politice. Nici Vestul nu-i cum îl imaginai din cărți. O durere, constatând asta. A inimii. Corpul încremenește.

De câte ori ajung în Străinătate, merg direct în marile muzee. Nu ca să văd incontornabilele (turistic) capodopere (uneori îmi plac obiecte de artă făcute de niște anonimi), ci pentru că acolo corpul e depolitizat, acolo se plimbă el prin timpuri diferite, prin secvențe de frumusețe din Marea și minunata Lume. Acolo ești un nimeni aproape fericit. Câtă frumusețe! Deși știi cu ce preț, de cele mai multe ori, se creează ea, frumusețea.

Trebuie să mă apăr cumva de confuzie. Știu ce trebuie să fac. Să muncesc! Să scriu! Scrisul e munca cea mai grea. Deschizi fronturi de lucru. Corpurile mele. Corpuri de animale și plante. Corpul din vis. Și altele...

1997-1998: Corpul din vis

Mă preocupă de copil ce e asta, visul. Ce se întâmplă în min(țe) peste noapte. Unde duce mîntea corpul? În vis bîntuie ca o fantomă. Și corpul e traversat de lucruri străine. E „bîntuit” de propriile sale corpuri, spectrale. Corpul devine gînd. Și invers. Gîndirea e visată. Depusă în caliciul imaginii, distribuită în scenarii. Gîndirea e și simțire. Simultane sunt. Interșanjabile. Corpul are puteri uimitoare și atât de firești! Zbori. Faci tumbe în aer, faci pluta ca și cum cerul ar fi o apă. Rar te prăbușești. Niciodată corpul nu se zdrobește, corpul nu cunoaște moartea în vis.

Am două inimi în mine. În mine bat două inimi. Nu e nici o metaforă. În mine un corp nou se formează. Ceva neliniștitor. Senzația de rău fizic. Dar, simultan, o energie care nu e doar a mea, o... străluminare. Pe de altă parte, acest fapt e cu totul incredibil, deși atât de natural, de firesc. Voi avea un copil.

1999: „Borges y yo”

Ce e un autor? O reminiscență din Marcel Duchamp: „Nu cred în artă, eu cred în artiști”. Și una din **Georges Poulet**, din *Conștiința critică*: „Ceea ce mă atrage spre un text nu este sensul lui, ci ființa care gîndește în el”.

Scrisul influențează viața. Și corpul poate influența/ structura scrisul. Chiar și o migrenă. Cu asta începe minunata (și deschizătoare de drumuri în materie de scris despre un autor) carte a lui Roland Barthes despre Jules Michelet în care compune un întreg muzeu imaginar al istoricului pornind de la cuvinte-cheie, cum li se mai spune. Și-apoi, schimbă macazul și vorbește despre *Moartea autorului* – necesară în context teoria! – pentru ca să revină, altfel, nu doar la autor, ci chiar la autorul care e el însuși (fără narcisism).

Autorul și corpurile sale! Identitățile sale. Alterități, ipseități, posturi („posturi auctoriale”, cum le-ar numi Jérôme Meizoz). Un citat nostim din jurnalul lui Witold Gombrowicz: „Critici! Scrieți astfel încît după ce sunteți citiți să se știe dacă cel care a scris a fost blond sau brun!”.

Autorul nu e doar un personaj în propriul scenariu sau în cel al scenariilor altora. E o ființă ca oricare alta. Ne place de Borges. De amândoi! Cei doi din *Borges y yo*.

2002: „Pactul somatografic”

Gheorghe Crăciun a început să scrie pe un pat de spital niște foiletoane sub titlul *Pactul somatografic*, pornind de la ideea „că motivațiile scrisului sunt în majoritatea cazurilor de natură corporală”, că scriitura ar fi „o modalitate de a pune în practică un transfer de corporalitate”. George scrie despre alții, adică despre el însuși și multiplul său pact somatografic. De pe un pat de spital.

2004: Corpul de hârtie colectiv

Reîntinerirea. A corpului. Înconjurată de prieteni noi, foarte tineri. Și eu care mă pregăteam să îmbătrânesc! Reîntinerirea produce reîntinerirea scrisului! Facem planuri. Colaborăm. Scris colectiv. Corp de hârtie colectiv! Na, Roland Barthes! Învârtim pe rând la un cub Rubik. Ține patru ani! Apoi publicăm un roman... ergodic.

2006: Cor(po)reografie

Centrul Național al Dansului lansează programul „CorpoRealități” – un program de creație experimentală care pleacă de la ideea unei legături directe între practici diferite de discurs. Sunt acolo ca să stau cu creatori de dans contemporan. Să scriu despre ce văd/ aud:

„Ei vorbesc despre acest corp al lor. Corp-gîndire./ Corp impuls./ Corp-ansamblu (ieșit din orice ANSAMBLU, eventual coregrafic)./ Privirea tăioasă. Cu privirile astea nu se poate dansa în rol de «prinț, zână, lebadă, spiriduș, duh rău, ursitoare», cum citeam într-un interviu (al lui Mihai) despre dresajul dansatorului din trecutul recent./ Ei vor să scape de corpul dresat, corpul ornament./ Corpul vorbește despre asta prin mișcare./ Corpul se eliberează de ceea ce a învățat. Se despovărează./ Ei vorbesc despre corp ca entitate socială, politică, despre tehnica de a produce evenimente în corp, despre corpul frustrat («mi-am purtat corpul asemenea unui cactus care își ascunde florile»), despre «corpurile nepregătite, în stînjeneala lor de a fi expuse»./ Mă uit la corpul lor «neglorios». Nici unul nu are un corp «glorios», adică acel corp impersonal, balerinic, pe care una ca mine nu se duce să-l vadă la operă. Se potrivește vorbitului corpul cu care ei dansează./ Corp subiectiv, Personal!/ Dansator, deparazitează-ți corpul! Privitor, deparazitează-ți creierul (vorba avangardistului)!/ Ei vorbesc despre informație corporală. Totul e informație corporală. Memoria nu e doar în cap. Dar capul încorporat el!”

2011: Bulimie/ anorexie

Scriu despre literatură ca bulimie și despre literatură ca anorexie. O tipologie după raportarea scriitorului la realitate cu pofta de a o mesteca/ înghiți/ apuca, de a o devora, de a se identifica, el, cu Totul. Sau dimpotrivă. „Anorexicii” sunt sastiși, sătui, dezgustați. Nu mai știu cu ce nume am exemplificat cele două direcții atunci. Mă gândesc acum la Lucrețiu, care are vocația totului. Sau la personaje precum Sfântul Anton al lui Flaubert. Sau Funes, personajul lui Borges din *Funes el momorioso*, condamnat să înghită lumea.

2012/ 2018: Vocea

„Ființa de hîrtie” („l'être de papier”) și „grăuntele vocii” („le grain de la voix”). Vocea e corporală. Sau putem vorbi despre dimensiunea corporală a vocii. Îmi place când poeții și poetele își citesc ei poeziile. Vocea face și ea parte din text. Inflexiunile, pauzele, suprasegmentalele, cum se spune în lingvistică, respirația, toate adaugă sens.

Vocea unui autor spune ceva nu doar despre intențiile autorului, ci și despre cel care scrie, e un fel de umbră sonoră a... figurii spiritului creator. „Ființei de hîrtie” cu care ai de-a face citind paginile unui volum i se adaugă o „ființă de sunet”, întotdeauna vie. Uneori, „glasul” poate fi purtător de sensuri sau de sugestii de lectură. De pildă, când T.S. Eliot a „interpretat” *Fragment of an Agon* cu umor și cu un surprinzător histrionism asumat, teatral, a adăugat o dimensiune nouă, ludică, gravului autor al poemului *The Waste Land*. Vocea lui Antonin Artaud este extrem de importantă pentru înțelegerea mesajului lui – căci nu doar „grăuntele vocii” se adaugă paginii scrise, ci o forță, o emisie vocală izomorfă convulsiei textului (îmblânzit de transcrierea pe hârtie). Am scris despre vocile lui Bacovia, Gellu Naum și Mircea Ivănescu. Despre, de fapt, vocile lor... „interioare”, urmând ideea lui Barthes care spunea: „Ceea ce numesc eu grăuntele vocii nu este – sau nu este doar – timbrul, frumusețea sau puterea ei. Este ceea ce vine dintr-o profunzime a trupului”.

2020: Pandemia și ecranele

Cursuri ținute pe ecranul împărțit în zeci de pătrățele mici ca niște timbre. Fiecare reprezintă o cameră și o prezență.

Cursul e voce. E ca la radio. În timp ce vorbești, senzația – ca la radio – că ești liber de corp. Că totul se concentrează în emisie vocală. Ciudat. Gesturile nu mai ajută.

2021: Corporalități non-umane

Chiasm. Lumea-Grădină și eul-impersonal. Corporalități non-umane. Plante și animale. Versuri copilărești: „Corpul doarme și visează/ Că gîndirea lui dansează”; „Gîndirea e/ un pește ce se plimbă/ în vast Ocean”.

2025. Theremin

Despre pagur. O ființă care se adăpostește în cochilii în care nu mai stă nimeni. Dar nu chiar despre asta e vorba.

Sympoiesis – termen de la Donna Haraway. A face ceva împreună cu. Producție colectivă nesfârșită. Dar nu chiar despre asta e vorba.

Chiasm ca... reversibilitate. Dublu transfer. Bucuria – nu anxietatea – influenței! Și lăsăm paranteze dechise cu termenii lui Harold Bloom (din volumul *Anxietatea influenței*): „Clinamen” (, „Tessera” (, „Askesis” (, „Apophrades” (, Dar nu despre asta e vorba.

Acum aș avea nevoie de un nou cuvînt. Pe care să-l umplu cu de-ale mele. *Theremin*?

Revenim la lumea înconjurătoare? La corporalitatea ei cea frumoasă/ cea hidoasă? Mai pe larg, altădată...

Andreea RĂSUCEANU

Corpul – între abjecție și splendoare

Așezând abjectul la limita dintre subiect și obiect – sau, mai bine zis, în punctul-limită unde ceva ce a făcut parte din subiect, s-a identificat cu el, a devenit obiect de sine stătător – Julia Kristeva¹ definește conceptul ca pe reacția umană la ștergerea granițelor dintre sine și celălalt, dintre viață și moarte. Ne provoacă repulsie, oroare ceea ce ne depășește simțul ordinii, al limitelor, amenințându-ne astfel identitatea. Abjecția include, fără îndoială, o componentă a hybrisului, a ceea ce este perceput ca nenatural, ieșit din ordinea firescului și astfel împotriva voinței zeilor, reflex al unei interdicții încălcate. Ce este abject? Tot ceea ce se desprinde din corp și, încetând să-i mai aparțină, devine obiect de sine stătător. Printre exemplele pe care le dă Kristeva sunt sângele menstrual, părul, dinții, unghiile, fecalele. Chiar și corpul uman, atunci când viața îl părăsește și devine cadavru, corp fără identitate, rest din ceea ce a fost cândva o persoană.

De ce devin înspăimântătoare aceste părți desprinse din ceea ce este corpul uman? Cu siguranță pentru că ele amintesc de moarte, de faptul că și el va avea aceeași soartă, la capătul existenței fizice. Dezgustul și oroarea se asociază într-un sentiment comun, care, deși în aparență se explică prin natura obiectului care îl inspiră, are de fapt motivații mult mai profunde: teama de ceea ce este dincolo, de necunoscut, de moarte.

În literatură, reprezentarea corpului e un instrument esențial prin care autorul transmite idei legate de identitate și apartenență la o societate sau comunitate. Comentariul social e deseori exprimat indirect, prin recursul la descrierea fizică. Dar tot prin intermediul corpului se transmit senzații și emoții, tot ceea ce ține de imperceptibil, de imperiul inefabil care constituie partea cea mai fascinantă a literaturii. Cum vorbim despre ceea ce nu putem vorbi, adică nu putem exprima direct, prin cuvinte? În mod paradoxal, făcând recurs la corporalitate, la ceea ce ține de domeniul tangibilului, vizibilului, materiei. De fapt, la corp ca sediu al senzorialității: corpul, spune Paul Rodaway², este o parte esențială din experiența noastră senzorială, un organ de simț el însuși (incluzând pielea), sediu al organelor și principal instrument de percepere a realității înconjurătoare. Experiența oricărei delimitări spațiale, geografice începe și se sfârșește cu corpul, el este măsura lumii din jurul nostru, el contribuie la percepția temporală și spațială – Paul Rodaway o compară cu o corabie, cu ancora e, care ne conduce de-a lungul experienței noastre geografice de-a lungul întregii vieți, făcându-ne accesibilă o lume care se află dincolo de ea însăși. În primele luni de viață, copilul descoperă lumea mai întâi la nivel haptic, tot ceea ce se află în jur e palpabil, recunoscut într-un anumit cod pentru că poate fi atins. Pe urmă se dezvoltă și celelalte simțuri. Primele noțiuni despre existență (inclusiv cea intrauterină) sunt legate de material, palpabil, de corpul mamei, pe care fătul îl simte în jurul lui. Atingerea ne conferă un loc în lume, spune Rodaway³.

Avem deci două imagini contradictorii ale corpului: una de sediu al abjecției și ororii, pentru că își duce cu sine propria moarte, concretizată în resturile biologice pe care le lasă în urmă de-a lungul existenței; cealaltă de instrument al cunoașterii tempo-spațiale, al apropierei lumii și, implicit, al descoperirii frumuseții ei. Am putea spune că sunt două ipostaze ale corpului, o dată întors către moarte, altă dată către viață, cu tot ce presupune ea.

În trilogia C-ului, cum au numit criticii cele trei romane a căror acțiune este plasată în satul C, situat undeva între Dunăre și Prut (*O formă de viață necunoscută*, 2018, *Vântul, duhul, suflarea*, 2020 și *Linia Kármán*, 2023) am scris despre corp în ambele ipostaze, dar câteva cazuri ilustrează, cred, conceptul de *abject* în diferitele forme ale sale. În *Vântul, duhul, suflarea*, personajul Mihalachi Chicuş suferă, de la o vârstă fragedă, de *rheumatism*, o boală care îi transformă corpul într-un sediu al durerii. În *Linia Kármán* am scris despre naștere și experiența traumatizantă care o însoțește, dar și despre moartea îngrozitoare, în colții unui câine sălbătic, a unei tinere roabe eliberate. În toate situațiile amintite, corpul se află la limita dintre abjecție și splendoare.

În *Vântul, duhul, suflarea*, în imaginarul infantil reprezentarea durerii se face sub forma unui animal care îi sugerează copilului o subminare din adâncuri, cu origine misterioasă și greu explicabilă, a propriului corp. Confruntarea cu propriul corp, devenit sediu permanent al unei dureri sfredelitoare, suferința psihologică survenită în urma *bullying*-ului la care îl supun copiii din sat – „olugul, ghijogul”, îi strigă aceștia, făcând aluzie la mersul greoi și împiedicat – toate își pun amprenta definitiv asupra formării și evoluției sale. Tot de aici, relația obsesivă, aproape incestuoasă, cu o mamă hiperprotectivă, al cărei corp conținea cândva corpul bolnav, deficitar, „greșit”, necorespunzător al copilului: „Așa că durerea lui era un animal greoi, inform, o târătoare cu carnea întunecată care-și croia drum prin smârcurile mlaștinii, făcând apa măloasă să se încrețească puțin deasupra sau bășicuțe mici de aer gălbui să iasă la suprafață și să plutească pe urmă câteva secunde, aproape invizibile, în aerul stătut al verii. *Talpa europaea*, citise denumirea latinească împreună cu slugerul, cârțița care trăia doar în mormântul ei de pământ, care te putea îmbolnăvi dacă-i stricăi mușuroiul și încercai s-o omori, mulți căpătaseră boala buboaielor lunguițe, care îi purta chiar numele. Umbla de-a lungul oaselor lui, săpându-și tunelele interminabile, își închipuia Mihalachi, care învățase s-o pândea. Uneori, în liniștea întunecată a patului chiar și o respirație mai profundă îl putea trezi, iar băiatul știa că doar dacă rămâne nemișcat și-și ține răsuflarea cât de mult poate se va retrage înapoi în vizuina lui. Dacă însă din mica încheietură apuca să pornească un firicel dureros, ca un curent electric slab, dar de o viteză extraordinară, totul era pierdut. Se pândeau unul pe celălalt, de fapt, observase într-un târziu Mihalachi”.

În zona ambiguă dintre suferința fizică, psihică și consecințele acesteia, la nivel familial și social se nasc o serie de sentimente – de vinovăție, de rușine, de milă, autocompătimire, dragoste/ură compulsive, generozitate/cruzime, curiozitate și curaj/retractilitate etc. Pe rând, toate aceste senzații îl acaparează pe Mihalachi, pentru ca, în cele din urmă, corpul bolnav, tratat rudimentar, cu un amestec între medicina precară din prima parte a secolului al XVIII-lea și o întreagă varietate de leacuri magic-populare (care includ îmbăierea într-o infuzie de plante diverse) – să se transforme într-un corp *erotic*, la întâlnirea cu fetița Sultana. În cele din urmă, durerea se desparte, pentru cel care o resimte în mod permanent, de domeniul materialului și chiar de ideea de corp: „Durerea era și ea un fel de vânt”, crede Mihalachi, adică un element inefabil, incontrollabil, care se deplasează arbitrar sau după o logică secretă. Ca să îi distragă atenția de la suferință, slugerul Chicuş, tatăl lui Mihalachi, îl învață numele oaselor din corp – pentru că, spune el, ceea ce nu cunoști nu poți controla. Dar ceea ce descoperă Mihalachi este că suferința se conjugă cu degradarea și, în cele din urmă cu abjectul.

În *Linia Kármán*, scena atacului unui câine asupra unei foste roabe eliberate surprinde de asemenea degradarea – de data aceasta supremă, sub forma morții care transformă corpul într-un obiect al ororii și dezgustului generale. După lupta cu animalul care îi transformă corpul într-un cadavru viu, ce umblă pe ulițele unui sat ai cărui locuitori pare că au dispărut, femeia alege moartea prin spânzurare: „Drăgana atârna ca un fir de mătase ceva mai groasă, aurie în soarele după-amiezii, deja o amintire pentru ceilalți. Creanga nucului nici nu se clintise, stătea dreaptă ca și cum ceea ce vedeau oamenii nu era decât o nălucire. Din picioare îi alunecaseră papucii verzi cusuți, primiți de la Sultana și se pierduseră în iarba de dedesubt. Până la urmă i-a văzut una din femei și, înainte să fie adusă scara și cineva să taie cu lama unui cuțit funia înnodată de trei ori, s-a furișat sub nuc și i-a tras pe picioare. Când a făcut-o însă, i s-a părut că ochii morții, ieșiți din orbite, o fixau cu privirea vie, dinainte, și i-a aruncat repede înapoi în iarbă. Când au coborât-o și au întins-o pe pământ, Drăgana a suspinat adânc, făcându-i pe toți să se dea câțiva pași în spate. Ochii galbeni se măriseră și mai mult, ieșiți dintre pleoapele întunecate, dar limba nu i se umflase, nici nu-i atârna vântată printre dinți, cum se mai văzuse la alți spânzurați. Întinsă pe pământ, părea și mai ușoară decât fusese în copac, un înveliș de ceară care avea să se micșoreze tot mai mult, până la dispariție. Nu mai semăna cu ea, dar nici cu o altă făptură umană”. Violenta, agresarea corpului transformat în obiect material lipsit de identitate, de personalitate, și, în cele din urmă, necunoscutul suprem, moartea, sunt forme ale abjectului, susținute narativ de sentimentele de spaimă, oroare, irecognoscibil.

¹Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay On Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982, pp. 3-4, p. 141

²Paul Rodaway, *Sensuous Geographies. Body, Sense and Place*, Routledge, London and New York, 1995, p. 51

³*Op. cit.*, p. 41

Ruxandra IVĂNCESCU

Sânge, sex și politică în vremea Renașterii

Ultimul roman al lui Anthony Burgess, *Moartea la Depford*, scris chiar în ultimul an al vieții autorului (1993) este un cântec de lebedă și, totodată, un ultim strigăt de revoltă al autorului *Portocalei mecanice*. Este urletul, urmat de înjurături, al celui înjunghiat la Depford, Christopher -Kit-Marlowe.

Roman de metaficțiune istoriografică, thriller politic, poetic și violent precum piesele de teatru ale lui Marlowe, romanul *Moarte la Depford* este scris într-un argou al englezei secolului XVI (admirabil tradus de George Volceanov) care îl ajută pe cititor să coboare cât mai repede în lumea sordidă și splendidă a Renașterii; și a vieții lui Christopher Marlowe, dramaturg și poet cât se poate de reprezentativ pentru această epocă.

În afară de versurile lui Marlowe, de citatele din piesele sale de teatru, nimic nu emană lumină sau strălucire în atmosfera romanului. Lumea Angliei din secolul XVI este sordidă, o contrafață a frumoasei Renașteri pe care o

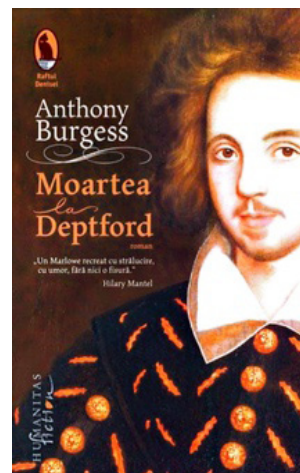
vedem în operele de artă, în tablouri, statui și în literatura strălucită a acelor vremuri. Pentru ca florile să înflorească au nevoie de un strat de îngurășământ fetid.

Anthony Burgess sfășie vâlul pictat al Renașterii, care celebra frumusețea trupului uman, și eviscerează această realitate crudă a epocii elisabetane, dincolo de legendă și mit, propagandă politică și istorică. Cel puțin asta se întâmplă într-o scenă memorabilă (asupra căreia vom reveni ulterior), aceea a torturării, eviscerării și spânzurării celor care au luat parte la așa-zisul „complot Bebington”, despre care mințile politice ale Angliei, Lord Walsingham și Lord Cecil declară că era menit să o elibereze pe regina prizonieră Mary Stuart și să o urce pe tronul reginei asasinate, Elisabeth. Un „monstruos” complot catolic, în mare parte susținut de dovezi false, fabricate de Cabinetul lui Walsingham și menite să o sperie pe regină. Domnind prin frica însoțită reginei și populației Walsingham și Cecil, prezența fără urmă de aură eroică, își mențin puterea adesea debarasându-se de cei naivi, care le-au căzut în plasă.

Și aici revenim la Christopher Kit Marlowe, așa cum este el prezentat în roman. Student la Cambridge, încearcă să facă rost de o bursă pentru a-și continua studiile. Și se trezește (la propriu, dintr-o beție strașnică) în echipa de spioni a lordului Walsingham: „Îmi închipui că ar trebui să-ți închipui că, după beție, Kit era turtit când s-a prezentat dinaintea domnului secretar de stat, a doua zi dimineața la ora opt /.../ Domnul, care nu avea decât rangul de cavaler, era Sir Francis Walsingham, șeful Serviciului, cum i se zicea. Era un bărbat brunet, firav, căruia regina, care nu-l prea agreea, îi spunea Maurul. Iată o mostră de ingratitudine regală, căci în numele ei și parțial din propriul buzunar /.../ plătea cincizeci și trei de agenți puși să adulmece totul între Calais și Constantinopol. Îi numea ochii lui. Spuse, ca un ecou straniu, ca și cum și el unul ar fi avut ochi ce pot citi în sufletul cuiva:

-Fă-ți datoria cu precauție. Semnează-te aici.

Împinse brusc, înainte, o coală de hârtie de pe masa ticsită de hârtoage, cu un scris îngrijit, pe care Kit, cu privirea lui împăienjenită de beție, desluși cu chiu cu vai ceva ce aducea cu un jurământ prin care se obligă să păstreze secretul, să slujească pe viață și alte legăminte de-astea. Kit se simți ca și cum ar fi avut o funie petrecută



în jurul gâtului, de care trăgeau întruna, în direcții opuse, doi bărbați. Spuse:

-Stați puțin. Nu puteți dispune de mine chiar într-atât. Sunt student, mai am un an de studiu. Domnul Watson v-a povestit, de bună seamă, care-i situația mea.

-Că urmează să fii hirotonisit, dar că ești și un poet mediocru și încă nu te-ai hotărât pe ce cale s-o apuci. Rostul acestei semnături este să te lege de cauza ultimă, care-i mai presus de celelalte două. În privința asta nu tolerăm nicio ezitare. (Și îl pironi pe Kit cu privirea lui aspră, cu ochi negri ca dracii din iad.) Regina, regina și sfânta ei biserică. Pe cel ce refuză să semneze un asemenea legământ îl putem lesne considera trădător.

-Nu sunt trădător, dar am niște îndoieli legate de semnătură.

-Îndoiala în sine e și ea un fel de trădare. Semnează

Așa că Kit iscăli, măcinat de îndoieli, cu o pană de lebădă și cu cerneală la fel de neagră ca privirea celui ce avea să-i fie stăpân." (Anthony Burgess, *Moartea la Depford*, Ed. Humanitas, București, 2015, p. 37-38)

Atunci când poezii au ezitări, Serviciile au răspunsuri sigure. Și astfel este semnat pactul fatal de către autorul primei piese dedicate Doctorului Faustus. Combinația între religie și politică era frecventă – și fatală – în epocă. Pentru Christopher Kit Marlowe se adaugă și o pasiune interzisă plus o relație sexuală cu Thomas Walsingham, nepotul temutului Sir Francis, șeful Serviciului. Dragostea îl face pe Marlowe să treacă cu vederea misiunile riscante, fără a le vedea partea periculoasă. La început totul pare un joc: Marlowe pleacă în Franța pentru a-i depista pe adepții reginei Mary Stuart. La Reims se împrietenește cu un grup de catolici. I se poruncește să îi urmeze la Paris, apoi în Anglia. La Paris Marlowe îi vede pe adepții ducelui de Guise, un puternic personaj politic în Franța și văr al reginei prizonieră Mary Stuart. Marlowe reține personajul doar pentru o viitoare piesă de teatru (*The Massacre of Paris*), unde îi atribuie trăsături machiavelice.

Odată întors în Anglia, Marlowe află despre nemulțumirea lordului Walsingham: nimeni nu pune la cale un complot serios, care să o incrimineze definitiv pe regina Mary, ținută prizonieră vreme de 18 ani pe baza unor acuzații nedovedite nici până în ziua de azi.

Dacă nu apare un complot serios, el poate fi provocat sau înscenat. Cu scrisori măsluite și peceti false (cabinetul lui Walsingham are specialiști în domeniu) este ademenit un tânăr idealist, pe nume Babington, îndrăgostit de regina Mary. Iar aceasta din urmă este compromisă cu alte scrisori false, celebrele „scrisori din casetă”.

Tulburat de vin și de sex, fericit împreună cu Thomas Walsingham, Marlowe semnează, fără să fie prea atent, o foaie adusă de slujitorii lui Thomas. Nu vom ști până la sfârșitul romanului dacă sunt oamenii lui Thomas sau ai lui sir Francis; dacă Thomas a fost un protector și iubit duplicitar sau a fost și el strâns cu ușa de puternicul său unchi. Însă foaia semnată de Kit, împreună cu alții, se dovedește a fi o acuzație de trădare și complot criminal la adresa lui Babington și a altor oameni cărora le câștigase încrederea.

Va urma, în curând, execuția publică a celor ce au participat la complot și, la castelul Fotheringhay, decapitarea reginei Mary Stuart. Acest act, de execuție a unui suveran de către alt suveran, care venise în țară cerând protecție politică și ospitalitate, va crea un precedent periculos, cu consecințe și mai funeste în viitor.

Execuțiile sunt precedate și urmate de o propagandă abilă, dirijată de Serviciul lordului Walsingham: catolicii sunt trădători criminali, Mary Stuart este o a doua Maria cea Sângeroasă. Cu toții pregătesc invadarea țării de către spanioli etc. Marlowe nu crede o iotă din ceea ce debitează acest aparat de propagandă. Scena eviscerării, spânzurării și sfărtecării trupului lui Babington și a celorlalți catolici aliați lui are, pe moment, rolul de a-l trezi pe Kit, care vomită și fuge, îngrozit, de la locul execuției. Ulterior scena aceasta și moartea reginei Scoției îl vor bântui pe Marlowe. Succesul operelor sale va avea un gust amar, iar rana interioară va încerca să o expună pe scenă. Va hotărî să nu mai lucreze pentru Serviciu. Dar asta nu se acceptă. Odată semnat contractul, ești spion al lui Walsingham până la moarte.

Execuția este o scenă de mare forță, cu un rol simbolic în roman. Și un rol simbolic pentru o epocă. În statul tradițional suveranul este văzut ca antropocosmos, unde „zmeii fură Soarele, Luna, stelele și Ochii împăratului” iar violența este de ordin ritualic. În epoca lui Marlowe execuția este sângeroasă, sordidă, lipsită de substrat sacru. Ca și când o epocă întreagă își varsă mâțele pe o scenă. Vomită precum Kit, trădător și ucigaș fără voce.

Oroarea nu a rămas în Evul Mediu, ci este doar acoperită de frumusețea Renașterii. Numesc această scenă „trupul sfâșiat”, al Angliei Elisabethane, al „Veselei Anglii”. Sfâșiată este nu doar conștiința lui Marlowe, spion amator care pune prea mult la suflet crimele inerente meseriei. Ci și întreaga societate engleză, sfâșiată între două regine, două credințe (cel puțin). Între „loialitate și trădare”, „două concepte care se suprapun” (Anthony Burgess, p. 322).

Regina Fecioară, Gloriana, este doar o efigie machiată, cu perucă, stând pe tron ca o statuie chinezească. Rămasă necăsătorită din voință proprie sau pentru că așa au vrut Walsingham și Cecil, care au eliminat, rând pe rând, orice pretendent la mâna reginei. Deoarece, probabil, un consort curajos nu s-ar mai fi lăsat manipulat de Serviciu.

Cât despre Christopher Kit Marlowe, el se revoltă refuzând o misiune de spionaj și este înjunghiat mortal, în ochi, de foștii săi complici. Urletul său răzbate dincolo de mormânt și, ca într-un carusel al loialității și trădării, îi vedem îndreptându-se spre eșafod pe contele de Essex și pe sir Walter Raleigh, prea puternici seniori de la Curte.

Să-i dăm, în final, cuvântul naratorului: „Aș spune, /.../ că tot așa cum se-nvârt pământul, iar adevărul verii și minciuna iernii își schimbă locul (pecetile), se-nvârt și balonul uriaș al istoriei, iar lucrul pentru care moare un om poate deveni lucrul care moare pentru el. Anglia care l-a ucis pe Kit Marlowe sau Marley sau Merlin se va defini, într-una dintre fațetele sale, prin ceea ce a apucat el să scrie înainte de a muri înjurând”. (Anthony Burgess, op.cit. p.323)

Savu POPA

Maternitatea, o alegorie a corporalității

Scriitoarea Ioana Nicolaie mărturisește că volumul *Cerul din burtă*¹, apărut în 2005, bine primit atât de critica de întâmpinare, cât și de cititori, reprezintă un jurnal al maternității, a cărui principală miză rămâne autenticitatea acestei experiențe marcante. După douăzeci de ani, cartea cunoaște o nouă reeditare, păstrându-și prospețimea viziunii, profunzimea și insolitul unui discurs „fără gen-parte proză, parte poezie”, după cum mărturisește tot autoarea.

La vremea primei apariții, dosarul critic de întâmpinare al cărții a fost unul spectaculos: Paul Cernat afirma că „proprie Ioanei Nicolae este învăluirea biograficului crud într-o aură tandră, aproape feerică, de imagini și afecte”; pe când, Romulus Bucur surprindea „experiența înălțătoare a maternității, și cea degradantă, umilitoare a contextului în care se petrece” și, nu în ultimul rând, Ovidiu Verdeș constata „dreptul femeii gravide la discurs”.

Vorbeam, la început, de autenticitatea care este străbătută, în această operă, de intarsiile unei feminități candidă și feerice, care conferă corpului însărcinat, personajul principal al scrierii de față, o identitate alegorică. Textul surprinde acele schimbări ale corpului care găzduiește un alt corp, îmbinând notația tranzitivă, prozaică pe alocuri, cu ample viziuni fantastice, marcate de un expresionism al fragilității umane și de o continuă versatilitate stilistică sau fantezistă. Autoarea reușește, astfel, să creeze o ambianță biografică, spectaculoasă prin acumularea tensionată a fragmentelor, uneori aluvionare, de impresii, situații sau prezențe umane.

În cadrul alegoric al maternității, corpul matern adăpostește nu doar un alt corp în formare, ci, de asemenea, o altă conștiință în cristalizare. Iar, tot acest univers al natalității gravitează spectaculos în jurul ideii de trinitate familială (din care fac parte tânăra gravidă, misteriosul Mir, soțul acesteia, dar și cel care e pe cale să vină în lume, cel care dacă se mișcă în interior „se-nclină lumina”, când „fermoarul zilelor se-nchide la neted la piept”).

Fătului încă învăluit în spuma mirajului existențial, adăpostit în coconul-placentă, celui care presimte doar curenții vijelioși ai existenței exterioare, îi este dedicat un portret parcă țesut din firele de borangic ale unei blândeți inocente. Avem, în exemplul care va urma, o mostră inefabilă a unei biocenoze corporale similare cu cea a naturii: „Ai nas, ai gură, peste ochi pleoape. Te-ndrepti spre un început prăfos de schelet. Ai un culcuș aidoma unui pumn izbînd în mulțime. Ai fost sămânță de pară, ești boabă de strugure. Corpul se alungește în răbdătoare viteză. Minut de minut creierul crește cu o sută de mii de celule nervoase”.

Fiecare zi în care corpul adăpostește, precum un templu devenit acel „nucleu al ființei”, despre care vorbește și scriitoarea Annick de Souza, minunea natalității, face parte dintr-un anotimp fantasmatic. Întreaga durată și savoare a maternității stă sub zodia contemplației, în sensul în care observațiile și trăirile scriitoarei conțin germenii uimirii. Existența întreagă este privită dincolo de coaja aparențelor și a etichetelor sociale, dincolo de suprafața egocentrică a unei lumi care tinde să acapareze spațiul matern, cel adăpostit sub un halou format din tăceri și răbdări, din fragilități și extaze molcome.



Spațiul spitalicesc devine, în aceste condiții, un purgatoriu al maternității. Un spațiu al contrastelor, al tensiunilor, al intersecțiilor/intersecțiilor de ființe („gravidele-s străzi de institute speciale”), imagini, gesturi, obiecte, de contondente și stridente, de aglomerări și distanțări. O lume care își duce și își asumă povara propriei subteranități, a propriului infern. Practic, spitalul cuprinde tentacular o întreagă existență, schimbându-i coordonatele stabilității și ale curajului, cu cele ale fragilității și ale mefiențelor, așa cum obiectele, vorbele, decorul vor amplifica o atmosferă tristă, o tensiune a existențelor materne captivă în malaxorul maladiv: „Vorbele erau din seringi și afișe. Începeam să trăim într-un cabinet creponat, foarte steril. În mânușile albe, piețile-și făceau cu timpul găleți. Acul pocnește, acul e un drum, poate-un rău. N-am leșinat. Halatele-s din vată cu spirt și bucle prea roșii. Fiolele dorm de-acum în stativ... Sîntem miniaturi decupate stîngaci din tablou”. În aceste condiții, corporalitatea se preschimbă într-o constelație a alienării și a fragilității perpetue.

În copilărie aveau loc acele nașteri care se hrăneau din sevele corpurilor, lăsându-le tot mai pustiite de vlagă. Era, astfel, redat un climat al răcelii și al agoniei care se prelungea pe tot parcursul unor ani în care copiii erau lipsiți de suportul unor mame aflate în spitale, fie din pricina unor boli, fie aflate în pragul unor nașteri. Imaginea mamei colos se suprapune peste cea a unei maternități subterane, pline de angoasă și de resemnare: „Mamele erau mușuroaie și-am fi putut să ne ascundem. Mă îmbrăcam mirată în pardesiile lor cît zece războaie”.

Natalitatea devine, curând, o metaforă joculară, prima experiență a fătului care străbate mările interioare ale maternității, încărcate de curenții viscerali care pot fi atât de înșelători, dar și de primele sunete care vestesc, pentru acesta, zorii lumii de afară: „În abdomen e-un șotron cu jucătorul tăcut. Cu fiecare pătrat se-alungește spre rare. Cu fiecare pietricică mai trece-un podiș. Cu fiecare arbust își cioplește o punte. Spre seara de cărlige și strîmtă. Spre ceasul când condamnarea e gata. Și scrășnetul din pântec e un fel de pecete.” Alteori, este redată, în toată amploarea dramatică, o realitate căzută pradă unor automatisme și compromisuri, o realitate sufocantă și clausturantă, din care corpul feminin iese modificat, mutilat. O lume care pare tot mai înrădăcinată în solul fertil al fricii, al primejdiei și al resemnării: „Afară așteaptă mai multe gravide... Subțiri sau rotunde, tăcînd sau cu pulpe umflate. Mă-nchipui toate

deodată, îmi par aglomerația cea mare. Pe scaune sunt oftături și vorbe... În coșul pieptului, pilote din pene. Pe fețe se-nvind dureri de spinare. Gravidele așteaptă de parcă ar fi nevoite să tacă. În timp ce joacă un rol din spectacol. Bărbații gravidelor fac ei înșiși o sală. E-o sală comună în care nimic nu se mișcă”.

O incursiune în lumea atemporală a eresurilor, cele mai multe evocate din locurile copilăriei autoarei, accentuează atmosfera de mister a confesiunii, redă întregului cadru al maternității o aură mitică, un spirit neaș și un pitoresc nostalgic: „Dacă măninci usturoi, duhurile rele se depărtează. Dacă ții la piept usturoi, nu e necaz care să-ți vină aproape. În Vinerea Mare fă-ți uși și geamuri din usturoi. Și binele o să stea la tine mai mult... Dacă e fată vin vremuri de pace. Dacă e băiat vremurile-și pierd din lentoare. Și nu lua nimic din ce lucește-n pământ sau în praf!”

În pragul nașterii, întregul corp devine o altă hartă a fragilității și a precauției. Dimensiunea schimbărilor/deregărilor corporale, inerente unei astfel de experiențe unice, se topește într-o viziune atașantă, unificatoare, așa spune, a tuturor experiențelor senzoriale de până acum: „Spre finele lunii a noua citesc. Știu pe de rost și iarăși citesc. În luna a noua ar trebui să fiu doar bagajul. Copilul e bine așezat cu capul în jos. Respir pietriș și nisip măcinat... În piept mi-a crescut o moară de apă. M-ajută s-adorm, îmi e pe suflet atelă. M-ajută să fiu odihnită. Să stau cât mai mult culcată pe stânga. Să-mi vin în ziua aceea în fire...” Întreaga realitate, în condițiile date, capătă o hipersensibilitate modelatoare, o luciditate străbătută de reflexe nostalgice.

Întreaga experiență este grefată pe un imaginar al corporalității atașante și nevralgice. Este menținut contrastul între o realitate ascunsă dincolo de măștile mirajului și ale fanteziei și o realitate biografică, marcată de mediul spitalicesc, de lipsurile și însingurările acelor luni care au pulsă, când dureros, când tandru, doar în ritmul inimii materne.

¹Ioana Nicolaie, *Cerul din burtă*, ed. a II-a, Ed. Paralela 45, Pitești, 2025.

Camelia Teodora BUNEA

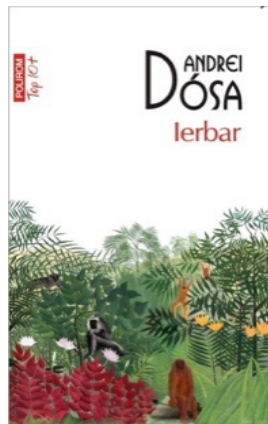
Andrei Dósa: când tandrețea (re)devine rezistență

Obsesia corpului și a corporalității mă duce cu gândul la Gheorghe Crăciun și la perspectiva acestuia de a teoretiza intimitatea senzorială printr-o explorare epidermică a relației dintre corporalitate și scriitură. Scriind adesea despre pudoare m-am întrebat uneori dacă – și cine – va mai fi capabil să manifeste aceeași curiozitate și aceeași finețe a percepției cum o făcea Crăciun. *Pudoarea intelectuală* evocată în cazul acestuia nu se limitează la demersul său programatic de investigare a raportului dintre trup și literă, ci se manifestă mai ales în această continuă interogație a corporalității – o încercare de a surprinde pulsația esențială a vieții, erotismul în forma sa originală, ca senzualitate pură, pre-reflexivă, asemenea celei concepute în Antichitatea greacă, dincolo de dihotomia Bine-Rău.

Devine clar faptul că Gheorghe Crăciun poate fi considerat un pionier al explorării textuale a corporalității și a dorinței, într-un stil dens, eseistic, profund autoreflexiv. În romane precum *Pupa russa* sau *Frumoasa fără corp*, sexualitatea este un câmp de tensiune discursivă, dar și de căutare identitară. *Pudoarea* este teoretizată, cercetată, descompusă în limbaj – nu este nicio secundă trăită pasiv. Astfel, Crăciun inaugurează o scriitură a corporalității intelectuale, unde trupul devine text, iar rușinea e transformată în obiect de reflecție.

Dacă aș putea spune că cineva a putut să preia din tandrețea scriiturii lui Crăciun, acela este clar Andrei Dósa. În proza contemporană românească el pare a fi singurul care scrie din interiorul unei tandreți reținute, fără sarcasm, fără ironie, fără luciditatea autoapărării. Paradoxal prin sensibilitate, într-o lume literară în care bărbații fie disimulează emoția în autoironie, fie o detonează, Andrei Dósa pare moștenitorul indirect al unei candori implicite a lui Gheorghe Crăciun, dar golită de teoretizare, al tăcerii feminine a Gabrielei Adameșteanu, dar fără contextul social copleșitor; al fragilității mascate a lui A. Schiop, dar fără cinism. În peisajul actual, el propune *o nouă formă de masculinitate narativă* – una care nu are nevoie să domine, să enunțe, să se justifice. Ci doar să simtă, cu foarte mare atenție: „Poate că literatura ar trebui să înceteze să fie literatură ca să scape de automatisme. Să nu mai existe formule și rețete din astea pe care le vezi peste tot. Să fie ceva viu. Cum era *Călătorie la capătul nopții*, a lui Céline, o carte care pare să vină din nimic, din neant. Sau chiar Henry Miller, nu că mi-ar plăcea mie Miller, dar e fain cum exploatează el experiența aia de viață.” (Sociu, 2018, para. 19).

Romanul de debut al lui Dósa nu are nici forma, nici tematica unui roman obișnuit, acesta este construit ca o suprapunere de voci și povești, „[...] un colaj în care personajele principale seamănă cu arhetipuri ale societății urbane de azi” după cum sublinia Ionuț Sociu în articolul său de pe platforma culturală *Scena9*. Stilul adoptat de narator nu este bazat nici pe transparență, nici pe opacitate, narațiunea prinde contur printre aburi și fum, într-o atmosferă în care apropierea nu este dată de o intimitate reală, ci de un simulacru al acesteia care este, în mod clar, drogul. Substanța este cea care *apropie*, care creează *conexiuni*, dar totul este artificial, aparent – „Degetele prietenilor sunt lipicioase de la kif. Uneori am impresia



că mintea mai luminează doar la primul fum, la contactul flăcării cu mugurași hiperventilați. Ca acțiunile noastre sunt pe alint. Ne alintăm adicția, ne alintăm cu gândul la veșnicie, suspendați între plăcere și uitare.” (Dósa, 2018, p.7). Astfel, chiar de la primele rânduri, fără ca autorul să urmărească programatic acest aspect, cititorul descoperă o *formă specifică de pudoare* foarte interesant redată, aceea de a fi părtaș la un *act de intimitate legat de o dependență*, dar nu oricum, ci prin intermediul unei *complicități poetice* ce presupune distanțare. *Pudoarea* nu este asumată, ci mediată printr-un limbaj care pare a încerca să acopere totul sub masca *estetizării experienței*. Ideea de *alintare a adicției* poate sugera faptul că granițele legate de gravitatea situației au fost deja renegociate, iar cititorul trebuie să accepte acest pact al unui microunivers în interiorul căruia dependența este acceptată ca o formă de *afecțiune*. Pe parcurs, acest *limbaj al adicției* ajunge să fie transpus într-unul *religios, sacru*, pentru a descrie experiențe profund profane. *Sacralizarea acestor gesturi* pare a fi una conștientă, o impostură sofisticată. L-am adus în discuție pe Ionuț Sociu tocmai pentru că el pare a fi printre primii care apreciază, intuitiv probabil, faptul că autorul nu rămâne la nivelul suprafeței, ci „sapă ceva mai adânc, acolo unde căutarea extazului se întâlnește cu eșecul” (Sociu, 2018). Aparent, Andrei Dósa își alege personaje în ale căror istorii personale nu pătrunde cu ușurință, lăsându-le falsa superputere a distanțării – un mecanism care creează un spațiu privilegiat pentru scenele ce implică o evadare clară din realitate. De ce o numesc „falsă superputere”? Pentru că, în fond, ea funcționează ca un pretext epic pentru extazul narcotic. Această distanțare doar aparent lucidă devine, la Dósa, un mod subtil de a recontextualiza mecanismele prin care ficțiunea se produce și se legitimează.

Inadaptarea socială, un aspect foarte bine reliefat și de alți autori (Ionuț Chiva, Dan Sociu, M. Duțescu, Lavinia Braniște), revine în romanul *Ierbar* sub altă fațetă, în contextul dependenței de substanțe ca singurul mod acceptabil de a scăpa de rutina sufocantă și profund dezamăgitoare: „Futeam nopțile și acumulam destrăbălare, experiență și uitare. Asta voia toată lumea.”

Deși mediul este clar cel urban în care *promiscuitatea* nu este nici de departe un principiu neasumat, ci mai degrabă un *background* acceptat încă de la începutul narațiunii, experiențele personajelor nu sunt profund dissociative așa cum probabil ar exista ele proiectate într-un orizont de așteptare sincer. Există astfel o *formă de pudoare* pe care Andrei Dósa reușește să o surprindă extraordinar de autentic în *Ierbar*, tocmai pentru că nu încearcă să testeze barierele intime sau limitele propriilor personaje când vine vorba de *intimitate*. *Pudoarea în fața vulnerabilității, dar și în fața vulnerabilizării*, ne oferă personaje care nu se deschid pe deplin și fix acest lucru le face mai umane, mai consistente, mai reale. Existențele trăite nu pot fi asumate pe deplin de vocile naratorilor, pentru că extazul, la fel ca și mini delirurile, se întâmplă într-un mediu în care claritatea, logica și analiza nu au nicio miză reală. Personajele se mișcă fantomatic, ca prin ceață, realitatea nu este niciodată clară, naratorii sunt, în mod evident, voci *necreditabile*. În acest sens, Mihaela Vancea observă într-un articol din revista *Vatra* faptul că romanul *Ierbar* deschide calea sau

„lansează o nouă formă de discurs, *drug discourse*, discursul sub influența drogului, caracterizat prin lentoare, fragmentarism, deviație [...]” (Vancea, 2019, para. 4), deși, probabil, deschizătorul de drumuri în acest sens la noi ar trebui să fie considerat Ionuț Chiva. Tot Mihaela Vancea observă și faptul că autorul nu duce discursul acesta al narcoticelor până în zone delirante, dezvoltarea acestei posibilități nefiind probabil miza scriiturii lui Dósa – ea aduce argumentul *personajelor „prăjite”* a căror voce nu este expusă, nu este exploatată. De fapt, realitatea este că scopul autorului este unul diferit, nu se insistă la nivelul unui discurs de tip Bret Easton Ellis, să zicem, în ceea ce privește amplexarea momentelor delirante, angoasante, de *tripping*, accentul căzând mai mult pe atmosferă, intensitatea este păstrată la un nivel relativ scăzut, există o *logică* minimală, un *flux de storytelling* necesar al poveștilor, pentru că *poveștile sunt, de fapt, nucleul tare al acestui microman – consumul este un pretext, este făcut cu stil, tematica este abordată cu finețe*.

Mai mult decât atât, acest mediu al consumului de substanțe devine un teren fertil pentru explorarea și, uneori, anularea completă a granițelor tradiționale ale pudorii corporale și ale sexualității. Este vorba despre o căutare intensă a senzației – cât mai puternică, cât mai alterată –, facilitată de o dezinhibare temporară care, însă, lasă loc întoarcerii unei vinovății persistente: o rușine profundă legată fie de pierderea controlului, fie, poate, de conștientizarea vidului existențial. Această temă, a derivei existențiale resimțită în miezul unei libertăți iluzorii, e tratată adiacent și în proza lui Ionuț Chiva sau M. Duțescu. Cu toate acestea, romanul nu are scene sexuale explicite în ciuda faptului că narațiunea explorează experiențe narcotice sau a faptului că personajele sunt tineri curioși și dornici de a experimenta vârfuri ale intensității. Discursul sexual există mai mult ca potențial neactualizat, ca proiecție și explorare în zone ale fanteziei, pentru că personajele aleg să estompeze actul în favoarea atmosferei, actul erotic căzând într-un halou de ambiguitate, dar necesitatea apropiării devenind din ce în ce mai evidențiată.

Alteori, discursul sexualității caută forme compensatorii sau de validare, prin sedare emoțională – ceea ce înseamnă că nu vorbim despre o dorință reală, ci doar de o nevoie de conexiune artificială. Pe de altă parte, putem să ne gândim și la faptul că, în aceste zone ambigue, tulburi, granițele dintre corporalitate, emoții și percepție devin extrem de fluide. Andrei Dósa propune o de-construcție a *sexualității ca putere* sau *ca dorință*, la fel ca și alți contemporani, dar el încearcă să construiască o imagine a unei sexualități inconfortabile, fracturate, în care protagoniștii nu pot activa nici ca agenți ai propriilor dorințe, nici ca participanți lucizi ai unor relații afective.

Ierbar poate fi catalogat ca fiind o încercare consistentă, dar nu unică, de a crea un discurs autentic despre experiențele consumului de droguri în contextul urban românesc contemporan, dar este mai ales o încercare *pudică*, interesantă, calculată la nivel de impact asupra cititorului, un prag negociat milimetric astfel încât partea de *storytelling* să atârne mai greu în balanță. Dacă 69 era un text precursor cu un *discurs brut, brutal, necenzurat*, *Ierbar* face un pas înainte în ceea ce privește dezvoltarea și rafinarea

discursului, care apare la fel de lipsit de clișee când vine vorba de abordare și curaj, dar este mult mai sofisticat și mai poetic, mult mai matur și mai înclinat înspre delimitarea (nerealistă?) unei zone de echilibru chiar și în mijlocul haosului.

Pudoarea are aici ca referent direct ideea de *intimitate*, așa cum am observat încă de la început, distilată în *complicitate sau prietenie*, în timp ce *discreția* se distinge ca regulă nescrisă a supraviețuirii grupului, *elitei*, transformându-se într-un fel de necesitate structurală care stă la baza lumii enclavă din mijlocul *Ierbarului* – mutația are loc în sensul în care discreția se transformă într-un fel de *cumpănare*, sau de (*auto*)*cenzurare* în privința vieții private mai ales dacă aceasta este atipică. Accentul cade mai degrabă pe nevoia de afecțiune, de creare a unei intimități, limbajul menținându-se într-o zonă a candorii și a unei normalități confesive uimitoare, dar și a unei disponibilități afective diferite de așteptările standardizate ale unei violențe sau impulsivității animalice – existența unei zone de duioșie reală a sentimentelor este uimitoare.

Dependența chimică ajunge, în mod firesc, să compenseze pentru lipsa intimității sexuale. *Asexualitatea* poate fi considerată și ea un simptom al alienării, efectul *substanței* asupra libidoului, dar și un simptom al imaturității emoționale și al negării unei conexiuni complexe, autentice cu altcineva. *Ierbar* devine astfel simptomatic și prin diagnosticarea unei generații care cochetează cu explorarea ideii de *sterilitate emoțională*, dar altfel decât Lavinia Braniște, pentru că Andrei Dósa urmărește deriva identitar-emoțională într-un context boem-toxic în timp ce Lavinia Braniște urmărește evoluția vidului existențial în banalitatea vieții cotidiene – dacă *Ierbar* este diagnosticul delirant, poetic, *Interior 0* este radiografia rece, lucidă.

Dacă la prima încercare, autorul a căutat un pretext epic care să îi permită o voce nesigură, alunecoasă, mereu în căutare de noi experiențe, în al doilea roman *Multă forță și un dram de gingășie*, vocea narativă este una plină de calm și resemnare (auto)ironică, o *gingășie asumată* conștient, uneori aparent terapeutică.

Titlul în sine arată clar un semnal direct, aproape reflectorizant, al importanței acceptării fragilității și vulnerabilităților umane. Cititorul face cunoștință cu un univers dur, epuizant pe alocuri, dar și cu personaje care, în contrabalans, promovează nevoia de empatie, de luciditate, de afectivitate. Deși evident împrumutată din vocea lui poetică, Andrei Dósa pare a avea o predilecție către construirea unei *retorici a tandreții masculine*, ceva rar în literatura contemporană. De asemenea, traseul *de-construcției discursului erotic* legat de dorință sau putere continuă și aici. *Multă forță și un dram de gingășie* prezintă din nou tematica *sexualității* ca o realitate banală, des-erotizată. Protagonistul are o relație de cuplu în care idealizarea nu își găsește locul – relația este tratată ca un dat, o experiență uneori dureroasă în banalitatea ei.

Astfel, așa cum punctează și Mihnea Bîlici în articolul său *Moliciu și forță* din *Observator cultural*, întâlnim o altfel de de-construcție, mult mai intimă, a masculinității.

„Odată cu turnura feministă din ultimii ani, masculinitatea a devenit un concept dezbătut intens de elitele culturale. Este de laudat faptul că Andrei Dósa decide să deschidă subiectul într-un mod frontal, printr-o proză autoficțională și cu mize autentice, descriind și demontând procesele cognitive și morale din spatele sexismului. Deși există o demarcație fină între disecarea onestă a unor fapte morale discutabile și exhibarea unui moralism de substrat, nu se poate spune că autorul se află de partea problematică a baricadei. Dimpotrivă, este atent la pericolele victimizării. Până la urmă, chiar și veleitățile de poet sensibil ale naratorului din ficțiune sînt utilizate ca să contrasteze cu faptele sale dilematice, ironizîndu-i escapismul și presupusa inocență.” (Bîlici, 2021, para.13)

Rememorările perioadei din adolescență tratează în paralel, sau mai bine zis cartografiază, în paralel, violența unei lumi-enclavă, a lumii din secuime, în care misoginismul și naționalismul maghiar se intersectează în personajul lui Atti. Prietenia cu Atti pare a avea dublă relevanță – pe de-o parte, Atti fusese modelul, formatorul și influența, dar tot el este văzut ca fiind motivul principal al inhibării și al sufocării, figura unui „tată simbolic”. Discuția despre masculinitate și presiunea externă a grupului nu sunt subiecte confruntate ușor în societatea românească de azi. De fiecare dată când Atti încearcă prin vulgaritate și vulgarizare – printr-o atitudine lipsită de pudoare – să se impună ca mascul alfa, personajul Andrei nu se simte confortabil pentru că sensibilitatea sa nu poate să îi dea voie să se regăsească într-un astfel de model de toxicitate masculină. Încercările de a se rupe de pudoare, îl rup de propria-i autenticitate și provoacă tot felul de conflicte interioare.

În jurul acestui personaj ajung să fie cristalizate cele mai vibrante discursuri din roman – spre exemplu *discursul corporalității* în sala de sport și în afara sălii de sport în contextul clubului de culturism din Brașov, mai ales din perspectiva așteptărilor sociale față de corpul bărbătesc, fără să mai punctăm radicalismul lumii secuiești: „Există o legătură subtilă pe care o trasează naratorul între modul în care Atti, un spirit haotic și încăpățânat, împinge cu disperare la fiare în încercarea de a-și redobândi prestigiul de mascul și refuzul său agresiv de a se conforma uniformizării culturale din România [...]” (Bîlici, 2021, para.10). Dacă ne gândim la tema aceasta a etnicismului radicalizat, ea culminează, așa cum se poate observa cu ușurință din roman „în asocierea temporară a lui Atti cu tinerii xenofobi din HVIM” (Bîlici, 2021, para.11)

Interesantă este însă scena cu Sonia dinspre final, mai ales pentru zona noastră de interes. Tema misoginismului ajunge într-un moment de profunzime critică, a unei crize redată frontal, direct, cu un limbaj violent, agresiv, de *obediență dorită* a bărbaților de către o femeie. Erotismul proiectat asupra fizicului ei de *starletă porno* se prăbușește în fața crizei vindicative de limbaj a unei femei care a clacat în fața nenumăratelor abuzuri și perversități masculine.

În contrapunct avem scena din începutul romanului despre apropierea de Melinda, o scenă încărcată de *candoare*, de o *pudoare delicată, profund inocentă*: „În drum spre stația de autobuz, m-a atins. Mi-a atins latul

palmei cu degetul mic, apoi și-a retras mâna. M-a atins, a picurat apa vieții în inima mea. Apoi m-a luat de mână. Am mers așa pînă am ajuns în stație. Dacă, în acel moment, înaintea noastră ar fi coborât o scară din cer, sunt sigur că am fi urcat pe acea scară cu cea mai mare naturalețe...” (Dósa, 2020, pp.12-13).

Gestualitatea aparent neînsemnată, banală, se transformă în acest moment pentru protagonist în expresia unei feminități și a unei apropieri intime extraordinar de fragile, dar conștientizată în bucuria sinceră a conexiunii umane. Deși gesturile Melindei sunt percepute la o anumită intensitate emoțională, naratorul rămâne reținut, acest fapt evidențiind autocenzura socială/ normativă. Descrierea scenei ca urcare pe o scară la cer poate sugera și extazul de moment, dar poate, de asemenea, sugera și așteptările neverosimile ale unei societăți care idealizează profund relațiile. Reținerea personajului Andrei este firească, el oscilând între dorința autentică de apropiere și teama de respingere, reflectând la complexitatea relațiilor intime în contextul presiunii sociale.

Această tendință ajunge să decanteze uneori limbajul spre unul *jenat, cuminte până la inhibiție* – pentru că, de cele mai multe ori, limbajul sexualității este substituit de un limbaj al eșecului emoțional. Astfel, scenele vorbesc despre interrelaționare prin tăcere – despre diferența de ritm a evoluției /a vieții dintre parteneri, despre o nevoie acută de evadare psihologică, despre lipsa de sincronizare corporală și afectivă. Discursul sexualității arată înspre o formă de protocol agreeat într-o relație epuizată la toate nivelurile, în niciun caz ca un spațiu al unei intimități reale cu posibilități infinite de explorare. Andrei Dósa nu utilizează discursul acesta evaziv și rece despre sexualitate cu scopul de a crea tensiune, ci cu miza de a sugera cât de defectuoasă și de incompletă poate fi experiența erotică atunci când emoția nu o susține în niciun fel. Pare un fel de *anti eroism deliberat*, un discurs despre disconfort sexual și alienare relațională într-o lume contemporană care oferă infinite soluții pentru o viață intimă cât mai împlinită.

Cel de-al treilea volum de proză, *Ceikovski la walkman*, este un microman atipic pentru piața literară românească, prin faptul că se aliniază colecției coordonate de Diana Iepure la editura Paralela 45 – o colecție de literatură contemporană destinată adolescenților. Relevanța acestui proiect vizionar inițiat de Diana Iepure constă în tentativa de a *detabuiza* un limbaj erotic adesea rigid și plin de clișee, printr-un demers curajos și necesar pentru actualizarea discursului literar adresat adolescenților. Împărțit în 4 capitole, *Ceikovski la walkman* prezintă o poveste desfășurată într-un registru confesiv și intim, urmărind traseul inițiat de o adolescentă aflate în plină descoperire de sine. Multitudinea de experiențe amoroase este filtrată printr-un amestec de naivitate, vulnerabilitate și curaj specific vârstei, dar și printr-o luciditate surprinzătoare care evită dramatismul gratuit. Prima iubire nu este idealizată, ci expusă în toată fragilitatea și ambiguitatea ei, între dorință, neînțelegere și frustrare. Relațiile afective și erotice ale personajelor sunt explorate cu o sinceritate tăioasă, adesea incomodă, dar tocmai această lipsă de idealizare conferă autenticitate și relevanță romanului. Limbajul direct, colocvial, fără eufemisme, contribuie la

construirea unei voci puternice și lucide, capabilă să exprime tensiunea dintre dorința de iubire și dezamăgirile inerente oricărei prime experiențe intime. Micromanul lui Andrei Dósa nu oferă răspunsuri sau modele, ci propune o oglindă sinceră în care cititorii adolescenți se pot regăsi – o perspectivă lipsită de falsă pudoare, în care sexualitatea este prezentă nu ca element de șoc, ci ca parte firească a formării identitare.

În *Ceikovski la walkman*, Andrei Dósa folosește un limbaj al sexualității direct, sincer și deloc cosmetizat, evitând în mod intenționat *pudibonderia* sau *idealizarea* experiențelor erotice. *Pudoarea* în acest roman nu este o valoare care cenzurează sau blochează exprimarea; în schimb, este un *element interiorizat* de personaje, care se confruntă cu propriile inhibiții, rușini sau limite culturale. Andrei Dósa nu o ridiculizează, dar nici nu o romantizează. *Pudoarea* apare, de exemplu, în tăcerile dintre două adolescente care simt o atracție una față de cealaltă, dar nu își găsesc nici cuvintele, nici curajul să o formuleze sau să o exprime gestual; în felul în care personajele își neagă sau deformează dorințele; în situațiile în care contactul fizic nu aduce plăcere, ci o revelație a propriilor limite afective. Pe scurt, *Ceikovski la walkman* se remarcă printr-un *discurs al sexualității onest, nefiltrat de convențiile pudice*, dar în același timp empatic. Andrei Dósa reușește să redea tensiunea dintre impuls și autocenzură, dintre nevoie și teamă, fără a reduce adolescența la o caricatură hormonală, ci tratând-o cu respectul unei lumi în formare.

Pentru prima dată, *pudoarea* este tratată nu ca un obstacol narativ, ci ca o *trăsătură psihologică autentică*, mai ales în mediul adolescentin, unde rușinea față de corp, dorință și asumarea emoțiilor este o constantă. În proza lui Dósa – fie că vorbim despre *Ceikovski la walkman*, fie despre romanele sale anterioare (*Ierbar*, *Multă forță și un dram de gingășie*) – există o tensiune constantă între expunere și retragere, între dorința de a spune și incapacitatea de a formula clar ceea ce personajele simt. *Pudoarea* la el nu este un filtru social exterior, ci o condiție lăuntrică, emoțională, care complică raportul personajelor cu propriul corp, cu sexualitatea și cu ceilalți.

Intimitatea este expusă fără artificii lingvistice, dar nu ca să șocheze, ci ca să dezvăluie fragilitatea umană. Limbajul e colocvial și decupat din realitatea imediată, dar este controlat stilistic și încărcat de subtext – chiar și atunci când pare simplu, el trădează un dozaj atent al tăcerilor, al gesturilor și al stângăciilor. Personajele nu sunt spectaculoase prin ce fac, ci prin cum simt – iar acest „cum simt” este adesea blocat de rușine, nesiguranță, pudoare. Refuzul melodramei și al idealizării este evident – iubirea nu salvează, sexul nu rezolvă problemele, dar nici nu este demonizat. Totul e redat cu o sinceritate tăcută. Această tratare a pudorii ca trăsătură psihologică profundă, mai ales în contextul adolescenței, este nu doar specifică romanului *Ceikovski la walkman*, ci *face parte din ADN-ul narativ al lui Andrei Dósa*. E un mod specific lui de a face literatură: cu atenție față de interioritate, cu onestitate față de disconfortul emoțional, fără artificii sau morală.

Deși ancorat la realitatea contemporană, Dósa reușește totuși să se reîntoarcă (și în proză) către *candoare*, dar la o *candoare* filtrată prin *lentila post-ironiei*, o *candoare* care încorporează și acceptă *deziluzia*, o *candoare* care, de fapt, arată înspre umanitate, înspre o fragilitate lucidă a ființei umane, dar care depășește la toate nivelurile ideea de naivitate autentică. Vorbim deci despre o *pudoare negociată*, nu *inocentă*, o *formă afectată* în mod constant de *anxietate* și *vicii*, *dizolvată* în percepții eronate sau chiar distorsionate, protejată de o *retorică vagă*, care, de cele mai multe ori, este ori *necreditabilă*, ori *bate în retragere*.

Într-o generație în care mulți scriitori și scriitoare tratează teme intime cu franchețe și brutalitate emoțională, Andrei Dósa este, poate, cel mai tandru dintre toți, dar nu în sensul de sentimentalism, ci în delicatețea observației și a limbajului, a dorinței de a (se) educa fără a fi tezig în niciun fel. Dósa are un mod blând de a privi fragilitatea personajelor sale, chiar și când ele se destramă, chiar și când sunt tăcute, confuze sau pasive. Nu forțează revelațiile, nu forțează suferința să fie spectaculoasă. Nu e interesat de *dramatism*, ci de modul în care emoțiile se strecoară în gesturi minore: o privire în bancă, un vis fără explicație, un atac de panică mut, durerea respingerii, neputința comunicării etc. Într-un fel, scriitoarele sunt cele care *gândesc* pentru a simți și a înțelege ce simt, Dósa e cel care atinge pentru a înțelege – un paradox care funcționează tocmai pentru că distruge clișeele despre gen și sensibilitate. În timp ce multe prozatoare contemporane cultivă o luciditate dură, Dósa își permite o tandrețe atent dozată, care nu devine siropoasă, ci umană în profunzimea ei discretă. Într-o literatură marcată de sarcasm, trauma exhibită sau luciditate feroce, Dósa reabilitează blândețea, fragilitatea și vulnerabilitatea ca forțe narative reale.

Bibliografie

Ionuț Socu *Toate resursele pe dopamină*, articol publicat pe platforma *Scena9* accesibil online la adresa <https://www.scena9.ro/article/andrei-dsa-scriitor-facebook-e-ultimul-mare-roman-al-omenirii> (ultima accesare 28.07.2025).

Mihaela Vancea,, *Mellow Tripping*, articol publicat în revista *Vatra*, 22 februarie 2019 accesibil online la adresa <https://revistavatra.org/2019/02/22/mihaela-vancea-mellow-tripping/> (ultima accesare 28.05.2025).

Mihnea Bîlici, Moliciu și forță, articol publicat în *Observator cultural*, 8 iunie 2021 accesibil la adresa <https://www.observatorcultural.ro/articol/moliciu-si-forța/> (ultima accesare 29.07.2025).

Andrei Dósa, *Ierbar*, Polirom, Iași, 2018

Andrei Dósa, *Multă forță și un dram de gingășie*, Polirom, Iași, 2020.

Andrei Dósa, *Ceaikovski la walkman*, Editura Paralele 45, Pitești, 2022.

Gabriela GLĂVAN

Corpul suprarealismului

Centenarul suprarealismului continuă cu expoziții și evenimente ce atestă actualitatea unui curent artistic aflat într-o permanentă metamorfoză. Începând cu 8 noiembrie, la Muzeul de Artă din Philadelphia va avea loc expoziția *Dreamworld. Surrealism at 100*, reunind nume dintr-un spectru expresiv larg și din generații diferite cuprinse în veacul împlinit de la apariția *Manifestului suprarealismului*, din 1924. Acest carnaval, deopotrivă intelectual și spectacular, aduce încă o dată în atenție prezența feminină din cadrul curentului, adesea rezervată rolului de muză. În lumea de-acum, Dorothea Tanning, Leonora Carrington, Remedios Varo sau Frida Kahlo reprezintă un nou ideal: muza ca artist¹. Expozițiile artistelor suprealiste și prezența lor în cadrul expozițiilor tematice majore confirmă centralitatea unui element definitoriu în cadrul mișcării – reprezentarea corpului femeii. Imaginat de ele, trupul devine un concept radical și o formă dinamică delimitându-și o lume proprie și infinite declinări: corpul femeii artist, al mamei, al adolescenței, corpul bolnav, deformat de boală, confruntând deșertul inconștientului și al coșmarului, corpul care se transformă, își ia în stăpânire tinerețea sau vârsta, îmbătrânirea și teama de moarte.

Această aducere în prezent a suprarealismului are loc, în expoziția ce stă să-nceapă, sub semnul *Dublului secret* (1927), al lui René Magritte, expunere a unui reper ordonator: un chip își detașează, în proximitatea imediată, o parte din chipul androgin, pentru a revela un mecanism intern auster, alcătuit din șiruri ordonate de clopoței metalici. Sugerând, pe o linie tradițională, nebunia ascunsă și iraționalul ca spații ale subconștientului, aceste elemente sonore impun o nouă ordine în înțelegerea lumii aflate în spatele chipului și a ceea ce este imediat perceptibil. Privirea glacială, de statuie inertă, scrutând teritorii din afară și de dincolo, dezumanizează chipul, anticipând straniu un android. Dacă Magritte și-a construit dublul ca pe un portret ce expune direct disocierea de sine, Dorothea Tanning, care a fost atât artist plastic, cât și scriitoare, a înțeles dedublarea diferit. Autoportretul său din 1942, *Birthday*, conceptualizează polarizarea suprealistă a lumii interioare în raport cu lumea exterioară, însă, în același timp, aduce în atenție perspectiva artistei asupra propriului corp. Tanning avea treizeci și doi de ani și încă nu-l întâlnise pe Max Ernst, de care o va lega un mariaj ce a durat până la moartea acestuia, în 1976. Mai mult, legenda cuplului spune că cei doi s-au cunoscut când Ernst a venit în atelierul ei și a fost transfigurat de puterea de seducție a portretului. În acest tablou, artista își reflectă dublul în figura arhetipală a unui grifon, creatură magică ghemuită la picioarele ei, ca în așteptarea unei porunci. Femeia privește spre un dincolo aflat în afara liniei vizuale a privitorului, și își expune, încrezătoare, pieptul dezgolit. Cămașa barocă, dungată în galben și violet, amintește de ținuta unui costum de scenă, împodobit cu bijuterii și dantelă. Ramuri întortocheate, ca de vegetații sălbatice, îi sunt prinse la șolduri și cresc spre podea, ca un veșmânt de zeitate a naturii. Mâna stângă e încheștată pe mânerul rotund al unei prime uși labirintice, multiplicată într-un șir

de uși identice, deschise în abis. Decorul e al unui spațiu urban, un apartament modern, impunător, adăpostind o reflectare nesfârșită de coridoare și uși. Simbolic, artista domină spațiul, flora și fauna, dar rămâne indecis dacă figura ei regală e captivă în propriul labirint sau și l-a construit ca recuzită a propriei puteri.

Arta Dorotheei Tanning e încărcată de semnele conflictului și ale violenței. Tablourile sale din anii '40, când, după căsătoria cu Max Ernst, cei doi s-au mutat într-o casă în Sedona, la marginea deșertului Arizona, sunt dominate de curenții agresivi ai unor spaime iraționale și prezențe spectrale de coșmar. În această perioadă Tanning își conturează o serie de forme fixe și fetișuri creative pe care le va dezvolta până la sfârșitul vieții, în 2012. Artista nu a ieșit, de fapt, niciodată din cadrele autoportretului: în perioada ultimă a carierei sale, în deceniile opt și nouă ale secolului XX, ea se întoarce la „portretul artistei” ca la un martor al vastei metamorfoze pe care viziunea sa o materializează în pictură și sculptură în diferite etape creatoare. Pasiunea sa autoreflexivă cuprinde copilăria și adolescența, prin figurile nubile ce-i domină arta în anii '40 și '50, transferate apoi, în anii postbelici, în interesul pentru sculpturi textile integrate subversiv spațiului din jur, amprentându-i semnificații neobișnuite și deviații inovatoare. Instalația *Hôtel du Pavot, Chambre 202 (Poppy Hotel, Room 202)* (1970-1973), parte din colecția permanentă a Muzeului de Artă Modernă din Paris, poate fi considerat momentul culminant al artei sculpturale a artistei.

Corpul a fost alegoria centrală a artei vizionare și a dialectului suprarealist particular al Dorotheei Tanning. Așa cum remarcă recent Craig Morgan Teicher, „corpurile pe care ea le-a descris – deformate, sexuale, fantastice, contopindu-se și ridicându-se în și dimprejurul lor încărcat – au fost dintotdeauna vizionare”⁷². Despre modul în care Tanning operează această continuă transformare ce-i confirmă fidelitatea și atașamentul pentru reflectarea corporalității în artă a făcut observații importante Catriona McAra, într-una dintre încă puținele monografii dedicate literaturii artistei, mai precis unicului său roman, *Chasm. A Weekend* (2002). Între acestea, se remarcă ideea că Tanning folosește corpul ca pe un „vehicul prin care se mișcă între medii, de la pictură la sculptură și scris.”⁷³ Corpul este, pentru Tanning, nu doar obsesia neclintită a artei sale plastice, ci și a literaturii ei, scrise în variate registre, de la autobiografie la proză și poezie. Între cele două limbaje se consolidează o rețea circulantă prin care migrează imagini și frânturi de vis, atacuri virulente la dogma schismei dintre masculin și feminin, dintre corp și spațiu, dintre vârstele biologicului și unitatea imaginației și a spiritului, ca dialect propriu.

Pentru a cartografia îndeaproape teritoriul vast al corpului în imaginarul Dorotheei Tanning, e nevoie de o întoarcere la arta sa declarativă din primele decenii, adică din anii '40 și '50. În primii ani ai căsătoriei cu Ernst, din spațiul fantastic al locuinței lor din Sedona, Tanning redă în cadre halucinatorii atmosfera brutală a locuirii în proximitatea arșiței deșertului. În autobiografia sa, mărturisea: „...decibelii naturii puteau zdrobi un creier omenesc. Asta se întâmpla. Așa că închideam ușa și pictam interioare. Mari evenimente. O imagine în alb-negru estompa lumea roșie de afară. Încăperi mari, goale, cu figuri albe, înghețate, precum Sodoma și Gomora.”⁷⁴ Catriona McAra susține că „topografia aspră a Sedonei s-a manifestat cu siguranță în atenția pe care Tanning o acordă

costumelor personajelor sale”⁷⁵ din romanul *Chasm (Abisul)*, unde corpul se descompune în părți, pulverizat de forța simbolică distructivă a deșertului. Contaminarea dintre arta plastică și literatură este evidentă dacă alăturăm tabloul *Eine Kleine Nachtmusik* (1943) paginilor din *Abisul*, unde e descrisă confruntarea dintre personaje și geografia falică a stâncilor abrupte din peisajul natural al Sedonei. Tanning a început lucrul la romanul său în 1943, și l-a continuat pe parcursul a aproape șase decenii. L-a publicat în 2002, în varianta finală, la 93 de ani. Interioarele conacului Windcote, din roman, misterioase și mustind de prezențe alunecoase asemeni unor năluci revin și în acest tablou, ilustrând holul central al unei case grandioase sau poate al unui hotel. Armonia muzicii lui Mozart nu se regăsește în aluziile confruntării violente ce pare să fi avut loc între două fete, înălțate spre adolescență, și o gigantică floare a soarelui, zăcând întinsă, cu petale rupte, în capul scărilor. Aluzia deflorării e cât se poate de pertinentă. Epuizată, cu rochia desfăcută și pieptul dezgolit, una dintre cele două fete se sprijină de tocul unei uși închise, în timp ce cealaltă pare să manevreze, încurcată într-o rochie sfâșiată, niște ramuri uriașe, cu care se luptă cu floarea. Aluziile unei falii sau rupturi în viața corpului par să fie confirmate de artistă – într-un interviu acordat Victoriei Carruthers, cercetătoare adânc preocupată de opera artistei americane, ea declara: „[Această imagine] este despre confruntare. Fiecare crede că el sau ea își este propria dramă. Chiar dacă nu au întotdeauna de înfruntat floarea-soarelui uriașe (cele mai agresive dintre flori), mereu există scări, coridoare, chiar și teatre foarte intime unde se joacă sugrumările și finalurile, covorul roșu ca sângele sau galbenurile crude, atacatorul, victima încântată.”⁷⁶ Corpurile tinerelor fete, glisând pe frontiera dintre copilărie și adolescență, semnaleză, cu aceeași fermitate cu care Tanning își impune toate marotele, jocul incertitudinii și al conceptualizării fluide a corpului. Eroina romanului său este o fetiță de șapte ani, Destina, a cărei genealogie se pierde în veacuri. Ea este descendenta unei înlănțuirii amețitoare de Destine, femei nesupuse, fugare, eretice și aducătoare de grave tulburări ale ordinii și tradiției. Tanning imaginează un domeniu la marginea deșertului, o casă magică în care vor avea loc extravaganțele mondene și erotice ale unui week-end cu oaspeți aleși. Amfitrion va fi stăpânul locului, Raoul Meridian, un milionar excentric ce a făcut avere dintr-o afacere subterană cu jucării sexuale. El însuși e un degustător pervers de plăceri ilicite, îndrăgostit fără speranță de o celebritate de societate, Nadine. Personajele femei ale romanului sunt direct coborâte din suprarealismul pictural al Dorotheei Tanning: frumuseți excentrice, practicând jocuri sexuale periculoase, Lolite cunoscând magistral arta flirtului, seducătoare îndelung exersate în arta pierzaniei celor ce le cad în mreje. Căldura deșertului aprinde poftă năprasnice și instincte ucigașe, întregul roman fiind o paradă atent orchestrată de tablouri vii agregate în jurul unor personaje feminine desprinse din arhitectura suprarealistă a picturii lui Tanning din anii '40. Totul pornește de la prezența magnetică a Destinei, copil demonic și adevărată stăpână a casei și a deșertului. Apariția ei confirmă consubstanțialitatea artei plastice și a celei literare în imaginarul artistei americane:

Aici, în marea încăpăre umbroasă, cu pilaștri sculptați, lămpi de cristal, dulapuri masive și scaune tapițate cu piele, fetița pare superb indiferentă la înserarea de-afară, la pârâu, catări și șoferul mexican prăfuit. Apusurile frumoase n-o interesează defel; pentru ea deșertul înseamnă

altceva, realitatea lui i se adresa numai ei. Stă nemișcată și, așezată fiind în scaunul înalt, seamănă nefiresc cu o păpușă. Papucii de casă gingași, brațele rozalii dezgolate, gura micuță, cu colțuri lăsate în jos, toate se îmbină ca-ntr-un artificiu de album fotografic, așa încât, privind prin camera cu umbre tot mai adânci și intuind perversa mizanscenă din încântătoarea priveliște, ai putea fi dezamăgit văzând că mica făptură chiar închide ochii. Cu toate acestea, chiar asta face. Închide ochii câteva clipe, ca și când ar aștepta să apară ceva, căruia ea însăși i-a poruncit să apară pe masă. Camera se întinde vizibil, e tot mai târziu. Mobila, sticlăria, argintul – toate lucesc în penumbra irizată, unde suprafețe alunecă viclean, contopindu-se. Doar mica siluetă rămâne limpede și încremenită în scaunul cioplit. Paloarea pielii și albul rochiei luminează ca fosforul întunericului pulsând. Din mâna ei dreaptă, întinsă pe masă cu pumnul strâns, se prelinge un fluid vâscos. Face clăbuci între degete și se întinde gros pe fața de masă. Deschide ochii, se uită la ce-are în mână, apoi încremenește la auzul unei voci venind din pragul ușii: „Desta, tu ești acolo ?”⁷

Fascinația lui Tanning pentru corpul nubil și maleficul asociat incertitudinii vârstelor se reflectă într-un șir de tablouri ce desfășoară frenetic aproape același scenariu, rafinat maniacal, pe o gamă vastă de nuanțe și obsesii. În 1951, Tanning realizează *Interior with Sudden Joy*, unde alegoriile întrupate devin dominante. Artista conceptualizează corpul prin reprezentări onirice și creaturi nocturne ce par prădători la pândă: tinerele fete sunt prinse în vârtejul unei transformări periculoase și pline de capcane, dansând noaptea într-o sală de clasă, cu hainele în dezordine, aproape goale. Sunt eleve de școală, iar în ușa clasei unde au încins banchetul clandestin, se ivește, purtând o lampă, supraveghetora ce fatalmente le-a scăpat din ochi. Un fragment din notele secrete ale lui Rimbaud a fost scris pe tablă de o mână necunoscută. Lângă fete stă blând un câine de pază, reluând scenariul animalului magic regăsit și în tablouri anterioare mai grave, precum *Maternity* (1946-1947). Aici, filiația și maternitatea revin pe teritoriul dramei, deși se poate afirma că nu l-au părăsit niciodată. Catriona McAra clarifică un aspect evident – imaginile vizuale ale lui Tanning sunt gravate în scrisul său⁸, așa cum și scrisul său îi conține arhiva vizuală. Perioada e dominată de făpturi iscate din involburări textile – metri întregi de mătase creează turbioane ce se ridică spre tavan, alcătuind siluete bizare, cu săni și sfârcuri roșii, susținute de picioare subțiri, cabaline. Tot acest amalgam de mijloace expresive poate fi citit ca premonitoriu, deoarece în anii '60 Dorothea Tanning începe să fie tot mai intens preocupată de sculptura cu medii textile, ceea ce îi permite o explorare îndeaproape a volumetriei corpului uman. Aici pot fi invocate câteva structuri teoretice importante ce conferă rigoare academică abordării operei lui Tanning, fie că e vorba de cea literară sau cea plastică. Deja a fost invocată, în studii comprehensive, argumentația lui Peter Brooks, care teoretizează narativitatea în proximitatea corporalității⁹, generând un model critic ce poate fi transferat unor cadre teoretice mai apropiate de teoriile relației dintre text și mediul vizual¹⁰.

Tanning a creat bucăți textile de trupuri, forme în relief ce purtau semnificația unor scene de intimitate corporală sau erotică. *Étreinte* (1969) pare o confruntare dintre un trup feminin și o bestie oarbă, asemănătoare unei primate coborâte din jungla antropogenezei. *Ouvre-toi* (*Open Sesame*) (1970) înfățișează un ghem diform de trupuri încheștate în fața unei uși, semnaland amprenta

pe care corpurile o lasă în spațiul public și domestic, în trecerea lor. În același an, Tanning realizează *Canapé en temps de pluie*, a cărei tehnică o va perfecționa în instalația *Hôtel du Pavot, Chambre 202* (1970-1973). Așa cum nota Victoria Carruthers în cea mai recentă monografie dedicată artistei, instalația, care ocupă o cameră întreagă în Centrul Georges Pompidou din Paris, marchează „întoarcerea la frontalitate”¹¹, cu toate că artista nu favoriza această formă de spațialitate a operei sale. Locurile bânuite din picturile sale sunt transpuse tridimensional în forme corporale ce se contopesc cu mobila, cu șemineul și cu pereții. Corpul pare una cu materia anorganică a decorului, devenit parte din ea, rămânând fixat în topografia incertă a unui loc paradoxal. Camera de hotel subminează noțiunea de intimitate prin caracterul ei deschis, public, dar o promite, în absența unei variante de compromis. Inspirată de un cântec pentru copii din copilăria sa (*In room two hundred and two/ The walls keep talkin' to you/ I'll never tell you what they said/ So turn out the light and come to bed*)¹² Tanning materializează, prin corpurile alcătuite din propria urmă și amprentă, fragmente vizionare de coșmar.

Pe măsură ce artista se apropia de finalul carierei, când abilitățile sale tehnice au slăbit, pictura a fost înlocuită de poezie. *Woman Artist, Nude, Standing* (1985-87) poate fi „citită”, în termenii lui Bal, ca declarația sa finală prin intermediul unui ultim autoportret. Contururile se disting dintr-un fundal de culori organice, amestecate vivace precum fragmentele unei coloane sonore. Corpul matur al femeii devine instrument de protest și prilej de a conferi încă o dată nudului puterea transformatoare avută de-a lungul întregului secol de modernitate pe care Tanning l-a trăit.

Note:

¹ Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (Little, Brown and Company, 1985), 66.

² Craig Morgan Teicher, „The Paris Review”, 1 Octombrie 2020. <https://www.theparisreview.org/blog/2020/10/01/the-later-work-of-dorothea-tanning/>

³ Catriona McAra, *A Surrealist stratigraphy of Dorothea Tanning's Chasm* (Routledge, 2017), 53.

⁴ Dorothea Tanning, *Between Lives. An Artist and her World* (W.W. Norton & Company, 2001), 152.

⁵ Catriona McAra, *A Surrealist stratigraphy of Dorothea Tanning's Chasm* (Routledge, 2017), 52.

⁶ Dorothea Tanning in Victoria Carruthers, „Dorothea Tanning and her Gothic imagination” in *Journal of Surrealism and the Americas* 5(1), pp. 134-158 (146).

⁷ Dorothea Tanning, *Chasm. A Weekend*, 16-17 (trad. mea).

⁸ Catriona McAra, 10.

⁹ Peter Brooks, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative* (Harvard University Press, 1993), xii.

¹⁰ Mieke Bal, *Reading "Rembrandt". Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge University Press, 1991), 60.

¹¹ Victoria Carruthers, *Dorothea Tanning. Transformations* (Lund Humphries Publishers Ltd., 2019), 158.

¹² <https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/132/>.

III. Corpuri în modernism și în literatura contemporană

Alina Silvana FELEA

Corpul și „însușirea” lui pulsională, în *Omul fără însușiri*

Timp de douăzeci de ani, ultimii ai vieții sale și până chiar în ultima lui zi, Robert Musil s-a aflat pe imensul șantier pe care l-a reprezentat romanul *Omul fără însușiri*. Soția lui a mai publicat, ordonând, atât cât s-a putut, din manuscrisul postum. Însă este lesne de imaginat că și dacă i-ar fi fost dăruiti încă mulți ani lui Musil, „romanul” n-ar fi căpătat o încheiere. Și opera capitală, în mai multe volume, a lui Musil se numește „roman”. Însă poate doar dintr-o obișnuință genealogică sau pentru că romanul este un gen atât de lax, atât de permisiv cu încadrarea în categoria sa a unor creații ce au prea puțini numitori comuni între ele, în afara prezenței fabulației și a dimensiunilor, a numărului de pagini. Dar dominantă în creația lui Musil este cea eseistică, mai mult decât cea imaginativ-fabulatorie. Adevărata „acțiune”, conflictele se joacă la nivel conceptual între un plan al rațiunii analitice, critice pe de-o parte, și creativitate, dimensiune spirituală, pe de altă parte. Iar gândirea lui Musil este prolixă, fără zăgaz, autogenerându-se, cu o dinamică fluvială și a afluenților, inundând intriga tradițională, cea în care actorii erau, clasic și previzibil, personajele. De pildă, Acțiunea Paralelă, proiect care se coagulase naratologic, în cheie satirică, e adevărat, dispare fără urmă. La fel și personaje asupra cărora se concentrase inițial autorul. Centrul, care pare a fi la început Ulrich, se mută, în câteva volume, pe axa Ulrich-Agathe, sora „omului fără însușiri”. Fire ale intrigii care păreau cu adevărat viabile se pierd pe parcurs și atunci devine evident că Musil nu căuta să ducă la bun sfârșit „romanul”. Sau, cel puțin, romanul său putea fi opera veșnic în desfășurare. Este o operă reflexivă, eseistică mai mult decât una romanescă, în sensul clasic al termenului. Se deschide însă, și datorită operei lui Musil, o nouă eră a romanului, romanul modern, astăzi „clasic” și el, fiind reputat prin răsturnarea tuturor premiselor anterioare.

Raționalismul occidental modern, infatigabil, începând cu secolul XVII, dădea evidente semne de oboseală, chiar din secolul XIX, dar mai ales la debutul secolului XX. Nu va înceta să fie dominantă gândirii occidentale, dar modernitatea îi construiește opoziții, îi descoperă inamici, caută s-o contrabalanseze dintr-o sațietate în fața unuia din efectele sale: ariditatea intelectului și a gândirii colective. Termenul pe care Max Weber îl redescoperă de la înaintașii lui, Schiller și A. W. Schlegel, *Entzauberung*, dezvrăjirea lumii, e repede adoptat, transformându-se într-o adevărată etichetă-constatare, cu privire la chipul pe care îl luase lumea. Ternă, lipsită de măreție și de anvergură, sărăcită de dimensiunea spirituală. Iar modernitatea artistică, în care se înscrie strălucit și Robert Musil, apărând ca orice „răspuns” la realitate și circumstanțe, se construiește ca reacție...

Teoriile vorbesc despre declinul, degradarea, sărăcirea lumii și multe alte lipsuri și „nefericiri” de care dă dovadă societatea în zorii modernității, decadența și apoi prăbușirea șocantă, pentru mulți, a monarhiei austro-ungare. La toate acestea, artă reacționează, transfigurându-le în discurs estetic, traducându-le artistic. Dar pentru că



artiștii văd necesitatea de a se dezice de sfera politică, de lipsa de valoare și de substanță în care se scaldă societatea, soluția pare a fi un cult al estetismului și încurajarea procesului de autonomizare a culturii. Însă adevărul este mult mai nuanțat, deoarece tradiția apare ca „stratificată”, ceea ce împiedică simpla ei repudiare de către artiștii moderni vienezi și central europeni. „Numai prin relația cu această tradiție stratificată se explică specificul etic al estetismului vienez al unei prime generații de moderniști și interiorizarea, căutarea subiectivă pasionată a unui domeniu de dincolo de realitatea socială și politică barbară” (Lăcătuș, 2009, p.38).

Lucrurile trebuie văzute la fel de nuanțat și în cazul lui Musil, un intelect de mare finețe, înclinat, cum spuneam, către reflecție, dar care e în asentiment cu ideea de dezvrăjire a lumii. Și deci cu opțiunea, într-un fel sau altul, a recăștigării acesteia. Evident, nu epigonic, ci inovativ. Una dintre căile alese și de Musil, într-o epocă a febrei și a modei psihanalizei freudiene, este cea a îndreptării atenției către corp, către pulsuni și instincte, posibil pentru a descoperi o nouă senzație a viului.

Diotima, frumoasa soție a secretarului de stat Tuzzi, căreia îi revine nobila misiune de a găsi marea idee pentru Acțiunea paralelă, simbolizează Imperiul. Ea oscilează nedefinit și insomniac între soțul ei și Arnheim, marele industriaș prusac. Femeia este îndrăgostită de genialul prusac și se visează zburând „alături de bărbatul iubit printr-un cer al unor onoruri noi, însă cerul acesta avea o neplăcută culoare de albastru de Prusia”... Întins alături de ea, noaptea, se află însă, trupul „gălbui” al soțului ei, pe care îl simțea „ca un simbol galben-negru al vechii culturi kakanienne”, cu tot ce reprezenta aceasta: barocul clădirilor, apropierea lui Beethoven, Mozart, Haydn etc. Așa că Diotima nu se poate decide „fără luptă” să părăsească această lume și să fugă cu Arnheim... „În trupul ei frumos și mare sufletul îi era așezat ca într-o țară imensă, înflorită” (Musil, vol. 3, 1995, p. 151). Corpul este deci o metaforă, o punte, servind pentru corporalizarea simbolică a politicului. Important este acel dincolo de el, realitatea către care trimite și pe care o reprezintă. În acest caz, nu are o valoare în sine, pentru sine. Nu este de ajuns atât cât este. Trupul Diotimei, o țară „înflorită”, este în primul rând „cuibul” sufletului.

El poate fi privit ca „trupul de păcat”, însă există și „trupul de nevinovăție”, așa cum o spunea frumos Clarisse, referindu-se nu doar la corporalitate ci și la spiritul viu, asociat acesteia. Ceea ce demonstrează într-adevăr că exaltarea dată de unele boli psihice, o stare pe care o trăiește acest personaj cu idei delirante, are și o componentă rațională. Meingast îi apreciază ideea și interpretează dualitatea

păcat/nevinovăție în trup ca un acces privilegiat, dincolo de „această lume lamentabilă, așa-numită a experienței”, la o altă lume a „magnificenței, în care, în anumite clipe luminate, ne-am simți imaginea asta a noastră înсуфletită de o dinamică infinit deosebită” (Musil, 1995, vol. 3, p.207). Simplul fapt că se creează o antinomie între carnalul „păcătos”, vinovat și eterata stare care nu mai e, de fapt, a corpului, ci a unui sine pur, spiritualizat, obturat și puțin vizibil, dincolo de greutatea materiei, este mai mult decât relevant, pentru o gândire ancorată în mentalitatea dualistă, așa cum s-a obișnuit Occidentul de secole și chiar de milenii.

Însă aceasta este doar una din întruchipările gândirii și ca atare nu toate personajele îi poartă stindardul. Ca să înțelegem mai adânc ce înseamnă „omul fără însușiri”, de pildă, iată-ne în fața unei explicații, pe care ne-o oferă Ulrich, de această dată, cu privire la cele două „fațete” care există în fiecare din sentimentele omenești. Astfel, există, chiar dacă denumirea ar putea suna urât, menționează chiar Ulrich, un mod apetitiv, „căci în fiecare om trăiește o foame care-l face să se comporte asemenea unui animal de pradă”. Iar opusul lui, modul neapetitiv, un soi de dispoziție „vegetativă”. (Musil, vol. 4, 1995, p.132). Depinzând de dominanța din propriul caracter ar fi, pe rând și alternativ, „activiștii” sau ființele apetitive și „nihilisti” sau cei neapetitivi. Cei din prima categorie iau inițiativă în toate problemele, „trec asemenea unor torente peste toate obstacolele sau se revarsă înspumate prin alte albi; pasiunile lor sunt puternice și schimbătoare”, viața este în această ipostază „pasionată”. În cealaltă categorie, contrastantă, oamenii sunt „timizi, visători, vagi; se hotărăsc greu, sunt încărcati de reverii și nostalgii și sunt interiorizați în propriile lor pasiuni”; ei sunt „contemplativi”. Ulrich realizează însă că ambele categorii „nu înseamnă altceva decât opoziția dintre un om «fără însușiri» și unul având toate însușirile pe care le-ar putea demonstra vreodată o asemenea ființă umană.” (Musil, 1995, vol.4, p.136).

Ei bine, deși se vorbește despre contraste, despre opozițiile între cele două moduri care, inevitabil, ne îndreaptă către opțiuni, alegeri, diferențieri valorice, ineditul stă tocmai în răsturnarea unei logici instituite. Nu așa cum ne-am aștepta, contemplativul, raționalul, „cel eliberat de aviditate” și „maturizat cu tandrețe” este câștigătorul cursei evoluției, ci tocmai animalicul, apetitivul! De fapt, el pare a fi cel care face posibil progresul! „Instinctele sunt cele cărora lumea le datorează frumusețea și progresul ei (...) Ulrich nu se putuse împiedica să sublinieze și activitatea constructivă a unor instincte violente alături de cea distructivă” (Musil, 1995, vol. 4, p.134). Este foarte posibil ca psihanaliza freudiană să fi determinat îmblânzirea viziunii occidentale despre instincte. Este la fel de posibil însă ca această perspectivă, violența generând progresul și frumusețea, să facă parte din cochetăria intelectuală a lui Musil, din voltele pe care spiritul său profund, imaginativ și original și le permitea, ba chiar fără luxul demonstrației prin exemplificări. Desigur, istoria cu revoltele, războaiele și nenumăratele răsturnări de situații, de atâtea ori prin violență constituie mereu o mărturie. Poate doar ideea „instinctului” belicos, generând forța transformării spre un „progres” nebanuit e mai mult discutată în acest început de secol XX.

Dragostea, și ea, n-ar fi, încă de la origine, decât „un simplu instinct de apropiere, un instinct de posesiune” și, de multe ori, simplele „excitații epidermice” se confundă cu întreaga ființă a omului (Musil, 1995, vol. 3, p.334). Miza pusă de occidentali pe sentiment, o adevărată ideologie ridicolă, „buhăită”, după cum spune personajul principal într-una din discuțiile cu Agathe, are un efect mai mult

decât neașteptat: „în vis, în mit, în poezie, în copilărie și chiar și în dragoste, o participare mai mare a sentimentului se plătește printr-un deficit de înțelegere, și asta înseamnă printr-un deficit de realitate” (Musil, 1995, vol. 3, p. 292). A fi în realitate înseamnă, așadar, a înțelege, iar a înțelege, operațiune tipică a gândirii, înseamnă să fii ancorat în realitate. Abandonarea în vârtoarea sentimentului însă, cuceritoare pentru ființa umană, care o echivalează cu „trăirea vibrantă a vieții”, reprezintă un deficit. Ideea de sorginte platoniciană, fără doar și poate, din moment ce se vorbește de subminarea înțelegerii prin concentrarea pe sentiment. E necesară aici și diferențierea între sentiment și simțire. Aceasta din urmă reprezentând un nivel primar, al instinctualului. Preconizăm, potrivit unei logici raționaliste care a marcat dintotdeauna gândirea occidentală că, tocmai abstragerea din animalic, dresarea și controlul instinctelor, supunerea corpului și a tot ce presupune carnalul au dus la progresul umanității. Musil ne prezintă viziunea răsturnată, pentru că, nu-i așa, creierul este cel care „comprimă, completează, modelează realitatea pretinsă”, am putea spune chiar că creează realitatea, câtă vreme „urechea lasă să treacă neauzite mii de zgomote ale propriului trup”? (Musil, 1995, vol. 5, p. 242). Prioritatea a reprezentat-o mereu, dar poate nedrept ceea ce creierul dictează, pentru că el pare a deține controlul, însă, pe parcursul acestui roman Musil ne îndreaptă atenția către instincte și relevanța acestora, deci către corporalitatea nudă. Încă o dată, nu către sentimente, ci către percepție, simțire și instinct! Față de care suntem surzi atunci când exteriorul ne confiscă.

Probabil cea mai reușită incursiune în misterioasa și contradictoria natură umană pe care o realizează Musil este cazul Moosbrugger, criminalul pe care Ulrich se străduiește să-l scape de pedeapsa cu moartea pe motivul bolii psihice de care ucigașul suferea. Omul, care ucisese cu brutalitate o prostituată, aude voci, „muzică, împușcături, vuiet, tunete, răsete, strigăte, șoapte. Asta venea de peste tot, din perete, în aer. Glasurile îl batjocoreau, îl criticau, îi spuneau gândul înainte.” (Musil, 1995, vol. 1 p. 299). Boala este evidentă, iar Clarisse, care suferă la rândul ei de tulburări psihice, reușește chiar să-l ajute să evadeze. Moosbrugger va ucide însă din nou, pecetluindu-și de data aceasta definitiv soarta. Ființa lui este dominată de instinct, „un instinct foarte puternic” care „îi întorcea din când în când pe dos făptura”, dar omul nu este văzut doar în acest stadiu de animalitate. În sala de judecată, fața lui Moosbrugger exprimă „bunătate”, tovarășii cu care lucra uneori, căci era tâmplar, îl simpatizau. Mai mult decât atât, viața lui întreagă, în parte petrecută prin ospicii și închisori, „era doar o luptă, o luptă ridicol și înfricoșător de neajutorată, pentru a smulge o justificare pentru ea însăși” (Musil, 1995, vol.1.p100). Fără îndoială, căutarea sensului este o experiență profund umană! Criminalul are, așadar, trăsături care-l umanizează și care-l așază mai presus de instinctul violent, ucigaș, fără a-l scuza, desigur. Care este rostul evidențierii acestui strop de umanitate la o ființă primară, la care bestialitatea este dominantă?! Musil atrage atenția, cu subtilitate, că „*natura non fecit saltus*, ea nu trece dintr-o dată, îi plac stările de tranziție și chiar și pe scară largă menține lumea într-o stare provizorie între imbecilitate și sănătate. Însă știința dreptului nu ține seama de asta. Ea spune *non datur tertium sive medium inter duo contradictoria*, sau în traducere: individul sau este în stare să acționeze contrariu legii, sau nu este, căci între aceste două contrarii nu există un al treilea sau un termen mediu” (Musil, 1995, vol.1.p.303). Judecății din știința dreptului îi plac situațiile clare, fără echivoc, însă natura nu este lipsită de echivoc! În aceasta constă marea inadvertență: între ceea

ce natura oferă, între ceea ce reprezintă adevărul naturii sau starea ei cea mai tipică și modul în care judecata umană caută certitudini, rezolvări ale situațiilor care neapărat trebuie să fie în alb sau în negru. Aceste stări de tranziție reprezintă regula, nu excepția! Însă legea, în rigoarea ei care se dorește rațională, nu înțelege, de fapt, natura, nu i se adaptează. Intransigența o face strâmbă. Criminalul Moosbrugger, un corp cu o minte bolnavă și un caracter ambivalent, ar trebui internat în ospiciu pentru totdeauna, nu condamnat la moarte! Nuanțările pe care le face Musil, opozițiile pe care ni le pune în față nu sunt parte a unei demonstrații în care reflexivul scriitor ar vrea să sublinieze fenomenul respingerii reciproce. Din simplul motiv că în natură nu e vorba despre respingeri și nici despre principiul terțului exclus...

Nu în ultimul rând, care este rostul prezenței acestui personaj dintr-o categorie atât de diferită de categoriile din care fac parte celelalte personaje? Ulrich este fascinat de Moosbrugger ca de o „poezie sumbră” și ni se explică apoi că această atracție pentru „ororile grotesti” și pentru „nepermis sub forma admisă a visurilor și a nevrozelor” ar fi ceva potrivit pentru oamenii epocii burgheze! (Musil, 1995, vol. I, p. 158) Morbiditatea unei asemenea atracții se explică printr-un alt deficit. Al genialității, al extraordinarului, al neobișnuitului timpului și societății. Cum oroarea crimei și făptura atât de șocantă a lui Moosbrugger, amestec rar de bestialitate și blândete, reprezintă o formă (în lipsă de altceva) ieșită din comun, senzaționalul potolește oarecum aviditatea burghezului mediu. Pentru Ulrich însă, Moosbrugger este un caz de boală, este individualizat și particularizat. Numai așa criminalul poate fi văzut ca o „poezie sumbră”. Și mai poate fi și expresia unei umanități bolnave, pe care trebuie s-o tratezi ca atare, nu s-o pedepsești. Dar Ulrich nu este nimic din ce sunt ceilalți, căci el poate deține toate însușirile, de care se desface apoi rând pe rând, el fiind „omul fără însușiri”. El este adevărata figură a genialității! Fapt intuit de ceilalți, dar neconștientizat cu adevărat. Cu atât mai puțin Ulrich e privit ca exemplu de genialitate.

Toma Pavel observa cu justețe cum, la începutul secolului XX revolta modernistă se manifesta atât împotriva tentativei de a închide ființele umane „în închisoarea mediului lor”, cât și împotriva metodei observației și empatiei. Și astfel apare o ruptură inedită între „realitate devenită misterioasă și profund neliniștitoare și individul eliberat de grijile normative și conceput ca locul unei activități senzoriale și lingvistice irepresibile” (Pavel, 2003, p. 48). Atenția acordată de un reflexiv prin excelență cum era Musil instinctualului și relevanței acestuia pentru individ și societate, estetizarea pulsioni sunt mărci ale romanului *Omul fără însușiri*. Dar ceea ce urmărește, de fapt, Musil este să recompună în manieră artistică acea unitate pierdută dintre cele două mari jumătăți ale vieții pe care el le identifica drept ale simbolului pe de-o parte și a gândirii, logicii și acțiunii lucide, pe de altă parte. Nu e vorba de a despărți judecata limpede, lucidă de partea instinctivă a ființei. Ci dimpotrivă de a le vedea împreună. Simbolul este „logica sufletului”, apare și în premonițiile artei și ale religiei, dar și în toate relațiile „multiforme” ale ființei omenești cu sine însăși și cu natura. Toate aceste manifestări nu pot fi obiectivate și nu pot fi altfel înțelese decât în simboluri. Aici se înscrie și partea pulsională și instinctuală a ființei și ea poate fi reprezentată cel mai bine prin simbol. A dori raționalizarea acestei jumătăți, a-i afla „adevărul”, în maniera intelectualizată și rațională, ce îi este specifică celeilalte jumătăți, echivalează cu distrugerea întregii valori a simbolului și deci dezechilibrarea balanței. Iată de ce pulsioniile și corporalitatea, fără a ocupa prim

planul acestui roman, nu reprezintă nici partea întunecată, rușinoasă a ființei umane, care ar fi cel mai bine să fie ignorată. Expunerea unei pulsioni, chiar dacă e pulsione criminală, cum este cea a personajului Moosbrugger, nu e pledoarie în favoarea cultivării sau încurajării instinctelor ucigașe. Ele sunt o realitate, fac parte din paleta coloristică variată și nuanțată a naturii umane. Și trebuie așezate în cugetul uman acolo unde le este locul și reprezentate în maniera care li se potrivește cel mai bine. Pentru că, dacă au o logică, un sens și un înțeles, acestea nu sunt cele ale intelectului și ale gândirii logico-raționale. Ci mai degrabă ale simbolului și ale unei gândiri „vrăjite” pe care raționalismul occidental le-a tot împins către o periferie a irelevanței și nimicniciei. Iar balanța trebuie reechilibrată.

Referințe

Robert Musil, *Omul fără însușiri*, vol 1-5, Editura Univers, traducere de Mircea Ivănescu, București, 1995

Adrian Lăcătuș, *Modernitatea conservatoare. Aspecte ale culturii Europei Centrale*, Editura Universității Transilvania din Brașov, 2009

Thomas Pavel, *La pensée du roman*, nrf essais, Editions Gallimard, Paris, 2003

Ana-Maria DUMITRAȘCU (Ștefănescu)

Fragmentare corporală și identități fluide în romanele lui Milan Kundera



Opera lui Milan Kundera se remarcă prin abordarea subtilă și profund filozofică a unor teme fundamentale precum condiția umană, identitatea, memoria și natura existenței. În centrul operei sale se află o abordare neconvențională a corporalității – nu ca simplu suport biologic al subiectului, ci ca un spațiu de tensiune, interogare și transformare. Articolul își propune să investigheze, dintr-o perspectivă existențialistă și postmodernă, modul în care romancierul instrumentalizează corporalitatea ca metaforă a condiției umane, în cadrul unor texte selectate din opera sa, focalizând asupra fragmentării corporale și a dinamicii identitare instabile, ca expresii ale crizei subiectului contemporan. Pornind de la analiza unor romane precum *Cartea răsului și a uitării* (1979), *Insuportabila ușurătate*

a *ființei* (1984), *Nemurirea* (1990), *Identitatea* (1998) și *Ignoranța* (2003), vom încerca să evidențiem modul în care corpul devine un spațiu narativ al înstrăinării, al memoriei afective și al dezintegrării sinelui.

În viziunea lui Kundera, corporalitatea nu este un dat biologic, nici o structură unitară, ci una dinamică și fragmentată, străbătută de semnificații contradictorii, înstrăinări și reconfigurări care reflectă neliniștile ontologice ale individului modern. Această fragmentare deschide posibilitatea unei identități fluide, instabile, supuse unei permanente reevaluări. Astfel, Kundera reconfigurează paradigma corporală într-un registru filozofic, propunând o înțelegere a ființei ca transformare perpetuă și instabilă.

1. Corpul ca locus al înstrăinării

În *Insuportabila ușurătate a ființei*, corporalitatea devine un vector al alienării. În centrul acestei problematice se află personajul Tomas, care își trăiește relațiile erotice într-un registru de distanțare afectivă. Pentru el, corpul femeii devine un obiect de investigație, dar nu în sensul unei explorări empatice, ci ca un teritoriu de cucerit și „disecat”, o explorare lipsită de afect. Relația sa cu femeile este guvernată de o logică a disocierii între intimitatea fizică și atașamentul emoțional. Sexualitatea devine un instrument cognitiv, o „curiozitate chirurgicală”, în care trupul este dezagregat în părți. Această fragmentare sistematică a corporalității reflectă un fenomen profund de „înstrăinare”. Tomas nu caută comuniunea cu celălalt, ci confirmarea propriului eu în absența celui alt ca subiect. Corpul este descompus în gesturi, părți, senzații, transformat în instrument de diferențiere într-o logică aproape mecanică.

„Făcuse dragoste cu ea înainte de a avea răgazul să apuce scalpul său imaginar cu care deschidea corpul întins al lumii (Kundera, 1999, p. 202) [...] îl încercă un sentiment de nespuse fericire, pentru faptul de a fi pus stăpânire, încă o dată, pe o părticică de lume: de a fi decupat cu scalpul său imaginar o minusculă fâșie de țesut din pânza infinită a universului” (Kundera, 1999, p. 200).

În mod similar, Sabina trăiește o disociere între corpul ei și identitatea sa, instrumentalizându-l ca pe un vehicul al ușurătății, al libertății și al „trădării”, ceea ce duce la o formă profundă de înstrăinare și la aceea senzație de lejeritate, fapt care o situează la antipodul Terezei, care experimentează corpul ca „greutate a ființei”, ca pe o temniță, un *locus* marcat de traume și vulnerabilități. Corpul ei apare ca un teritoriu tensionat între aspirația către comuniune afectivă și angoasa despărțirii, între pudoare și nevoia de afirmare a sinelui autentic. Sabina, deși investită cu o aură de libertate erotică, trăiește o contradicție constantă între sexualitatea explicită și identitatea profund marcată de fuga de convenții. Ea practică „trădarea” ca stil de viață, dar nu reușește să își armonizeze corpul cu această libertate asumată. Trupul ei devine purtătorul unei identități instabile, oscilante între dorința de vizibilitate și nevoia de invizibilitate, între exhibiție și izolare. Totuși, în ambele cazuri, corpul sfârșește prin a fi un teren al instabilității și al dispariției identitare: pentru Tereza, prin izolarea de lume; pentru Sabina, prin volatilizarea oricărei forme stabile de sine.

Această disociere între corp și identitate produce o dublă formă de alienare: trupul nu este o expresie unitară a sinelui, ci un câmp de luptă între ceea ce este impus din exterior (norme, așteptări, dorințe ale celui alt)

și ceea ce este trăit lăuntric, între nevoia de afirmare a subiectivității și tendința de interiorizare a normelor relaționale. Kundera problematizează corporalitatea, care, departe de a fi o ancoră a identității, devine o mască, un costum marcat mereu de o discrepantă și o dislocare a sinelui. În plan teoretic, această abordare se apropie de viziunea existențialistă asupra corporalității, formulată de filozofi precum Jean-Paul Sartre – care descrie corpul ca o dimensiune a ființei – sau Maurice Merleau-Ponty, care vede corpul ca mediator între sine și lume, dar și ca loc de tensiune între obiectivitate și subiectivitate. Kundera pare să subscrie parțial acestor idei, dar merge mai departe, ilustrând cum într-o societate modernă, corpul nu mai este vehiculul unei intenționalități unitare sau o expresie autentică a sinelui, ci devine un mediu al tensiunii dintre interioritate și exterioritate, un *locus* al dezarticulării sinelui, așa cum e descris de Agnès.

„Era, dacă-mi aduc bine aminte, pe la sfârșitul anilor copilăriei mele: uitându-mă îndelung în oglindă, am ajuns în cele din urmă să cred că ceea ce vedeam în fața ochilor eram eu... Nu mi-a rămas în minte decât o vagă amintire a acelor vremuri, dar știu că a-ți descoperi propriul eu era un lucru de-a dreptul încântător. Numai că, mai târziu, survine momentul când stai din nou în fața oglinzii, și-ți spui în sinea ta: asta sunt eu? Adevăratul eu? Și de ce? De ce ar trebui să mă solidarizez cu *acesta*? Ce-mi pasă mie de acest chip? Și în clipa aceea totul începe să se prăbușească.” (Kundera, 2002, p. 44).

Totodată, corporalitatea la Kundera poartă amprenta unei dimensiuni politice latente; în contextul regimului totalitar ceh din fundalul romanului, corpul este și un spațiu al supravegherii, al dresajului ideologic, al violenței simbolice. A fi în posesia propriului corp devine un act de libertate – dar o libertate fragilă, mereu amenințată de controlul social și de propriile constrângeri interioare.

2. Cartografii ale exilului interior - corporalitate și dezintegrare identitară

În *Nemurirea*, romanul în care ideea de dublu și de multiplicare a sinelui este explorată în profunzime, corporalitatea capătă o dimensiune performativă. Personajele – în special Agnès, eroina care ia naștere dintr-un gest făcut prin ridicarea mâinii pentru a-și lua la revedere de la instructorul de înot – renunță la acest gest din momentul în care sora sa, Laura, și-l însușește. „Mulți oameni, puține gesturi”, constată naratorul. (Kundera, 2002, p. 10) Acest gest, aparent banal, devine un semn identitar, un mod prin care Agnès își afirmă individualitatea. Odată ce gestul este preluat de sora sa, el își pierde unicitatea, iar Agnès, simte că i-a fost confiscată o parte din sine. Astfel, corporalitatea nu mai este doar o expresie a interiorității, ci un teren al negocierii identității în raport cu ceilalți. Performativitatea corpului implică nu doar manifestarea sinelui, ci și riscul ca această manifestare să fie duplicată, reflectată sau distorsionată de alții. În acest joc al oglinzilor și al gesturilor repetate, Kundera problematizează autenticitatea sinelui și fragilitatea graniței dintre original și copie, dintre ceea ce ne aparține și ceea ce devine recunoscut doar prin ochii celui alt.

Această tensiune dintre unicitate și repetabilitate poate fi pusă în legătură cu teoria performativității lui Judith Butler, potrivit căreia identitatea nu este un dat

esențial, ci rezultatul unei serii de acte și gesturi repetate în timp. În *Nemurirea*, gestul lui Agnès devine un astfel de act performativ – el nu exprimă un „sine” interior imuabil, ci contribuie la constituirea sa în plan social și relațional. Odată imitat, gestul își pierde forța de a ancora identitatea și devine un semn gol, o copie a unei prezențe care nu mai este unică. În acest sens, Kundera se apropie și de dilemele existențiale ale lui Kierkegaard, pentru care sinele este o sinteză tensionată între particular și universal, între dorința de a fi autentic și presiunea uniformizantă a exteriorului. Astfel, corporalitatea devine scena pe care se joacă drama sinelui contemporan – fragmentat, vulnerabil și mereu în pericol de a fi confundat cu propria reprezentare.

Comparativ cu Agnès, a cărei identitate se destramă în fața imitării și multiplicării gestului, Tereza trăiește drama unui corp perceput ca o povară, ca o alteritate față de sinele interior. Pentru Tereza, corpul este un teritoriu străin, uneori chiar ostil, care o face vulnerabilă în fața propriei fragilități și a privirii celorlalți. Această anxietate a expunerii e adesea resimțită ca o povară. În timp ce Agnès încearcă să-și păstreze autenticitatea prin controlul expresiilor corporale, Tereza aspiră la transcenderea corpului, visând la o comuniune deplină. Ambele personaje trăiesc o tensiune între interioritate și exterioritate, între dorința de a se manifesta și nevoia de a se proteja de privirea celorlalți. Însă, dacă Agnès este prinsă în dinamica oglinzilor și a reprezentărilor sociale, Tereza este marcată de o diviziune mai profundă – între trup și suflet – ceea ce accentuează fragilitatea sinelui și imposibilitatea unei armonii depline între ceea ce este și ceea ce pare a fi. Kundera oferă astfel două variațiuni asupra aceleiași teme: corpul ca loc de tensiune, dar și ca mediu al identității.

Această problematizare a corporalității ca spațiu de tensiune identitară pregătește terenul pentru o altă temă centrală în proza lui Kundera: exilul. Dacă trupul este primul spațiu al înstrăinării, exilul devine extensia geografică și existențială a acestei rupturi. Personajele lui Kundera nu sunt doar exilate dintr-un spațiu politic sau geografic, ci și din propriul sine, din familiaritatea identității stabile. Exilul fizic, așa cum apare în *Cartea râsului și a uitării* sau în *Ignoranța*, devine o metaforă pentru exilul interior – imposibilitatea de a locui cu adevărat în propriul corp, în propria memorie sau în istoria personală. Așa cum gesturile pot fi imitate, iar trupul expus interpretărilor celorlalți, tot astfel apartenența la un loc sau la o identitate devine fragilă, contingentă, mereu supusă reconfigurării. La Kundera, exilul nu este doar o condiție istorică, ci un mod de a fi în lume – o existență în suspensie, în căutarea unui sens într-un univers marcat de fragmentare și ambiguitate. El nu constituie un simplu fundal politic, ci o stare ontologică, o ruptură fundamentală între om și lume. În *Cartea râsului și a uitării*, această ruptură devine explicită: Tamina trăiește între două lumi – cea lăsată în urmă, care se șterge treptat din memorie, și cea nouă, care refuză să îi ofere ancoră. Ea este prizoniera unei nostalgii imposibile: dorește să recupereze caietele cu amintiri și scrisorile primite de la soțul ei, rămase în fosta Cehoslovacie după moartea lui, dar această dorință o consumă și o condamnă la o formă de exil afectiv, fără posibilitate de întoarcere. Kundera o plasează simbolic într-o lume onirică și absurdă, pe o insulă populată de copii care o umilesc și o reduc la o formă de existență infantilă – un exil nu doar geografic sau psihologic, ci aproape metafizic.

În *Identitatea*, exilul se manifestă sub forma unei alienări cotidiene: personajele nu sunt străine într-o altă

țară, ci în propriile relații, în propriile dorințe. Chantal și Jean-Marc, deși trăiesc împreună, sunt separați de proiecțiile și fanteziile lor reciproc, exilați unul din intimitatea celuilalt. Exilul interior creează o distanță invizibilă care „sapă” sub relațiile umane și compromite orice sentiment de apartenență autentică.

În *Ignoranța*, Kundera abordează frontal exilul ca problemă istorică și emoțională. Irena și Josef, reveniți în Praga după ani petrecuți în Occident, descoperă că „întoarcerea acasă” este imposibilă. Timpul, oamenii și locurile s-au schimbat, iar trecutul idealizat nu mai poate fi regăsit. Pentru Irena și Josef exilul nu e despre locul unde ajungi, ci despre locul din care ai plecat și în care nu te mai poți întoarce. În acest sens, exilul nu este doar o despărțire de o patrie, ci de un timp, de o versiune a sinelui care nu mai există.

În estetica lui Milan Kundera, corporalitatea și exilul nu sunt doar teme recurente, ci instrumente critice prin care este demontată iluzia unui sine unitar și a unei apartenențe absolute și prin care autorul sondează complexitatea identității. Corpul, în viziunea sa, nu reprezintă un dat biologic inert, ci un spațiu performativ și fragil, în care identitatea se constituie și se destramă sub presiunea relațiilor sociale, a privirii celuilalt și a propriilor interogații existențiale. Fragmentarea corporală, disocierea între trup și sine, ilustrate prin personaje precum Agnès, Tamina, Tereza, Irena sau Josef, evidențiază criza subiectului într-o lume lipsită de stabilitate ontologică, care transformă trupul într-un text deschis, expus manipulării și interpretării.

În paralel, exilul capătă o funcție estetică și filozofică esențială. Mai mult decât o dislocare geografică, exilul este reprezentat ca o stare de înstrăinare profundă, o ruptură între individ și spațiul original, între memorie și prezent, între sine și lume. Personajele lui Kundera, fie că se confruntă cu pierderea patriei (Irena și Josef – *Ignoranța*), cu uitarea istoriei personale (Tamina – *Cartea râsului și a uitării*), cu discordanțele dintre chip și eul interior (Agnès – *Nemurirea*) sau cu distanța afectivă (Chantal și Jean-Marc – *Identitatea*), trăiesc sub semnul unei dinamici identitare perpetue, marcate de incertitudine și nostalgie.

Corporalitatea și exilul devin astfel expresii complementare ale unei filosofii a instabilității: ele reflectă o viziune lucidă asupra sinelui ca entitate fluctuantă, în care gesturile, amintirile, dragostea, istoria, și, mai ales, identitatea, sunt supuse reconfigurărilor constante ale timpului, memoriei și contextului social. Din această perspectivă, Kundera propune o poetică a incertitudinii, în care fragilitatea devine condiția fundamentală a existenței umane, iar corporalitatea apare ca o zonă liminală – un spațiu de tranziție între eul interior și imaginea socială, între dorință și reprezentare, între autenticitate și simulacru. Personajele lui Kundera nu caută o „esență” a sinelui, ci experimentează forme provizorii de a fi, care coexistă, se suprapun sau se contrazic, devenind, în acest sens, o oglindă fragmentară în care subiectul modern își contemplă propria pluralitate.

3. Corporalitatea ca memorie afectivă și spațiu al timpului pierdut

Corpul, în universul narativ al lui Milan Kundera, nu este doar un vehicul al dorinței sau al identității, ci și un arhivator al memoriei afective, un teritoriu încărcat de semnificații subtile care reactivează trecutul. În *Ignoranța* senzațiile corporale resimțite de Irena atunci

când îmbracă o rochie modestă la reîntoarcerea în țara natală, declanșează involuntar amintiri, ilustrând modul în care corpul este depozitarul experiențelor personale. Kundera subliniază în acest sens funcția corporalității ca spațiu mnemonic și dezvoltă astfel o viziune profund fenomenologică, în care corpul nu doar își amintește, ci „retrăiește”, readuce în prezent fragmente dintr-un trecut afectiv, uneori traumatizant. El inversează astfel o tradiție modernistă care privilegiază introspecția mentală în favoarea unei introspecții somatice: corpul „știe” ceea ce conștiința a reprimat, „păstrează” ceea ce istoria oficială a încercat să ștergă. Spre deosebire de memoria discursivă, raționalizată, liniară, memoria corporală funcționează pe baza intuiției senzoriale și a remanenței afective.

„Pentru că nu-și luase haine subțiri, a intrat într-un magazin să-și cumpere o rochie. Produsele occidentale încă nu umpluseră țara și Irena a regăsit aceleași țesături, aceleași culori, aceleași croieli pe care le știa din epoca comunistă. A încercat două-trei rochii și s-a simțit tulburată. Greu de spus pentru ce: nu erau urâte, nici prost croite, dar îi aminteau trecutul ei îndepărtat, austeritatea vestimentară din tinerețe; i s-au părut naive, provinciale, lipsite de eleganță, bune pentru o învățătoare de țară. Însă Irena se grăbea. Și în definitiv, de ce n-ar semăna pentru câteva zile cu o învățătoare de țară? A cumpărat rochia la un preț derizoriu, a rămas îmbrăcată cu ea și, cu taiorul de iarnă în sacoșă, a ieșit în căldura de pe stradă. Apoi, trecând printr-un supermagazin, se pomeni pe neașteptate în fața unui perete acoperit cu o oglindă imensă și fu năucită: femeia pe care o vedea nu era ea, era alta, sau, după ce se privi mai mult în noua ei rochie, era ea, însă trăind o altă viață, viața pe care-ar fi avut-o dacă ar fi rămas în țară. Femeia aceea nu era antipatică, era chiar înduioșătoare, însă un pic prea înduioșătoare, înduioșătoare până la lacrimi, jalnică, săracă, slabă, supusă. O cuprinse panica din trecut, cea din visele ei de emigrantă: prin forța magică a unei rochii, se vedea întemnițată într-o viață pe care nu o voia și din care nu va mai fi în stare să iasă. Era ca și cum odinioară, în pragul vieții adulte, având de ales între mai multe vieți posibile, sfârșise prin a opta pentru cea care o adusesse în Franța. Iar celelalte vieți, refuzate și abandonate, ar fi rămas pregătite pentru ea și o păndeau averse din ascunzișul lor. Una dintre ele punea acum stăpânire pe ea și o strângea în rochia nouă ca într-o cămașă de forță.” (Kundera, 2003, p. 28-29)

Această funcție mnemonică a corporalității este prezentă și în relațiile dintre personaje. Tereza trăiește fiecare atingere ca pe o revenire obsesivă a unui trecut pe care nu îl poate formula rațional, dar pe care îl resimte visceral. Ea nu își poate separa trupul de istoria lui: umilințele din copilărie, mama autoritară, rușinea față de nuditate – toate acestea se acumulează în experiența corporală prezentă, încercând-o cu semnificații greu de verbalizat. Trupul ei este modelat de memorie, de podoare, de trecut. De aceea, actul erotic nu este niciodată pur: el activează rețele de afecte și traume care se manifestă involuntar. În această direcție, corporalitatea nu este doar o metaforă a identității fluide, ci și un „palimpsest temporal”, unde straturile de memorie afectivă sunt inscripționate și reinscripționate, într-o succesiune de suprapuneri și ștergeri.

„Se duse la vestiar. Înainte de a se îmbrăca, zăbovi câteva clipe în fața unei oglinzi mari.

Nu, pe corpul ei nu se vedea nimic monstruos. N-avea sub umeri niște sacoșe, ci, mai curând niște sâni micuți. Mama își bătea joc de ea, spunându-i că nu erau destul de mari, așa cum s-ar cuveni să fie; din pricina asta avea niște complexe de care numai Tomas reușise s-o descotorosească. Acum însă, în ciuda faptului că era în stare să se împace cu dimensiunile lor, le reproșa cearcănele prea mari și prea întunecate din jurul sfârcurilor. Dacă ar fi putut să-și deseneze singură schița-portret a trupului său, ar fi avut niște sâni cu sfârcuri discrete și delicate, astfel încât să străpungă ușor de tot bolta sânilor, cu o nuanță greu de deslușit de restul pielii. Această țintă mare, de culoarea roșului închis, i se părea a fi lucrarea unui pictor de țară, dornic să confecționeze niște tablouri erotice, obscene, destinate săracilor.

Se uita în oglindă, întrebându-se ce s-ar întâmpla dacă nasul ei s-ar lungi cu un centimetru în fiecare zi. În câte zile fața ei n-ar mai fi de recunoscut?

Și dacă fiecare părticică a corpului ei ar începe să crească și să descrească până acolo, încât să-și piardă orice asemănare cu Tereza, ar mai continua să fie ea însăși, ar mai fi ea Tereza?

Bineînțeles. Chiar dacă am presupune că Tereza n-ar mai semăna deloc cu Tereza, în adâncul sufletului ei ar fi mereu aceeași, și n-ar face nimic altceva decât să privească, plină de uimire, ce se întâmplă cu trupul ei.

Și-atunci, se pune întrebarea: ce legătură există între Tereza și trupul ei? Are trupul dreptul de a purta numele Terezei? Și dacă nu are acest drept, la ce se referă acest nume? La nimic altceva decât la un lucru netrupesc și imaterial?” (Kundera, Univers, 1999, p. 133-134)

4. Dezintegrarea corporală și moartea sinelui

Una dintre meditațiile existențiale fundamentale ale romanului *Nemurirea* se dezvoltă în conștiința lui Agnès: nu este vorba despre aspirația la o nemurire în stil romantic, ci despre percepția plenitudinii existenței în anonimat, fără subiectivitate și fără egoism. Această temă a disoluției este intim legată de metafora „ușurătății” și „greutății” ființei, dualismul care traversează întreaga operă kunderiană. Corpul este uneori o povară, încărcat de afecte și amintiri – o greutate insuportabilă care îl împinge pe individ spre retragere sau colaps. Alteori, corpul este insuportabil de ușor, golit de consistență, devenit doar aparență, imagine, simulacru, într-o lume în care nimic nu mai are greutate ontologică. El devine o paradigmă a condiției umane moderne, sfâșiată între sens și absurd.

În etapa finală a parcursului narativ și filozofic al personajelor kunderiene, corporalitatea fragmentară evoluează spre o stare de disoluție ontologică, prefigurând moartea nu ca un eveniment terminal, ci ca o procesualitate lentă de dezagregare treptată a sinelui într-o lume fără repere. Cel mai adesea, personajele se privesc pe ele însele din afară, cu detașare, cu ironie sau cu remanere. Kundera nu abordează moartea în termeni dramatici sau tragici, ci ca o dizolvare treptată a coerenței identitare, o disipare a contururilor subiective și corporale într-o lume tot mai slab articulată ontologic. Corpul nu mai este un spațiu al prezenței, ci al absenței. Agnès trăiește sentimentul de disoluție, de desprindere de propriul corp, ca o formă de libertate, dar și de anihilare. Această înstrăinare profundă este similară cu ceea ce Merleau-Ponty numea „corp obiect” – acel corp care nu mai este trăit, ci privit ca entitate exterioară sinelui, depozat de intenționalitate.

„Ajunsă la marginea unui pârau, s-a întins pe iarbă. A stat multă vreme lungită în locul acela, având senzația că firul apei trece prin ea, ducând cu el toată suferința și murdăria din ea: eul ei. Ciudată clipă, de neuitat: uitase de eul ei, îl pierduse, se eliberase de el; și în asta sălășluia fericirea. Amintirea acestei clipe avu darul să trezească în ea o idee neclară, trecătoare și totuși atât de importantă (din toate, poate cea mai importantă), încât se strădui s-o surprindă în aceste cuvinte: Insuportabilul în viață nu este *a fi*, ci *a fi eul tău*. Datorită ordinatorului său, Creatorul a lansat în lume miliarde de euri o dată cu viețile acestora. Dar pe lângă puzderia acestor vieți, ne putem imagina o ființă mai elementară care există aici înainte de a se fi apucat Creatorul să creeze; o ființă asupra căreia El n-a exercitat și nu exercită nici o influență. Lungită în iarbă și pătrunsă de cântecul monoton al pâraului care scotea din ea și ducea cu el eul ei, murdăria eului ei, Agnès participa la existența acestei ființe elementare ce se manifesta în glasul timpului curgător și în albastrul cerului; acum știe că nimic altceva decât asta nu-i mai frumos pe această lume. [...] Și Agnès își spune: A trăi nu-i nicio fericire. A trăi: A-ți purta prin viață eul tău îndurerat. Dar a fi, a fi e fericirea. A fi: a te transforma într-o fântână țâșnitoare, într-un bazin de piatră în care universul cade ca o ploaie caldă.” (Kundera, 2002, p. 298-299)

Pentru Agnès, moartea apare ca un act de evadare în anonim, o formă de depersonalizare eliberatoare. Dorința ei de a dispărea, de a se retrage din spectacolul social, capătă expresie prin renunțarea la corporalitate, la vizibilitate. În acest sens, Kundera propune o formă subtilă de „moarte în viață”, o mortificare progresivă a prezenței corporale ca răspuns la presiunile unei lumi saturate de imagine, spectacol și simulacru. Moartea, în acest context, nu mai este doar un sfârșit biologic, ci o liminalitate existențială – o stare de suspendare între a fi și a nu fi, între expunere și anonim. Moartea devine, astfel, o ieșire din corporalitate, dar și din narativitate – din povestea sinelui, din istorie, din memorie.

În plan teoretic, această abordare se apropie de gândirea post-structuralistă asupra corpului ca text supus riscului de epuizare, de golire de semnificație. Dacă în punctele anterioare am analizat corporalitatea ca palimpsest al dorinței și al memoriei, aici observăm cum trupul ajunge în stadiul de „corp-fantomă”, în care identitatea nu mai poate fi proiectată, iar memoria se estompează.

Concluzii

Analiza acestor romane prin prisma corporalității fragmentare și a identităților fluide relevă o dimensiune profund existențială a prozei lui Milan Kundera, în care corpul transcende granițele fiziologiei și esteticului, și devine un spațiu esențial al temporalității, al memoriei, al meditației asupra ființei, și al disoluției de sine. Autorul propune o reevaluare radicală a corporalității ca metaforă centrală a condiției umane moderne, marcate de instabilitate, înstrăinare și ambiguitate. Dezintegrarea corporală la Kundera nu este un accident fiziologic, ci o alegorie ontologică a destrămării sinelui. Corpul reflectă eșecul unei construcții identitare coerente și devine o metaforă a golului, a saturării existențiale, a dorinței de a dispărea fără urme, de a renunța la greutatea memoriei, a eului.

Corpul nu este niciodată unitar; el este fragmentat, contradictoriu, afectat de forțe externe (istorice, politice,

sociale) și de impulsuri interne (dorințe, traume). El este scena conflictului dintre dorință și conștiință, dintre memorie și uitare, dintre identitate și înstrăinare. Fie că este vorba despre explorările erotice ale lui Tomas, despre pudoarea și vulnerabilitatea Terezei, despre senzualitatea Sabine sau despre dorința de anonim a lui Agnès, toate aceste figuri corporale trăiesc o dezintegrare a unității dintre corp, sine și lume.

În acest sens, Kundera preia teme fundamentale ale gândirii existențialiste – libertatea, greutatea ființei, alienarea – și le transpune într-o estetică a corporalului. Dar spre deosebire de Sartre sau Merleau-Ponty, care caută un punct de ancorare în conștiință sau în intersubiectivitate, Kundera rămâne fidel unei ontologii a incertitudinii: nimic nu este definitiv, totul este reversibil.

În cele din urmă, corporalitatea fragmentară este dublată de o disoluție lentă a sinelui, care anticipează moartea nu ca ruptură brutală, ci ca diluare treptată a prezenței și sensului. Moartea, la Kundera, este o eliberare din greutatea corporalității și o formă de „ușurătate” absolută – dar și o pierdere a ancorajului în lume, o renunțare la orice formă de identitate recognoscibilă. Astfel, corpul devine metaforă finală a unei condiții umane sfâșiate între dorința de sens și inevitabilul gol existențial. Prin urmare, Kundera conturează o viziune postmodernă a corporalității, în care corpul nu mai este o entitate coerentă, ci un conglomerat de percepții, dorințe, fragmente de amintiri. Înstrăinarea nu este un aspect conjunctural al experienței umane, ci devine trăsătura fundamentală a modului în care subiectul modern își trăiește existența în și prin corp.

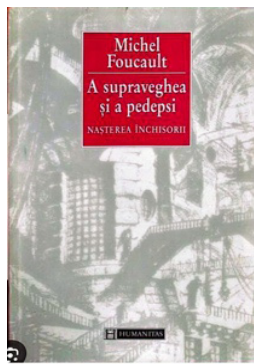
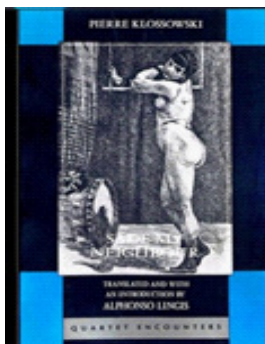
Prin această abordare unică a corporalității, Milan Kundera rescrie limitele romanului modern. El transformă narațiunea într-un spațiu al reflecției filozofice, unde corpul nu mai este „ceva” care acționează sau este acționat, ci un text deschis, vulnerabil, nesigur, dar profund uman. Este, poate, tocmai această nesiguranță ontologică a corporalității – mereu oscilând între materialitate și reprezentare, între prezență și absență – unul dintre aspectele care conferă operei lui Kundera forța unei meditații profunde asupra fragilității ființei contemporane într-o arhitectură tematică ce gravitează în jurul memoriei, identității și exilului.

Bibliografie

- Butler, J., 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- Kundera, M., 1999. *Insuportabila ușurătate a ființei*, București: Univers.
- Kundera, M., 2002. *Nemurirea*, București: Humanitas
- Kundera, M., 2006. *Cartea râsului și a uitării*, București: Humanitas
- Kundera, M., 2004. *Identitatea*, București: Humanitas
- Kundera, M., 2006. *Ignoranța*, București: Humanitas
- Merleau-Ponty, M., 1945. *Phenomenologie de la perception*. Paris : Gallimard, NRF, 531 pp. Collection Bibliothèque des idées, Édition numérique réalisée le 3 avril 2015 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec.
- Sartre, J.-P., 1943. *L'être et le néant*, Paris: Gallimard.

Nicoleta ȘIMON

Corpul ca teritoriu al cruzimii: între unealtă politică și mecanism estetic transgresiv



Într-o pauză de la lectura romanului *Crash*, am nimerit întâmplător peste un interviu cu un fost moderator de conținut care relatează cea mai traumatizantă imagine vizionată de el pe Instagram: execuția violentă a unui nou-născut de către forțele armate, surprinsă într-un contrast grotesc între cruzimea actului și tonul calm, aproape jovial, al soldaților. Această imagine trimite inevitabil la deschiderea textului *A supraviețuire și a pedepsii. Nașterea închisorii* de Michel Foucault, unde descrierea execuției lui Robert-François Damiens este concepută ca un dublu gest: agresiunea asupra cititorului și, simultan, inițierea sa în discursul torturii. Deși aparțin unor epoci și contexte radical diferite, ambele momente exemplifică modul în care corpul devine un suport pentru înscrierea violenței, un obiect peste care voința exterioară își impune semnificațiile. Acesta încetează să mai fie o simplă prezență fizică și se transformă într-un câmp de forțe, de tensiuni și de control, dar și într-o scenă a rupturii, rezistenței și reconfigurării sinelui în raport cu cel care provoacă durerea. Violența, în ambele cazuri – execuția lui Damiens și imaginea infanticidului – transcende planul fizic pentru a funcționa ca strategie de inscripționare simbolică: un act de putere care stabilește o nouă ordine a corporalității și, prin aceasta, a lumii sociale. Corpul rănit devine mediu de comunicare a autorității și totodată instrument de disciplinare, confirmând dimensiunea sa politică. Această paradigmă se prelungește în arta de șoc a secolelor XX și XXI, în special în estetica postmodernă, unde corporalitatea extremă funcționează ca instrument de demascare a structurilor invizibile ale puterii și ca problematizare a raporturilor dintre individ și sistem.

Exemplul poate cel mai frapant al autorității ca forță impozantă asupra corpului-obiect apare în *Colonia penitenciară*, unde se dă o descriere pur mecanică a corpului inscripționat, în loc să apară o descriere a individului din spatele mașinăriei. Mecanismul dispozitivului de execuție oglindește fața mișcărilor politice (politicizarea corpului uman), iar soarta

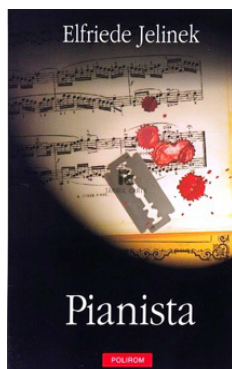
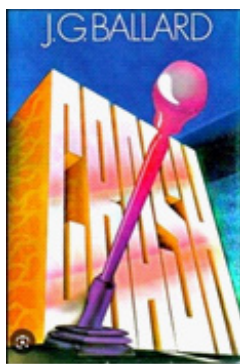
personajului, se poate citi ca agresiunea socială într-un context în care politicile cruzimii ajung la apogeu: „nu se deslușea nici un semn al izbăvirii promise; ceea ce toți ceilalți găsiseră în această mașină, ofițerul nu aflase; buzele îi erau strânse tare, ochii larg deschiși aveau expresia vieții, privirea îi era liniștită și plină de convingere, prin frunte îi ieșise pironul cel mare de fier” (Kafka, 2019, p.168).

Crash, în varianta sa literară (Ballard) și cinematografică (Cronenberg), propune o formă de violență tehnologică: accidentele auto și mutilările nu sunt doar simptome ale dorinței pervertite, ci și expresii ale invaziei unui mecanism exterior, care transformă subiectul într-o parte integrantă a unui aparat tehnico-social. Violentarea corpului prin tehnologie capătă, astfel, o dimensiune politică – una care transcende individul și îl înscrie în logica unui sistem industrial și mediatic. La fel, în *Satantango* al lui Krasznahorkai și Tarr, degradarea fizică, boala și abjecția comunității rurale devin simptomele unui mecanism istoric care face din corp un obiect al disperării, unde politicile neputinței și ale stagnării se imprimă nemijlocit în carne.

Vorbim despre un univers de după prăbușirea iluziei mitologice, în urma căruia mutilarea corpului este o încercare trunchiată de răspundere la criză; actele criminale rămân nepedepsite, iar scopurile personale ascund nostalgia contextului aprioric. Rezultatul se manifestă într-o *cruzime generalizată* – „chinul nu dispare fără urmă” (Krasznahorkai, 2022, p.74) – care rămâne nesoluționată. Actele cruzimii se înscriu într-un sistem motiva(n)t doar din exterior, din impunerea unui logos inaccesibil victimelor.

Pe de altă parte, există un registru al corporalității care refuză lectura politică, o violență ce nu poate fi subsumată în sistemele de putere. Aici intervine distincția corpului ca obiect politic versus corpului ca victimă a revoltei individuale. Exemple precum cazul Junko Furuta sau al lui Katherine Mary Knight revelează un tip de cruzime „nepolitică”, situată dincolo de logica disciplinării colective. În asemenea situații, corpul rănit sau distrus nu mai comunică o ordine instituțională, ci devine expresia unei revolte private, a unei violențe care nu urmărește instaurarea unui cod social, ci afirmarea brutală a singularității agresorului. Brenda Ann Spencer, prin celebra replică „nu-mi plac zilele de luni” (San Diego County District Attorney’s Office, 2025) ilustrează perfect această dimensiune: actul ei violent, oricât de mult ar putea fi recontextualizat politic (violență armată, alienare juvenilă), rămâne în primul rând un gest de revoltă fără cauză, un exces de negativitate care face din corpul victimelor un suport al absurdului, nu al disciplinei. Este clar că violenței politice îi contravine un alt tip de violență, care deturneză crezul drept care totul este politic.

Această tensiune se poate conceptualiza mai clar prin raportarea la două paradigme distincte. Prima este cea sadiană, unde cruzimea este gândită ca o formă de (hiper)raționalizare a dorinței și a mecanismelor ei de manifestare: un teatru al excesului în care corpul devine nu doar suport, ci și teren de demonstrație filosofică,



loc de instituire a unei ordini alternative, reglate de legile excesului și ale negației radicale. Sade, așa cum au arătat interpreții săi moderni (Klossowski, Deleuze, Bataille), nu se rezumă la reprezentarea literară a torturii sau abuzului, ci instituie prin cruzime o veritabilă tehnologie discursivă a dorinței, care neutralizează orice manifestare transcendentă și reduce corpul la aparatură biomecanică peste care voința torționarului/agresorului se prelungește dincolo de limitele individuale.

Nu întâmplător, adaptarea cinematografică a lui Pier Paolo Pasolini (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) rescrie universul sadian sub semnul totalitarismului fascist, transpunând excesele sexuale și abuzurile de putere într-o alegorie politică a mecanismelor de dominațiune. Această suprapunere dintre regimul sadian al cruzimii și structurile autoritare ale puterii fac vizibile modul în care excesele, oricât de obscene sau de aparent gratuite, pot funcționa spre demistificarea dorinței în condiția ei de aparat disciplinar. În această cheie, Sade revelează cheia excesului ca structură: o voință care se exercită asupra victimei pentru a-și prelungi conștiința, pentru a-și multiplica instanțele de manifestare prin intermediul celuilalt, întrucât afirmarea individualității necesită cruzime (Statkiewicz, 2020, p.22). Dar și la el mecanismul este traducerea unei revolte personale, reprezentând totuși o anomalie, întrucât politizarea devine esența revoltei eului, mai de grabă decât răspunsul la o politică existentă în prealabil. Gândurile lui Sade manifestă o atitudine de revoltă pur umană, fără altă speranță decât aceea de a putea rămâne în revoltă (Klossowski, 1991, p.83). Delimitarea corporalității politice și a corpului ca mecanism al revoltei devine deci o provocare, cele două paradigme ajungând să se muleze simultan asupra contextelor care le determină.

Violența „fără sistem” – exemplificată prin cazuri precum Spencer sau Knight – se traduce totuși prin cea de-a doua paradigmă: corpul ca instrument al revoltei, care nu se supune niciunei ordini discursiv-politice, rămânând suspendată între simbol și accident, între sens și absurd. Aici, politizarea este pur și simplu o greșeală, întrucât sustrage contextului tocmai natura manifestării: voința ca forță coordonatoare a distrugerii. Cruzimea este dincolo de funcție aplicativă – prin violență, disciplinare, represie –, și o expresie transgresivă asupra normelor, asupra textului, asupra ideologiei și traductibilității subiective.

În *The Piano Teacher* (Elfriede Jelinek și adaptarea lui Michael Haneke), corporalitatea este încă o dată prinsă între cele două registre (politic și revoltă transgresivă). Atât autoarea, cât și regizorul îmbină excesele marchizului, neputința socială dar și individul ca semn principal al discursului spre coagularea unui univers în care mitologia cruzimii rămâne infertilă – corpul nu mai are o funcție politică, dar și funcția internă este destrămată, violentată de relația eului cu sine însuși, în primul rând, și cu exteriorul în cel de-al doilea. Sexualitatea reprimată explodează în acte de automutilare, voyeurism și sadomasochism; voyeurismul fiind termenul-cheie, întrucât este întruparea veritabilă a erosului descărnat, absența absolută a conexiunii la viață și virilitate, unde singurul motor rămas este revolta. Cruzimea este, în acest caz, modul prin care corpul interiorizează agresiunea culturală. Relația protagonistei cu violența și sexualitatea dezvăluie un mecanism disciplinar (internalizarea normelor sociale, relația maternă ca aparat opresor), dar și momente de violență transgresivă, corpul este un spațiu de descărcare al unei negativități individuale, aproape nearticulabile.

Violența erotică nu este doar simptomul unei traume, ci un mod de a desemnifica limbajul. Într-o manieră similară cu ceea ce Roland Barthes numea scriitura a plăcerii (*Le plaisir du texte*) (Barthes, 2006), cruzimea devine o metodă de rescriere a identității. Erika își instrumentalizează corpul ca teren de testare a unei identități refulate, subversive. Sexualitatea este abstractizată, iar corpul devine semn pur, lipsit de căldură, un *corp textual* ce dizolvă realitatea: „Pentru Erika tot ce a zămislit creațiunea ca trup este o abjecție și o permanentă piedică în drumul ei drept. Chiar dacă nu este handicapată ca un infirm, se simte totuși limitată în libertatea ei de mișcare.” (Jelinek, 2004, p.91). Această dizolvare estetică a corporalității, dublată de stilul deliberat impersonal, duce spre un tip de cruzime rece, aproape filosofică. Dar limbajul nu este transferabil în film, așa cum reflectă Haneke într-un interviu (Morrow, 2001), iar ecranizarea transpune răceala printr-un sentiment tactil înrudit sinesteziei: cadre largi cu încăperi neprimitoare, liniștea (coloana sonoră este un artificiu rareori întâlnit în filmografia lui), expresii pe care ne concentrăm minute de-a rândul fără nicio replică, astfel încât, atunci când acțiunea este pusă în mișcare, șocul violenței este dublat de șocul rușinii ordinii glaciale.

În *Crash*, dimpotrivă, corporalitatea este subsumată complet mecanismului tehnologic și mediativ: aici nu există revolta individului, ci integrarea sa într-o nouă formă de disciplină – aceea a dorinței industrializate. În acest sens, *Crash* propune o estetică a insensibilității în care corpul nu mai este un spațiu al revoltei, ci al performării unei dorințe deformate de logici tehnice și media. Spre deosebire de corporalitatea lui Jelinek sau Krasznahorkai, aici nu există catharsis sau negativitate singulară, ci un corp anesteziat, mecanizat, absorbit în circulația simulacrelor. Se propune deci un corp supraexpus, afectiv anesteziat – în care cruzimea nu este exterioară, ci autoindusă, ca performanță a unei dorințe deformate de medii toxice. Lectura filmului

Crash în raport cu romanul lui Ballard contrapune un proces de transfigurare estetică și stilistică. Cronenberg traduce imaginarul excesiv și provocator într-un registru vizual dominat de rigoare formală și austeritate ritualică. Corpul și mașina devin interconectate prin imagini denotând o violență senzorială extremă, iar sexualitatea perversă se apropie prin potență de descrierile marchizului de Sade. Fiind vorba de o ecranizare, corpul mecanizat trece printr-o a doua mistificare, iar imaginile aduc o plastică vizuală inaccesibilă în paginile romanului.

Dacă în *The Piano Teacher* și *Crash* cruzimea este verticală, în *Satantango* ea este orizontală: nu există catharsis, ci doar întindere, o lentoare care pare să se extindă la infinit. Krasznahorkai construiește o corporalitate literară a ruinării. Fiecare personaj pare un fragment al unei mase organice în descompunere, lipsită de contururi sau finalitate. Trupul devine un *peisaj afectiv* – o hartă a dezastrului psihic colectiv. Krasznahorkai utilizează fraze lungi, recursive, care mimează însăși degradarea fizică și morală a lumii. Textul devine corp, iar corpul, în agonia sa, este pură scriitură deterministă. În *Satantango*, este atinsă de asemenea latura corpului ca obiect politic (înregistrând efectele istorice și sociale ale stagnării comuniste); corpul, victimă a disperării fără cauză (scenele de abjecție și cruzime ce scapă oricărei semnificații instituționale) este înscris cu mărcile fatalității, satul pare un limbo aflat între trecut și prezent, unde concretizarea unei individualități veritabile, pare să eludeze până și mințile cele mai lucide. Personajele trăiesc într-o lume în care corpul este epuizat, inert, parte a unei ecologii a degradării: alcoolism, promiscuitate, viol, alienare. Corpul nu mai este instrument al voinței, ci reziduu al eșecului social. Micuța Eszti, victimă a unei comunități bolnave, moare după ce otrăvește pisica – un gest simbolic de sacrificiu (dar și sacrificiul este lipsit de elementul metafizic menit să readucă ordinea apriorică). Ecranizarea lui *Satantango* este în egală măsură scoasă din orice circuit transcendent, cadrele redând aceeași lentoare și acuitate aproape patologice. Această corporalitate umilită reflectă cruzimea sistemică a tranziției postcomuniste. Abjecțiunea unui sistem eșuat este simultan atrăgător și respingător iar corpul, în ipostaza sa extremă, devine obiectul de manifestare a acestei ambivalențe.

În *Crash*, transgresiunea nu are funcție morală, ci una estetică și metafizică, *The Piano Teacher* combină estetica și mecanismele sexualității feminine și voyeurismului cu discursurile revoltei, *Satantango* reflectă un contrapunct față de ambele: în primul rând vorbind despre un corp colectiv, violentat de exigențele obiectiv-istorice, în al doilea prin dilatarea discursului, care adaugă un plus sentimentului de alienare personală, un alt tip de mecanism de depersonalizare.

Distincția dintre corpul politic și corpul revoltei oferă un cadru conceptual fertil pentru articularea mai subtilă a dimensiunilor corporalității în film și literatură. Corpul politic poate fi înțeles ca un teren de inscripționare sistemică, unde disciplina, tortura, accidentele sau degradarea socială operează ca mecanisme de reglementare a subiectivității; el este astfel un corp prin excelență „instrumentalizat”, purtător al puterii

instituționale și al normativităților sociale. Prin contrast, corpul revoltei se conturează ca un „corp-fără-context”, un spațiu al performativității libere, în care violența nu funcționează ca un mesaj social coerent, ci generează o memorie viscerală, o negativitate suspendată, un act de subversiune care se autosustine. În acest sens, corpul revoltei poate fi conceput fie ca manifestare a unei spontaneități traumatice, fie ca recapturare a mitologiilor pre-iluministe, o revenire la forme arhaice de sacralitate și transgresiune, care refuză codificarea și integrarea socială.

Între aceste două registre se desfășoară estetica violenței contemporane: între sistem și absurd, între disciplină și revoltă, între corp ca obiect politic și corp ca martor al mărcilor subiectiviste.

Limitele interpretării se întâlnesc în necesitatea de a menține distincția între aceste manifestări, deoarece corpul revoltei, deși pare autonom, rămâne în egală măsură un răspuns la stimuli interni și un efect al interacțiunii cu structurile socio-politice. Astfel, politizarea cotidianului, a individului și a corpului ca unitate inalienabilă poate fi analizată în cadrul regimului transgresiv al excesului, demonstrabil atât prin literatura sadiană, care instituie cruzimea ca tehnologie a dorinței și a puterii, cât și prin manifestările cinematografice ale noii extreme franceze – printre altele – unde corpul devine teren de experimentare a limitelor estetice și morale.

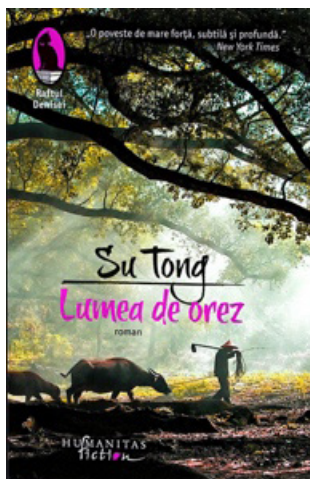
Prin această distincție, corpul politic și corpul revoltei nu se află într-o opoziție simplistă, ci într-o relație dialectică: primul oferă contextul și constrângerile care definesc norma, iar al doilea contestă, subminează și reconfigurează aceleași norme, generând o tensiune care permite explorarea multidimensională a corporalității, violenței și afectivității în culturile vizuale și literare contemporane.

Bibliografie

1. Ballard, C.J., *Crash*, Picador, New York, 2017.
2. Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Cartier, București, 2006.
3. Foucault, Michel, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, Penguin Classics, London, 2020.
4. Jelinek, Elfriede, *Pianista*, Polirom, 2004.
5. Kafka, Franz, *Metamorfoza. Integrala prozei antume*, Humanitas, București, 2019.
6. Krasznahorkai, László, *Satantango*, Pandora Publishings, București, 2022, p.74.
7. Klossowski, *Sade My Neighbor*, Northwestern University Press, Evanston, 1991.
8. Morrow, Fiona, „Michael Haneke: All pain and no gain,” în *The Independent*, 02/11/2001.
9. San Diego County District Attorney's Office. *Brenda Spencer Denied Parole*. Presă online, 21 Februarie 2025, accesat pe 8/10/2025, <https://www.sdca.org/Office/newsroom/GetNewsroomFile?UID=75bec742-da77-491d-af19-b1fbcef5c946>.
10. Statkiewicz, Max, *Culture and Cruelty in Nietzsche, Dostoevsky, and Artaud*, Lexington Books, Lanham, 2020.

Răzvan MITU

Erotizarea obsesiei



Dacă simplificăm problematica reprezentării corpului în spațiul chinez, observăm o tensiune între o tradiție morală confucianistă, care a impus integritatea corporală ca expresie a pietății filiale și practicile sociale care au modelat în mod violent corpul – cum ar fi practica 缠足 *chánzú*, unde idealul estetic al frumuseții feminine se confunda cu mutilarea și controlul patriarhal. Dialectica dintre normă și violență s-a nuanțat până în modernitate când realitățile istorice au transformat corpul într-o *marfă*: mercantilizare a trupului prin vânzarea de sânge (Yu Hua, Yan Lianke, Ma Jian), tranzacționarea corpului sau organelor în perioade de foamete, război (Mo Yan) sau tranziție economică (Yu Hua, Can Xue), exploatare fizică (Yan Lianke), abuz sexual (Su Tong, Mo Yan). În paralel, corpul a reprezentat (și) un apanaj al discursului politic. Lu Xun, de pildă, instrumentalizează boala, degradarea fizică și alienarea psihică pentru a expune contradicțiile și opresiunea tradiției confucianiste în *Jurnalul unui nebun* 狂人日记 *Kuáng rén Rìjì*, unde transpunerea experienței corpului reflectă în plan individual o traumă colectivă.

Dincolo de teoriile occidentale, fie că ne referim la *abjectul* Juliei Kristeva, cu precădere la reprezentările viscereale, chiar tabu, ale corpului sau la erotismul *in negativo* a lui George Bataille, aceste cadre conceptuale, deși utile, riscă să devină reductive dacă nu sunt integrate în perspectiva chineză asupra corporalității. În tradiția chineză, integritatea trupului rămâne strâns legată de pietatea filială, după cum o ilustrează soția personajului principal din *Cronica unui negustor de sânge*: „dacă [cineva] își vinde sângele, atunci își vinde strămoșii”. De asemenea, fragilitatea individului în fața istoriei, obsesiv transpusă mai ales în literatura postmaoistă a căutării rădăcinilor și a cicatricilor colective, subliniază că analiza corporalității nu poate fi separată de dimensiunea istorică și culturală. Fără acest

dialog cu perspectivele chinezești, interpretările bazate exclusiv pe paradigmele occidentale riscă să reducă semnificațiile profunde ale corpului în literatură. Dacă la Lu Xun obsesia pentru canibalism transfigurează corpul într-o metaforă a presiunii sociale și a ideologicului, mizând pe relația dintre degradare fizică, respectiv violență și decadență, literatura postmaoistă păstrează această preocupare și o nuanțează. Însă, cazul lui Su Tong este puțin diferit de cel al congenerilor săi, de aici și fertilitatea teoretică a romanului *Lumea de orez* (în original 米 *mǐ*, *orez*). Aici corpul nu mai este un simbol, ci o materie expusă vicisitudinilor foamei, violenței și dorinței, care gravitează în jurul orezului.

În *Lumea de orez*, Su Tong explorează corporalitatea nu ca simplu obiect al opresiunii istorice, ci ca materie hibridă, oscilând între viață și moarte, între dorință și violență, în contextul Chinei anilor '20–'30. Avându-l ca protagonist pe Cinci-Dragoni, configurat sub forma unui anti-bildungsroman, romanul urmărește parcursul acestuia pe durata a câteva decenii: de la imaginea inițială a unui tânăr flămând, „ca o legătură de paie” (p. 5), salvat de foamete și primit ca ucenic în prăvălia de orez a familiei Feng, până la ascensiunea lui ca șef al lumii interlope și sfârșitul său degradant, pe drumul de întoarcere spre satul natal, într-un vagon plin cu orez. Diegeza nu urmează o logică progresivă a formării, ci una circulară, unde supraviețuirea și parvenirea socială sunt constant condiționate de accesul la hrană și unde obsesia pentru orez structurează întreaga experiență.

Su Tong radicalizează astfel abordarea problematicii corporalității în literatura postmaoistă: nu mai avem doar corpul ca victimă a istoriei, ca la Yu Hua sau Mo Yan, ci și o istorie rescrisă prin corporalitate, acolo unde *erosul* și *thanaticul* se suprapun în figura brutală și repulsivă a protagonistului. Orezul devine principiu de organizare simbolică și ontologică: hrană indispensabilă, marfă tranzacționată, obiect al dorinței erotice și, în același timp, semn și împlinire a morții. Astfel, narațiunea propune o reflecție asupra modelului în care materia corporală devine arhivă a traumelor colective – foamete, violență, marginalizare – și totodată spațiu al proiecției celor mai intime obsesii individuale. De aici ideea că romanul nu doar continuă preocupările literaturii postmaoiste pentru fragilitatea individului în fața istoriei, ci le și transformă într-o meditație asupra inseparabilității dintre economie, corporalitate și moarte.

Lumea de orez e (și) un roman de familie, în care relațiile tensionate funcționează ca un microcosmos al tensiunilor sociale și istorice. Familia Feng, marcată de violență domestică, adulter, incest latent, suspiciune constantă și ură devine scena pe care se proiectează asemenea unui teatru al umbrelor, drama unei întregi societăți. Ceea ce ar fi trebuit să constituie un spațiu al solidarității și continuității devine aici un teritoriu al trădării și al fragmentării, în care legăturile de sânge se dovedesc fragile sau instrumentalizate. Cinci-Dragoni însuși, deși aparent integrat în această familie prin muncă și apoi prin căsătorie, rămâne un *outsider*, iar destinul său este marcat de apartenența precară și de imposibilitatea unei filiații autentice. Trama familială,

de la uciderea mezinei până la tensiunile continue dintre frați și soți, funcționează ca un reflex condensat al unei *cicatrici* istorice mai ample, unde corpul și dorința se consumă odată cu destrămarea oricărei forme de comunitate stabilă. În acest sens, familia nu mai este nucleul societății tradiționale confucianiste, ci un spațiu distorsionat, ce reflectă criza valorilor colective și imposibilitatea reconcilierii dintre individ și istorie.

Pe acest temei ontologic al crizei este organizată întreaga existență a personajelor, nu doar prin reducerea supraviețuirii la metabolismul elementar al corpului. Orezul, hrană vitală și obiect tranzacționabil, se contopește cu trupul uman, devenind atât garanție a existenței, cât și mediu prin care se articulează violența și eroticul. În această simbioză, biologicul nu mai poate fi separat de dorință sau de agresiune: supraviețuirea nu este doar o problemă de subzistență, ci și de raportare la corporalitate, care devine un teren de negociere între instinctul vital și moarte, între erotism și degradare.

Corpul feminin devine astfel spațiul privilegiat prin care Cinci-Dragoni își fetișizează monomania. Nu doar că scenele de intensitate erotică violentă sunt asociate întotdeauna cu imaginea orezului, dar trupul feminin e un *lieu de mémoire* a obsesiei sale, ce trebuie devorat până la epuizare, asemenea hranei: „Orezul adus peste toamnă la vânzare încă nu-și pierduse mireasma delicată. Cinci-Dragoni a apucat o mână și și l-a îndesat în gură, punându-se să-l mestece. În gură îi zăbovea aroma cosmeticelor lui Zhiyun, iar aceasta s-a combinat cu boabele cele tari, stârnindu-i o senzație stranie (...) Și-a ridicat mâinile și le-a mirosit. Și pe ele rămăsese un miros complex, în care a distins cu precizie mireasma orezului și mirosul tare al părților femeiești de jos. Pe palmele murdare, cele două se uniseră într-un chip minunat” (p.90). Dorința erotică implică o dorință de asimilare în primă instanță. Femeia și orezul sunt echivalente, reduse la o materie consumabilă, dar doar ca cel din urmă devine un substitut al corporalității: „i se părea că orezul este cel mai ademenitor lucru de pe lumea asta, că te poți sprijini pe el mai bine decât pe un trup de femeie și că e mai aproape de tot ce e adevărat pe lumea asta” (p.91). Orezul devine, deci, principiu ontologic, care organizează întreaga existență: garant al supraviețuirii biologice și substitut al oricărei forme de afectivitate umană. Spre deosebire de întâlnirea erotică, mereu tensionată, marcată de violență, interdicție sau frustrare, contactul cu orezul oferă o certitudine tactilă, materială. Trupul femeii, ambiguu și contradictoriu – dorit și respins, expus violului sau inaccesibilității – este substituit de materia inertă a boabelor de orez, percepute ca un *trup absolut* fără rezistență, fără interdicție: „îi plăcea să se destrăbăleze cu femeile și avea mereu cu el un săculeț de pânză plină de orez. La momentul potrivit, lua un pumn de orez și li-l vâră cu o mână de fier fetelor în părțile de jos” (p.178).

Obsesia protagonistului poate fi citită nu doar ca o compulsie alimentară sau erotică, ci ca o încercare disperată de a găsi un sens într-un univers instabil, unde reciprocitatea confucianistă – fundamentul relațiilor interumane – este fragilă sau chiar inexistentă. În absența unui cadru etic, orezul devine un *corpus*

material care preia funcțiile corpului și le oferă iluzia siguranței și permanenței. Totuși, această substituție are o reversibilitate thanatică: dorința erotică, contaminată de violență și de obsesia pentru hrană, conduce invariabil spre degradare și moarte. Romanul dramatizează această incidență dintre eros și thanatos prin scene de intensă corporalitate: de la uciderea mezinei familiei în grămada de orez, unde trupul devine indistinct de materia orezului, până la crimele de răzbunare în stil mafiot ale lui Cinci-Dragoni, pentru care orezul funcționează ca însemn al violenței: „faptul că opt prostituate muriseră înecate în șanțul de apărare a orașului a creat o vreme senzație în vara aceluia an (...) un eveniment excepțional conține întotdeauna anumite aspecte excepționale aflate sub semnul întrebării – de pildă, acum, boabele de orez descoperite în cadavre” (p. 219) – ilustrează cel mai bine această suprapunere: hrană, principiu vital, ce devine stigmat al morții și semn al dispariției.

Finalul romanului este revelator în această privință: boala, schingiuirea și epuizarea reduc trupul lui Cinci-Dragoni la o materie fragilă, sfâșiată între instinctul vital și angoasa morții. Corpul care altădată inspira teamă și dominație se dezintegrează treptat, până ce existența protagonistului se identifică simbolic cu boabele de orez pe care le fetișizase – ambele perisabile. Moartea sa, legată organic de obiectul patologiei sale, confirmă această circularitate absurdă: ultimul cuvânt rostit, „orez”, și cutia descoperită de Chaisheng, configurează un destin redus la repetiția vidă a aceleiași materii: „A dus-o în brațe până în dreptul aerisitorii și a deschis-o acolo înfrigorat. A fost surprins să vadă că înăuntru nu erau nici acte de proprietate și nu erau nici bani. Avea în fața ochilor o cutie de lemn plină toată cu orez, care în lumina venită prin aerisitoare inunda totul într-o misterioasă culoare albăstruie (...) Boabele de orez au acoperit foarte repede fața mortului, dar s-au și răzlețit la fel de repede de pe chipul acela țeapăn” (p. 297). Materia pe care Cinci-Dragoni a încercat să o posedă și să o instrumentalizeze devine, în cele din urmă, agent al propriei damnări. Dacă, în tradiția confucianistă, moștenirea paternă trebuia să fie morală și să garanteze continuitatea filiației, în cazul lui Cinci-Dragoni singurul legământ transmis este o materie inertă, lipsită de transcendență: „Cu mintea toată deschisă și liniștită a căutat să-și imagineze scena nașterii sale, însă din păcate n-a izbutit. Și-a amintit doar că era orfan de mic. Și-a amintit doar că și-a luat tălpășița din Satul cu nuci în timpul unui potop. Ultima oară a văzut acele ape uriașe și nemărginite și s-a văzut și pe sine plutind peste valuri și îndepărtându-se treptat, asemenea unui spic de orez” (p. 298). Astfel, în experiența-limită, protagonistul se identifică progresiv cu materia pe care a încercat să o posedă, *non omnis moriar*. Ceea ce persistă nu este o moștenire simbolică sau morală, ci o continuitate strict materială, unde corpul este substituit, iar transcendența redusă la o singură substanță – orez.

Elena Gabriela LUNG

**Povara corpului: Singurătatea
numerelor prime de Paolo Giordano**



Pentru Paolo Giordano, corporalitatea este o temă intens explorată, dovadă că unul dintre romanele sale are chiar acest titlu: *Corpul uman* (Humanitas, 2012), un volum despre abținere și izolare într-o unitate militară. Alte scrieri de acest gen sunt *Devorarea cerului* (Polirom, 2020) sau *Tasmania* (Pandora M, 2024), în care este implicată și conștiința ecologică acută prin raportare la ideea de corporalitate. În ceea ce privește debutul său literar, *Singurătatea numerelor prime* (2008, pentru care a câștigat, în același an, Premiul Strega), acesta abordează problema relațiilor interumane din perspectiva solitudinii și a imaginii corporale. Fiecare personaj este încărcat cu singurătate, un gol în care s-au adunat experiențele neplăcute și cauzele lor. Copilăria este cea care le marchează trama, iar viața de adulți este sufocată de rutină și de percepția propriului corp, care le îngreunează existențele.

Începutul romanului o prezintă pe Alice. Din cauza presiunilor tatălui, ea suferă un accident de schi, în urma căruia va rămâne cu un handicap. Această infirmitate și lipsa de comunicare cu tatăl ei o vor urmări toată viața. În ceea ce îl privește pe Mattia, și acesta are o copilărie grea, marcată de o soră geamănă cu retard. Din cauza stigmatizării colegilor, amândoi sunt excluși din viața comunității școlare. Dorind să scape de sora lui, pentru o seară, Mattia o abandonează într-un parc pentru a se prezenta la o petrecere. Michela dispăre, fără urmă de întoarcere, iar această tragedie îl va marca pentru tot restul vieții. Aceste evenimente planează asupra lui Alice și a lui Mattia permanent, astfel că le vor influența deciziile. Dacă Alice experimentează rușinea și se confruntă cu tulburări de alimentație, Mattia are un permanent sentiment de vinovăție care îl însoțește la tot pasul.

În ciuda asemănării dintre cei doi, văzuți ca numere prime izolate de restul lumii, Alice și Mattia nu vor sfârși niciodată împreună, tocmai din pricina acestor deficiențe pe care le au în comun. Acest statut de numere prime singuratică este și motorul care produce narațiunea, dar și obsesia lui Mattia, obsesie care va deveni și lucrare de cercetare:

„La un curs din primul an, Mattia învățase că, printre numerele prime, sunt și unele mai speciale. Matematicienii le numesc *numere prime gemene*: sunt perechi de numere prime care sunt aproape, de fapt foarte aproape, pentru că între ele este mereu un număr par care le împiedică să se atingă cu adevărat. Numere ca 11 și 13, ca 17 și 19, 41 și 43. Dacă ai răbdarea de a merge mai departe cu număratoarea, descoperi că aceste perechi, treptat, sunt tot mai rare. Dai peste numere prime tot mai izolate, rătăcite în acel spațiu tăcut și cadent constituit numai din cifre, și ai presentimentul neliniștitor că perechile întâlnite până acolo sunt un fapt accidental, că adevăratul lor destin este de a rămâne singure. Apoi, exact când te pregătești să renunți, când nu mai ai chef să numeri, iată că dai peste alte două numere gemene, agățate strâns unul de celălalt [...] Mattia se gândea că el și Alice erau astfel, două numere prime gemene, singure și pierdute, apropiate, dar nu îndeajuns pentru a se putea atinge cu adevărat. Nu-i spusese asta niciodată.” (Giordano, 2018, pp. 139-140)

Cartea lui Paolo Giordano este, așadar, despre decizii și despre modul în care ele ne influențează viața. Fiecare decizie se imprimă asupra existenței fiecărui personaj și îi definește traiectoria, marcată de o singurătate stranie, prin înstrăinare față de toți ceilalți cunoscuți. Romanul urmărește firul clasic al poveștii, din copilărie până la maturitate, întocmai pentru a puncta evenimentele care produc dereglări în prezentul personajelor. Exprimarea categorică, directă mesajului contribuie la crearea unei tensiuni dominante.

Un aspect important al cărții constă în relația dintre Mattia și sora geamănă a acestuia, Michela, relație care se bazează pe o pereche antinomică, respectiv copil supradotat versus copil cu deficiențe grave. Până și tatăl lui Mattia recunoaște: „mama avusese uterul prea mic pentru amândoi. – Cine știe ce ai făcut voi acolo în burtă, spunea. Cred că din cauza loviturilor trase surorii tale, i-ai pricinuit daune serioase” (Giordano, 2018, p. 25). Mai mult, așa cum ne dezvăluie naratorul omniscient, „lângă ea, Mattia învăța să citească și să scrie, învăța cele patru operațiuni aritmetice și fusese primul din clasă care știuse să facă împărțiri cu rest. Capul băiatului părea un angrenaj perfect, în același mod misterios în care cel al surorii lui era atât de defectuos” (Giordano, 2018, p. 27).

Invitat la o petrecere, Mattia admite pentru prima dată că nu își dorește să fie însoțit de sora lui retardată. Pe drum, aceasta chinuie un vierme găsit pe trotuar și îi provoacă sentimente de neliniște fratelui ei: „Se uita la soră-sa, care avea aceiași ochi ca ai lui, același nas, aceeași culoare de păr, dar un creier bun de aruncat și, pentru prima dată, simți că o urăște.” (Giordano, 2018, p. 31). Din rușine și teamă, Mattia o abandonează pe Michela în parcul de joacă, motiv care conduce la o permanentă stare de vinovăție în tot ceea ce urmează să facă în viața lui. Așa cum precizează naratorul, „Mattia avea să se gândească toată viața la acei ochi așa cum se gândea la frică” (Giordano, 2018, p. 33). Acest episod al abandonului răstoarnă credința tradițională în iubirea necondiționată din interiorul familiei, pentru care elementul de diferență devine un motor al rușinii. Atunci când Mattia își amintește de sora lui, abandonată în parc, pornește în căutarea ei. Negăsind-o, se înfurie și îi atribuie ei vina: „— Ești chiar o proastă, Michi, spuse cu jumătate de voce. O proastă retardată. Ți-a explicat de-o mie de ori mama că, atunci când te pierzi, trebuie să rămâi acolo unde ești... Dar tu nu înțelegi niciodată nimic... Absolut nimic” (Giordano, 2018, p. 37). Numai că vina atribuită ei se transferă asupra lui însuși în momentul în care ajunge

pe malul râului care taie parcul în două. Atunci, ca o străfulgerare, conștientizează pericolul la care a expus-o pe sora lui nevinovată: „Imaginea Michelei care se juca cu o creangă ca să-și descompună propria reflexie în apă și aluneca înapoi în față ca un sac de cartofi îi trecu prin minte cu violența unei descărcări electrice” (Giordano, 2018, p. 38). Această trezire îi provoacă și un soi de traumă, un mecanism care îl va însoți mult timp de acum încolo: „Găsi o bucată de sticlă, rămășița tăioasă a vreunei petreceri nocturne. Când și-o înfipse prima oară în mână, nu simți durere, poate că nici nu-și dădu seama. Apoi începu s-o răsucescă în carne ca s-o împingă mai mult, fără să-și ia ochii de la apă. Aștepta ca, dintr-un moment în altul, Michela să se ivească la suprafața și, între timp, se întreba de ce unele lucruri se mențin la suprafața apei și altele nu” (Giordano, 2018, p. 38).

Povestea lui Mattia alternează cu aceea a lui Alice, complexată de piciorul amputat, care are acum o proteză. Cu aceleași probleme de integrare ca Mattia și Michela, Alice suferă de tulburări de alimentație, ca urmare a rușinii resimțite atunci când a căzut de pe schiuri, iar urina și fecalele s-au scurs în costum. Această rușine este completată de o revoltă împotriva oricărei autorități, așa cum este tiparul clasic construit de Paolo Giordano, observabil mai ales în *Devorarea cerului*. Fiind foarte atentă la hrană, Alice își cântărește din priviri alimentele, dând semnele unei anorexii nervoase, care se va concretiza peste câțiva ani în relația cu Fabio. Anunțându-și familia că intenționează să își facă un tatuaj, tatăl nefiind de acord, Alice îi reproșează acestuia că a distrus-o: „— Pe tine nu te interesează deloc că pe mine nu mă place nimeni, spuse. Că nu mă va plăcea nimeni niciodată. [...] Nu te interesează că m-ai distrus pentru totdeauna, continuă Alice.” (Giordano, 2018, p. 48). Piciorul veșnic schiopătând al lui Alice este, în adevăratul sens al cuvântului, o piedică majoră în existența fetei, supusă umilințelor tuturor, asemenea Michaeliei. Faptul că Alice plătește pentru un capriciu de-al tatălui este un alt semnal de alarmă cu privire la conflictul mentalitar dintre generații. Dacă figura paternă este cea care orchestrează întreaga existență filială, în cazul de față totul se prezintă sub forma unui eșec parental, cauzat tocmai de firi ermetice și singulare. Faptul că Alice protestează nu este altceva decât un simbol al rezistenței în fața unei misiuni pe care ea nu o consideră potrivită, iar insistențele tatălui nu produc decât și mai multă înverșunare și destrămare a identității fetei: „Alice nu mai intra de ani de zile în biroul tatălui ei. O barieră invizibilă de ostilitate o ținuta în pragul ușii. Era sigură că dacă ar fi pus numai vârful piciorului pe geometria regulată și hipnotică a parchetului, lemnul s-ar fi crăpat sub greutatea ei și ar fi lăsat-o să cadă într-o prăpastie neagră” (Giordano, 2018, p. 77).

Singurătatea numerelor prime este, mai degrabă, un roman al alienării și al înstrăinării unor personaje incapabile să își tolereze defectele și să îmbrățișeze diferența. Refuzul diversității corporale și psihologice determină plasarea personajelor într-o cultură a rușinii și a vinovăției. Vulnerabilitățile care îi definesc sunt și cele care îi împiedică să avanseze în privința relațiilor interumane. În privința lui Mattia, hiba de care suferă este, de fapt, o vină iremediabilă, cauzată, de asemenea, de rușine. Pentru că nu a reușit să reziste tentației de a își abandona sora invalidă, pentru că a comis un act de neiertat pentru a fi acceptat mai ușor în cadrul unei comunități, băiatul își poartă vina ca pe o extensie a propriei identități, la fel ca Alice. Astfel, ceea ce îi unește și îi dezbină în același timp este tocmai sentimentul de abandonare a propriei identități, ca urmare a

cumulului de factori și de stări negative experimentate de-a lungul copilăriei.

Eșecul din copilărie este un element netratabil și nu face altceva decât să îi separe pe cei doi tineri. Împărțirea unei relații intime între cei doi ar duce la spulberarea și mai acută a propriei identități, menite parcă să plutească stingheră. Deși cei doi par foarte asemănători și există o relație specială vizibilă pentru ceilalți, Alice și Mattia nu vor ajunge niciodată să fie împreună, pentru că ceea ce îi unește, și anume refugiul în singurătate, îi și dezbină. După prima lor întâlnire, eșuată pentru Alice, căci Mattia a refuzat să îi dea curs invitației de a o săruta, considerând-o „o cretină”, „mai rău decât o fetiță de la școala generală” (Giordano, 2018, p. 101), cei doi ies împreună din încăpere, însă nu fără a fi remarcăți: „Toți ceilalți își dădura seama primii de ceea ce Alice și Mattia aveau să înțeleagă numai după mulți ani de atunci. Intrară în cameră ținându-se de mână. Nu zâmbeau, iar privirile lor urmăreau traiectorii divergente, dar era ca și cum trupurile lor curgeau unul în celălalt, prin brațele și degetele împreunate. [...] Era un spațiu comun între ei, ale cărui margini nu erau bine delimitate, unde părea că nu lipsește nimic și unde aerul părea nemișcat, netulburat” (Giordano, 2018, p. 106).

Paolo Giordano nu folosește niciodată cuvântul „dragoste” atunci când îi plasează în scenă pe cei doi protagoniști. Ei sunt doar două numere prime, aflate în singurătate absolută chiar și atunci când se află unul în apropierea celuilalt. Alice și Mattia pot fi percepuți drept prieteni, iubiți sau chiar suflete pereche, dar niciodată nu pot fi împreună, din cauza condiției lor de numere prime. Problema nu este aceea că cei doi s-au ales dintr-o mulțime, ci că nu s-au gândit să se aleagă din mai multe posibilități. Legați printr-un fir invizibil, cei doi își vor dezvolta viața în jurul acestei neregularități de a fi sortiți unul altuia și de a fi, totuși, permanent separați. Un episod semnificativ în ceea ce privește legătura dintre cei doi este atunci când Alice îi cere ajutorul lui Mattia pentru a îi îndepărta tatuajul de pe burtă cu o bucată de sticlă: „Ieșiră din grămada de elevi. Alice mergea repede, de parcă fugea de cineva. Se strecurară în coridorul gol de la primul etaj. Ușile deschise spre sălile goale transmiteau un sentiment de abandon” (Giordano, 2018, p. 120). Alice ajunge, la propriu, să își deteste tatuajul și să nu și-l mai dorească pentru că îi amintește de o decizie greșită. În ciuda încercărilor lui Alice de a-l convinge să îi ștergă tatuajul, Mattia ripostează: „— Te vei obișnui cu el. Vei ajunge să nu-l mai vezi, făcu. — Cum? Îl voi avea mereu acolo, în fața ochilor. — Tocmai, spuse Mattia. Tocmai de asta n-o să-l vezi” (Giordano, 2018, p. 122).

Peste câțiva ani, relația dintre Alice și Mattia se va dizolva. Dacă Alice se va căsători cu un medic care o va împinge să mănânce și să rămână însărcinată, contrar voinței ei, Mattia își va continua studiile și cercetarea asupra numerelor prime. Alice, în nenumărat rânduri, se află într-o stare de abandon după plecarea lui Mattia la studii: „Cu o anume ușurare, se abandonase stării de fapt. I se păru că făcuse mereu totul pentru altcineva, dar acum era numai ea și putea, pur și simplu, să înceteze, să renunțe și gata” (Giordano, 2018, p. 266). Cei doi se vor reîntâlni, însă, peste o perioadă, când Alice îl va chema într-o scurtă căutare a surorii lui gemene, Michela, pe care ea susține că ar fi văzut-o în realitate. Această căutare devine, pentru o perioadă, nu numai o obsesie, ci și o reală nevoie a lui Alice, pentru că recuperarea persoanei care îi semăna atât de mult lui Mattia ar fi însemnat și recuperarea unei identități pierdute odată cu maturizarea celor doi: „Detaliile

se amestecau deja, se cufundau cu rapiditate în mijlocul unui ocean de alte amintiri fără importanță, dar rămânea vie acea inexplicabilă senzație de familiaritate. Și acel zâmbet, identic cu al lui Mattia, unit cu propria reflexie intermitentă în geam” (Giordano, 2018, p. 288). Această nevoie de recuperare devine aproape vitală, ca și cum altfel nu ar mai putea funcționa: „Poate că Michela trăia și ea o vâzuse. Era o nebunie, totuși Alice nu reușea să nu creadă că adevărat. Ca și cum creierul ei ar fi avut nevoie disperată exact de acel gând. Ca și cum se agăța de el ca să rămână în viață.” (Giordano, 2018, p. 288). Cu toate acestea, la întrevvedere cu Mattia, cel despre care crezuse că prin „acea privire pământie, absentă, care mirosea a moarte. Era exact la fel ca mine” (Giordano, 2018, p. 289), Alice își dă rapid seama că, de fapt, prietenul ei solitar se schimbaseră: „nu era acel Mattia care i se înfipse în creier și obturase trecerea oricărui alt lucru” (Giordano, 2018, p. 313). Practic, ceea ce experimentează Alice este o iluzionare prin autoabandonare, imediat urmată de deziluzionare și de dezamăgire, de o conștientizare, cu luciditatea care îi lipsește inițial. În final, protagonista ajunge la resemnare și la reziliență, acel abandon văzut mai degrabă ca eliberare față de o realitate mult prea idealizată. Finalul contrastează cu începutul, care se deschidea printr-o Alice incapabilă să se ridice din cauza accidentului. Acum, Alice este liniștită și împăcată cu ea însăși: „Mattia era departe. Fabio era departe. Curgerea râului producea un susur slab și somnolent. Își aminti de ziua în care era întinsă în groapă, în zăpadă. Se gândi la tăcerea aceea deplină [...] Zâmbi spre cerul cristalin. Cu puțin efort, putea să se ridice singură” (Giordano, 2018, p. 325).

Așadar, dacă la început pare povestea convențională de dragoste, totul se schimbă când ni se oferă acces la viețile de dinainte. Problemele celor doi cu privire la imaginea corporală sunt cele care declanșează motorul acțiunii. Corpul și mintea devin, în acest mod, preocupările esențiale ale naratorului, care explorează modul în care fiecare se raportează la propria identitate. Dacă pentru Alice identitatea se rezumă la un defect fizic, devenind, astfel, umilită de imaginea propriului corp, pentru Mattia totul se reduce la minte și la modul în care aceasta funcționează. Umilit, de asemenea, de o extensie a propriei sale identități, adică de sora geamănă, Mattia își neagă, practic, identitatea, prin abandon, prin refuzul de a se identifica printr-o astfel de poziție socială, de frate a unei fete invalide. Elementul de diferență constă aici în bătaia pe două fronturi total opuse: geniul înăscut și genul întârziat, în persoanele lui Mattia și a Michaeliei. Experiența abandonării este atât de puternică, încât plecarea devine șansa de a părăsi amintirea și trecutul dureros. Însăși mama lui recunoaște că plecarea va constitui o cale de vindecare. Instabilitatea nu este o constantă doar a lui Alice și a Michaeliei, ci și a lui Mattia, despre care aflăm că în adolescență practica automutilarea. În locul tăieturilor clasice, mintea lui Mattia explorează posibilități, astfel că apelează la inserarea de obiecte ascuțite în mână. Cu alte cuvinte, și el suferă de o tulburare, de o infirmitate, dar aceasta este una de ordin mintal, pe fundal traumatic. Neputința de a o salva pe sora lui geamănă nu naște dorința de salvare a sinelui, a aproapelui sau a propriei identități, ci, mai degrabă, aceasta duce spre autoanulare, anihilare și insensibilitate.

Bibliografie

Giordano, Paolo, *Singurătatea numerelor prime*, Polirom, Iași, 2018.

Claudiu LUNGU

Vlad MINEA

Visul carnal și somaticul vegetal. O incursiune ecocritică în *Vegetariana* de Han Kang



Câștigătoare a Premiului Nobel pentru Literatură în 2024, Han Kang nu a ajuns în atenția publică a lumii literare la nivel mondial doar în finele anului precedent. O voce răsunătoare a literaturii coreene încă din secolul al douăzecilea, autoarea a devenit apreciată în afara țării de baștină în anul 2016, când a câștigat International Booker Prize pentru romanul său, devenit acum celebru, *Vegetariana*.

Împărțit în trei părți intitulate sugestiv pentru conținutul fiecăreia, protagonista, Yeong-hye, deși nu devine narator sau principala voce textuală în niciun capitol, reușește, voit sau mai puțin voit, să acapareze atenția și reacțiile tuturor celor din viața sa. Fiind un roman profund ancorat în realitatea prezentată în mod crunt, autoarea prezintă societatea Coreei de Sud, o țară ce poate părea foarte diferită în cultură față de Europa, dar atât de apropiată de noi din prisma dorințelor umane. Nu doar anul apariției cărții trădează o inevitabilă incursiune în contemporaneitate (2007), ci și tehnicile narative și perspectivele multiple, ce oferă o abordare aparte asupra percepției unui om. Teoreticianul Wayne C. Booth susținea în cartea sa, *Retorica ficțiunii*, că „orice poveste va fi de neînțeles dacă nu include, chiar și subtil, o cantitate de relatare necesară nu doar pentru a ne face conștienți de sistemul de valori care îi dă sens, ci, mai important, pentru a ne face dispuși să acceptăm acel sistem de valori, cel puțin temporar” (Booth, 1983, p. 112). Tocmai din această pricină, Kang apelează la narațiunea oscilantă, de la subiectiv la obiectiv, pentru a ne face să înțelegem starea pe care o simte personajul principal. Practic, avem o îndepărtare treptată de acesta, trecând de la relatarea subiectivă din primul capitol, făcută de soțul lui Yeong-hye, reprezentând iubirea conjugală, la relatarea obiectivă din celelalte două capitole, mai întâi din perspectiva cumnatului/amantului, evocând iubirea extraconjugală, iar mai apoi

de sora sa, o înfățișare a iubirii familiale care, deși de o intensitate mai slabă, e ultima care rămâne alături. De asemenea, prin *flashback*, fiecare narator re trăiește momente din trecut ce fac referire directă la Yeong-hye. Putem asemăna protagonistă cu un manechin ce stă într-o fereastră de magazin bulevardier, fiecare trecător văzând o imagine diferită. Nu ne putem crea o perspectivă directă, deoarece fiecare personaj ne ghidează spre o înțelegere aparte a tinerei fete coreene.

Așadar, oare chiar o cunoaștem pe Yeong-hye în adevăratul sens al cuvântului la finalul lecturii? Nu putem oferi un răspuns cert. În schimb, o idee centrală a lui Booth este că romanele nu sunt doar entități pasive care există pe cont propriu, ci mai degrabă sunt agenți activi care caută în mod continuu să convingă cititorul. Cu alte cuvinte, autorul trebuie să folosească diverse strategii retorice pentru a ghida interpretarea cititorului asupra poveștii. Teoreticianul se referă la acesta drept *autorul implicit*, care este vocea ce reiese din text și modelează înțelegerea romanului de către cititor. În cazul nostru, vocea aceasta vine în visele lui Yeong-hye, care întrepătrund narațiunea și oferă o perspectivă directă a minții personajului principal, de altfel, singurele momente de acest fel. În plus, incertitudinea cu privire la personajul principal e accentuată de naratorul nesigur, un concept care este utilizat foarte bine de către autoare, oferindu-i chiar și un *twist*. Booth susține că autorii folosesc adesea naratori ce nu oferă o încredere totală pentru a contesta presupunerile cititorului și pentru a-l forța să pună la îndoială propria interpretare a poveștii. Totuși, autorul implicit rămâne o instanță a sincerității în roman, respectând regula enunțată de teoreticianul american: „O mare operă stabilește «sinceritatea» autorului său implicit” (Booth, 1983, p. 75). Prin crearea unui sentiment inițial de fiabilitate, Han Kang este apoi capabilă să diminueze așteptările cititorului și să introducă o nouă perspectivă asupra poveștii. În primul rând, în roman se face trecerea de la persoana I la a III-a, ceea ce oferă fără menajamente o schimbare radicală a perspectivei narative. În plus, ideea de narator nesigur ne este dovedită prin evenimente povestite de către naratori diferiți, în moduri diferite. Mai exact, în partea a doua a cărții, finalul capitoului ne expune prinderea în flagrant a lui Yeong-hye alături de cumnatul ei, după întreaga scenă din noaptea precedentă, finalizată cu apelul surorii protagonistei, In-hye, la poliție. Aici, vedem cum soțul lui In-hye discută cu aceasta, iar Yeong-hye merge dezbrăcată, dar liniștită pe balcon, încălzindu-se la razele soarelui. În relatarea din partea a treia a romanului, avem prezentată acea scenă într-o manieră complet diferită față de cea inițială: „El, și Yeong-hye, s-au trezit abia pe la prânz, când trei paramedici din echipajul de urgență s-au năpustit în cameră, având la ei cămăși de forță și echipament de protecție. Doi dintre ei s-au repezit la Yeong-hye, care era cât pe ce să sară de la balcon. S-a opus cu toată puterea ei atunci când au vrut să-i pună cămașa de forță peste trupul gol, pictat cu flori” (Kang, 2024, p. 185). Așadar, putem observa naratori de persoana a III-a ce oferă două viziuni diferite asupra poveștii, nefiind omniscienți și omniprezenți, după cum ne-a obișnuit literatura clasică.

Revenind la ideea de vis, cel care este factor declanșator al acțiunii romanului, trebuie, inevitabil, să ajungem la cartea lui Sigmund Freud, intitulată *Interpretarea viselor*, aceasta oferind o serie de idei

cheie despre natura viselor și modul în care acestea pot fi interpretate. Părintele psihanalizei afirmă că „visul nu s-ar materializa dacă dorința preconștientă nu ar reuși să găsească întărire din altă parte. De fapt, din inconștient. Presupunerea mea este că o dorință conștientă poate deveni un factor declanșator al visului doar dacă reușește să trezească o dorință inconștientă cu același sens și să obțină întărire de la aceasta” (Freud, 2010, p. 553). Așadar, chiar dacă aceste dorințe sunt ascunse sau distorsionate, analiza viselor poate dezvălui adevăratul lor sens. Faptul că Yeong-hye visează carne crudă reprezintă atât o corelație cu cultura coreeană, unde există mai multe tipuri de mâncare cu carne crudă, cât și obișnuința acesteia de a ucide pentru a se hrăni. Fiind speriată de propriile sale dorințe inhibitate, protagonista ia decizia radicală de a se schimba, devenind vegetariană, sau, mai exact, vegană. Lupta pe care, ulterior, o poartă cu sinele nu este doar de natură alimentară, ci și un instinct de reprimare a ucigașului din ea. Aceasta crede că toate sufletele animalelor omorâte și mâncate de ea sunt captive în pieptul ei, având senzația că trupul ei a devenit o temniță pentru toate viețuitoarele măcelărite cu nepăsare până în acel moment. Întreaga carte se învârtă în jurul ideii de plantă, floare, copac, adică un spectru verde ce își are originea în pământ. Yeong-hye, după ce trece de stadiul de vegetariană, ajungând să refuze orice tip de alimente, se rezumă doar la consumul de apă. Astfel, încearcă să facă tranziția spre stadiul vegetal, replicând, stând în mâini, imaginea unui copac ce se prinde cu rădăcinile de sol. Războiul purtat cu propriul subconștient se poate termina doar prin eliberarea tuturor sufletelor captive în ea, fapt rezultat din metamorfoza din finalul romanului.

Deși escapismul din malițiozitatea vieții urbane și grija față de natură își au originile în ideile lui Jean Jacques Rousseau și, mai apoi, în poeziile romantice, care au reprezentat prima avangardă în literatura europeană, criticând dur industrializarea, conceptul de *ecocritică* este unul relativ nou. Primele texte postindustriale despre exploatarea naturii, schimbările climatice, poluare excesivă au apărut în anii '70 (Nayar, 2009, p. 329), însă teoretizarea curentului s-a produs în anii '90:

„O definiție de bază a ecocriticismului a fost consemnată într-o antologie timpurie, *The Ecocriticism Reader* (1996), care îl teoretizează prin „studiul relației dintre literatură și mediu” (xix). Pornind de la conexiunile sale cu activismul, ecocriticismul se stabilește ca o abordare mai politică a textelor. De fapt, așa cum vom vedea, ecocritica este, în mod cert, interdisciplinară, așa cum reiese din titlul uneia dintre cele mai semnificative reviste ale sale, *Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment*.” (Nayar, 2009, p.330).

De cealaltă parte, ecofeminismul „susține că valorile și credințele societății patriarhale au dus la opresiunea atât a femeilor, cât și a naturii. Totodată, aceste valori ignoră cunoștințele, munca și «situarea» femeilor (poziția lor imediată în natură, unde relația cu mediul este mult mai intimă decât cea a unui bărbat)” (Nayar, 2009, p. 340). Astfel, în acest sistem binar prin care se definesc arhetipurile umane avem de-a face cu o catalogare antitetice, natura fiind feminină, iar cultura masculină (legi, codificări comportamentale, stereotipuri, prejudecăți, patriarhat, ierarhii etc).

De ce este necesară discuția despre ecofeminism și raportarea la *gender studies* în discuția despre romanul autoarei sud-coreene? Pentru că înainte de a începe hermeneutica propriu-zisă, trebuie să ne familiarizăm cu această metaforă structurală ce vizează câmpul semantic al „cărnii”. În *limba română*, substantivul *feminin* „carne” (și subliniez *limba română* și *feminin*, căci în coreeană, 고기 nu are categoria gramaticală a genului, așa că ceea ce urmează să analizăm ar putea fi relevant doar pentru traducerea cărții în limbile ce dețin categoria genului) creează o serie de dihotomii. În principiu, taxonomia termenului presupune, în contextul *Vegetarienei*, trei sensuri: ca aliment – provenit din uciderea unor ființe; ca poftă carnală – prin care autoarea explorează erotismul trupurilor; ca un nou soi de *embodiment* – prin care corpul uman (format din carne și oase) este camuflat într-un corp vegetal datorită *body paintingului*. Astfel, destinul protagonistei Yeong-hye se dezvoltă în acest tip de semioză în care ea ajunge să renunțe la alimentele de origine animală și la copulația cu soțul său, deoarece acesta *mirosea a carne*, după cum i se reproșează și acceptă partida de sex cu cumnatul său pentru că ambele corpuri sunt pictate în întregime cu frunze. În acest sens, dorința sexuală suferă o mutație de la carnal la vegetal, imaginarul în care este descrisă scena căpătând și el o pondere de dimensiune naturală, cu o coloratură verde-maritimă:

Când a pătruns-o, din vagin a început să-i curgă o sevă de culoare verde, proaspătă ca seva ce țâșnește din frunzele strivite. Se simțea sufocat de mirosul dulce-amar de iarbă ce începea puțin câte puțin să se acrească. Când a ieșit din ea, chiar înainte de a simți orgasmul, și-a văzut penisul îmbibat cu lichidul verde. De sub pânțele și până la coapse, pielea îi era lubrifiată de un lichid vegetal negru-albăstrui, o sevă proaspăt eruptă din el sau poate din ea (Kang, 2024, p. 130).

Veganismul este și elementul care declanșează criza familială, nu doar pe cea identitară. Până în momentul deciziei de a renunța la carne (în urma viselor extrem de viscereale), Yeong-hye trăia într-o docilitate absolută, acceptând tot ce îi propuneau cele două instanțe masculine din viața sa: soțul și tatăl. Din acest motiv refuzul protagonistei de a consuma alimente de origine animală este interpretat drept o revoltă radicală de către cei din jurul său, tocmai pentru că această decizie se traduce prin jignirea ospitalității. Relevant în cazul acesta este studiul sociologului Marcel Mauss, *Eseu despre dar*, în care găsim elaborată următoarea idee: „Obligația de a primi nu este mai puțin restrictivă. Nu ai dreptul să refuzi un dar sau potlatch-ul. A refuza înseamnă să arăți că îți este teamă, teamă că va trebui să înapoiezi, teamă că vei fi „la pământ” atât timp cât nu ai înapoiat darul. În realitate, ești deja «la pământ»”. Ți-ai «pierdut greutatea» numelui; ești dinainte învins sau, din contră, în anumite cazuri, ești învingător și de neînvingător” (Mauss, 1937, p.131). Deși citatul anterior are în vedere societățile arhaice, arhetipul ospitalității este valabil și în lumea postmodernă. Primul refuz al darului apare în scena *meetingului* cu familia șefului lui Cheong, unde Yeong-hye este ironizată gratuit și plasată în sfera alterității. Totuși, apogeul conflictului ce are ca obiect respingerea ospitalității are loc într-un moment mai intim, mai exact la o masă în familie. Dacă șeful lui Cheong se rezumă doar la o simplă zeflemea, rămânând pasiv în ceea ce privește implicarea emoțională în

decizia protagonistei, nu același lucru se poate spune despre tatăl ei. Momentul apogeeului propune și ea o observație lucidă a relațiilor de putere în lumea sud-coreeană. Fiind vorba de o familie patriarhală, tatăl, fost soldat în Vietnam, nu suportă să fie refuzat și, mai mult decât atât, îi e indiferent faptul că are în față o persoană adultă, căsătorită, ce își poate decide singură *lifestyle-ul*, căci singurul sistem în care poate vedea lumea este cel al antinomiei dominant-dominat. În acest sens, grotescul situației ia o turnură tragică:

„În timp ce Yeong-hye se zbătea disperată, socru-meu a strivit bucata de carne de buzele ei. Deși a reușit să-i depărteze buzele cu degetele lui puternice, nu a putut face nimic cu dinții ei încheștați. De furie, i s-a urcat sângele la cap și a plesnit-o din nou peste obraz.

— Tată! a strigat cumnată-mea din nou, prinzându-l de mijloc.

Forța palmei a făcut-o pe nevastă-mea să-și deschidă gura – asta a fost momentul în care socru-meu i-a îndesat bucată de carne. De îndată ce Yeong-hye a mai slăbit strânsoarea, nevastă-mea s-a forțat să scuipe bucata de carne.

— Dați-vă la o parte! a urlat, disperată ca o fiară sălbatică.

Abia ținându-se pe picioare, se părea că s-ar fi îndreptat spre ușă, dar brusc s-a repezit și a înșfăcat de pe masă cuțitul de fructe.

[...]

Sângele a început să-i țâșnească din încheietura mâinii ca dintr-o fântână arteziană, pătând cu stropi grei farfuriile din porțelan alb.” (Kang, 2024, p. 57-58).

Poate, așadar, un individ să fie vegetarian în societatea coreeană a mileniului III? Sunt visele rezultatul a ceea ce ne dorim, sau mai degrabă rezultatul a ceea ce ne provoacă teamă și dispreț? Han Kang reușește să ne pună pe gânduri chiar și după o incursiune de sute de pagini în universul peninsulei asiatice, evidențiind nevoia umană de a se adapta la cerințele emergente ale lumii. Fie că abordează tematici progresiste precum veganismul și ecocritica, fie că portretează figuri ale lumii conservatoare, fără a cădea însă în capcana unei retorici *judgy*, Han Kang se poziționează în tabloul Nobelului pentru literatură cu o scriitură proaspătă și originală, fiind primul nume sud-coreean care reușește această performanță.

Bibliografie

- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1983
 Freud, Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, Basic Books Press, New York, 2010
 Kang, Han, *Vegetariana*, traducere de Iolanda Prodan, Editura Art, București, 2024
 Mauss, Marcel, *Eseu despre dar*, Editura Polirom, Iași, 1997
 Nayar, Pramod K., *Contemporary Literary and Cultural Theory: From Structuralism to Ecocriticism*, Pearson, Delhi, 2009

Snejana UNG

Corpurile „Noilor Subalterni”

În 2015, fotografia lui Alan Kurdi, băiețelul siriano-kurd de doar doi ani, care a murit înecat în Marea Mediterană și al cărui trup a fost găsit pe o plajă din Turcia, a avut un impact deopotrivă emoțional și politic, forțând guvernele vest-europene să *reconsidere* modul în care a fost gestionată criza refugiaților. Șapte ani mai târziu, în aprilie 2022, imaginile devastatoare de după retragerea forțelor ruse din orașul ucrainean Bucea au stârnit din nou reacții emoționale puternice din partea opiniei publice, *reconfirmând* totodată necesitatea implicării statelor europene în acordarea de azil politic refugiaților ucraineni. Deși ambele tragedii par a indica existența unui consens terminologic, plasarea lor în context (deopotrivă socio-politic și discursiv) aduce în prim-plan tocmai reversul, și anume o voită diferențiere terminologică, implicată în rândurile de mai sus. Mai exact, în vreme ce dislocarea în masă a ucrainenilor a fost etichetată de la bun început în termenii unei crize umanitare, cu accent asupra statutului lor de refugiați, sosirea sirienilor în Europa a fost interpretată adesea drept o „criză a imigranților”. Criticile au apărut la scurt timp și au atacat ambii termeni (atât „criză”, cât și „imigranți”) ca fiind improprii, atrăgând atenția, pe de o parte, asupra faptului că din cei 5.5 milioane de refugiați sirieni, 95% au rămas în regiune, în mare parte în Turcia, Liban, Iordania, Irak și Egipt (Gallien, 2018, p. 736), și, pe de altă parte, asupra implicațiilor legislative și politice în etichetarea refugiaților drept imigranți, aceștia din urmă fiind lipsiți de existența unei legislații internaționale precum Convenția privind statutul refugiaților din 1951 (Abdelaaty și Steele, 2022a, 111), fapt ce îi face mult mai vulnerabili în procesul de acordare a azilului politic (Abdelaaty și Hamlin, 2022b). Pe scurt, diferența terminologică stă la baza unei integrări diferențiate în țările europene a refugiaților europeni și a celor din Sudul Global. În acest context, mediatizarea morții tragice a lui Alan Kurdi a constituit un moment de cotitură în presa vestică, atrăgând atenția asupra dislocării *forțate* a populației din Sudul Global. Trupul neînsușit al băiatului a devenit astfel o mărturie a suferinței fizice și a lipsei de protecție duse la extrem.

În cartea sa din 2011, *Postcolonial Asylum: Seeking Sanctuary Before the Law*, David Farrier intervine în dezbaterile postcoloniale prin introducerea conceptului de „nou subaltern” pentru a se referi la refugiații și solicitanții de azil din Sudul Global. Pe lângă trimiterea explicită la studiul lui Gayatri Chakravorty Spivak, „Can the Subaltern Speak?” (1988), volumul intră în dialog critic și cu ceea ce Homi K. Bhabha numește „in-betweenness” (1994). Pentru Farrier, „noul subaltern” nu e subiectul postcolonial privilegiat, pentru care mobilitatea e voluntară și benefică, ci dimpotrivă, dislocarea lui e forțată, iar „spațiul interstițial accesibil și locuit [de acesta] diferă de cel descris de studiile postcoloniale ca un «spațiu neted» al productivității și diferenței – dimpotrivă, este un spațiu al detenției și excluderii prin includere, străbătut de sârmă ghimpată și segregare legislativă” (2011, p. 7). O intervenție substanțială fără doar și poate, volumul lui Farrier se confruntă, în viziunea mea, cu două riscuri: (1) să asocieze noul subaltern exclusiv cu Sudul Global și (2) să sedimenteze opoziția semantică dintre „imigrant” și „refugiat”. Așa cum am încercat să argumentez în altă parte, conceptul lui Farrier i-ar putea încorpora și pe emigranții est-europeni (Ung, 2025).

Deși migrația economică sau a forței de muncă din Estul înspre restul Europei, și cu atât mai mult după extinderea Uniunii Europene, a fost înțeleasă drept voluntară, experiențele emigranților (mulți dintre ei împinși de precaritate, instabilitate economică și șomaj în țările lor, îndeosebi în anii 1990 și 2000)



vin să interogheze această definiție fixă a migrației ca mobilitate voluntară. În fond, multe dintre studiile publicate în ultimii ani insistă totmai asupra inegalității sistemice dintre Estul și Vestul Europei, reflectând totodată periferalitatea și alterizarea parțială a Estului Europei, principalul exportator al forței de muncă în Uniunea Europeană. Însă ceea ce aș vrea să rețin e că migrația forței de muncă e condiționată nu doar de inegalitățile sistemice globale, ci și de diferențele de clasă. De pildă, exportul forței de muncă din România acoperă un spectru larg de categorii socio-profesionale. E relevantă în acest sens nuanțarea făcută de Ștefan Baghiu și Ovio Oлару, care punctează faptul că între cele două extreme, adică între muncitorii necalificați care desfășoară munci sezoniere în industria agricolă sau în construcții și „exodul creierelor”, există o întreagă gamă de forme diferite de muncă, incluzând printre altele muncitoarele din sectorul îngrijirii (2024, p.10).

Aș mai adăuga faptul că etichetarea migrației forței de muncă din România drept voluntară a venit vreme îndelungată și din persistența unui discurs puternic anticomunist și „autocolonizator”, un discurs care miza pe ideea că exportul forței de muncă poate conduce la un import al unei etici a muncii bazate pe antreprenariat, competitivitate și inovație (Baghiu și Oлару, 2024, p. 6; Stan, 2025, p. 25). Discursul critic capabil să sesizeze inegalitățile sistemice și violența simbolică atinge un moment de cotitură în 2020, în contextul pandemiei COVID-19. Problemele semnalate anterior acestui moment într-un număr deloc neglijabil de studii academice și de către o parte a mass-mediei reușesc să devină vizibile la o scară mai largă doar în contextul unei crize sanitare globale, atunci când însăși integritatea corporală a muncitorilor necalificați e amenințată. Extrem de relevant prin însăși discuția despre precaritatea muncii prin detașare (*posted migration*) în construcții și industria cărnii din Germania e articolul Alexandrei Voivozeanu, în care autoarea face referire la cazuri cum e cel al unui muncitor grav rănit la locul de muncă drept „exemple extreme” ale acestei precarități (2019, p. 86), semnalând astfel încă înainte de izbucnirea pandemiei pericolele letale care îi pândesc pe muncitori.

Imaginile cu muncitorii sezonieri români, îmbarcați în autobuze pentru a fi trimiși, în plină carantină, la cules de sparanghel în Germania au marcat un prim pas în reevaluarea la scară macro a migrației economice (așa-zis voluntare). Branduită decenii la rând drept libertate de mișcare, migrația economică se transformă în nimic altceva decât „migrație de supraviețuire”, după cum semnalează Costi Rogozanu și Daniela Gabor în articolul lor din *The Guardian*: „Sub multe aspecte, culegătorii de sparanghel, culegătorii de salată și îngrijitorii reprezintă cea mai eficientă formă de muncă din Europa: ieftină, extrem de productivă, neimpozitată – chiar dacă umilită – și un potențial risc pentru sănătatea publică. Economia politică a Europei a creat soldatul universal post-comunist, capabil să se transforme, odată cu schimbarea sezonului, din muncitor agricol în îngrijitor sau muncitor în construcții. Libertatea de circulație s-a transformat în

migrație de supraviețuire – și chiar și acest privilegiu este rezervat doar celor apti fizic” (2020). Într-adevăr, pe lângă numărul mare de ore de muncă (în jur de 15 ore pe zi, 7 zile din 7) și problemele de sănătate derivate din epuizarea fizică și condițiile precare de locuire, restricțiile minimale precum purtarea măștilor și interzicerea de a părăsi perimetrul fermelor au avut consecințe grave, incluzând infectarea și chiar decesul muncitorilor (Cosma, Ban și Gabor, 2020, p. 19). Notorii în acest sens au fost cele două focare de coronavirus apărute la ferme din Germania – al doilea constând în peste 1500 de muncitori infectați – și de răspândirea rapidă a virusului în jurul orașului Gütersloh, unde carantina impusă și restricțiile de circulație au evidențiat vulnerabilitatea și stigmatizarea comunităților locale, a căror soartă, mai degrabă decât cea muncitorilor imigranți, a stat la baza unor reglementări legislative privind condițiile de muncă ale muncitorilor din industria cărnii (Ban, Bohle și Naczyk, 2022, p. 111-13). Ceea ce se poate afirma pe baza acestor observații e faptul că subalternul est-european e luat cu adevărat în serios doar în momente de criză, atunci când pericolele la care e expus s-ar putea extinde cu ușurință și către comunitatea majoritară.

Așa cum era de așteptat, jurnaliștii au fost cei care au documentat violența fizică îndreptată asupra muncitorilor imigranți. Mai puțin așteptat e faptul că formele în care a fost livrată munca documentară a acestora au fost destul de variate, de la reportajul jurnalistic la filmul documentar și cărțile de eseu. Spre deosebire de alte studii (academice sau non-academice), astfel de materiale au evidențiat cum violența fizică și exploatarea au devenit fenomene normalizate la locul de muncă, plasând pericolul integrității corporale a muncitorilor imigranți în centrul dezbaterilor privind relațiile neocoloniale dintre Estul și Vestul Europei. Industria forestieră din Austria abundă în astfel de exemple. Până în 2020, când a apărut în *Libertatea* reportajul realizat de Andrada Lăutaru și Diana Meseșan, cele 535 de accidente de muncă, unele mortale, suferite de muncitorii români în perioada 2015–2019 au fost „[u]n fenomen despre care aproape că nu se știe în țară”. Numeroase abuzuri, unele chiar fizice, au trăit și muncitorii care lucrează în industria cărnii din Olanda. Căzurile documentate de Dia Radu, Anna Milovanovic și Job Doornhof nu fac altceva decât să confirme că aparentele excepții sunt de fapt regula. Extenuarea fizică rezultată din condițiile de muncă precare poate atrage adesea pierderea locului de muncă și odată cu acesta evacuarea, uneori violentă, din locurile de cazare la rândul lor extrem de precare (Radu, Milovanovic și Doornhof, 2025). Departele de a fi cetățeni europeni cu drepturi (ca în bine-cunoscuta campanie TV), imigranții est-europeni sunt reduși la corpuri dispensabile. Tot despre imigranți exploatați și chiar supuși bătailor e vorba și în documentarul *Tata* (2024), regizat de jurnaliștii Lina Vdovii și Radu Ciorniciuc, un film de investigație care documentează abuzul la care tatăl Linei a fost expus de către angajatorul său din Italia. Fără bătai, dar constând în povești despre exploatarea muncitorilor sezonieri din Germania e și volumul de povestiri al jurnalistei Dani Rockhoff, *Căpșunarii* (2013). Nicăieri însă descrierile nu sunt atât de percutante ca în primele pagini: „Erau containere, puse unul peste altul, explică Marin. Și containerul era împărțit ca o cameră. Într-o cameră erau nouă inși, de la mine din oraș. Numa’ de cinci metri pe trei era camera. Dă-ți seama... La un veceu, douăzeci de inși. Mizeria și gunoiul, în față la noi acolo, nu le-o luat niciodată, da’ ne trăgea 10 euro de persoană pe lună. Erau muște mari, negre, era infecție mare acolo. Pe cuvânt. Pe mâini eram infectat rău de tot. Că dădea cu o soluție căpșunul, care era cu țepi mici... așa, mărunți-mărunți, erau pe frunze. Și am făcut infecție. Și i-am arătat-o la patron. Și zice: «O, kein Problem, arbeiten!», adică nu-i problemă, la treabă!” (2013, p. 11). Exceptând primele câteva zeci de pagini, în care strategiile narrative sunt instrumentalizate cu scopul de a reprezenta exploatarea muncitorilor sezonieri, în restul volumului

asemenea descrieri sunt mai rar întâlnite, locul lor fiind luat la nivel stilistic de un registru poetizant, iar la nivel tematic, de rutina imigranților, respectiv de o radiografiere în cheie anticomunistă a societății (post)comuniste.

Integrarea deficitară a „noilor subalterni” în comunitatea europeană devine subiect de dezbateră publică doar în momente de criză, atunci când ignorarea problemei devine imposibilă. Cu alte cuvinte, doar atunci când corpurile lor devin locuri ale abuzului sau chiar morții, refugiații din Sudul Global și emigranții est-europeni încep să fie cu adevărat văzuți ca oameni care fug din calea războiului, respectiv ca oameni plecați în căutarea unui trai mai bun, dar care ajung să fie tratați ca forță de muncă dispensabilă.

Bibliografie

- Abdelaaty, L. & Steele, L. G. 2022a. „Explaining attitudes toward refugees and immigrants in Europe”, *Political Studies*, vol. 70, nr. 1, pp. 110–130.
- Abdelaaty, L. & Hamlin, R. 2022b. „Introduction: The Politics of Migrant/Refugee Binary”, *Journal of Immigrant & Refugee Studies*, vol. 20, nr. 2, pp. 233–239.
- Baghiu, Ș. & Olaru, O. 2024. „Capitalist Heterotopia & Lost Social Utopia: Documenting Class, Work, and Migration in Post-Communist East-Central European Fiction”, *Central Europe*, vol. 22, nr. 1, pp. 2–17.
- Ban, C., Bohle, D. & Naczyk, M. 2022. „A perfect storm: COVID-19 and the reorganisation of the German meat industry”, *Transfer*, vol. 23, nr. 1, pp. 101–118.
- Cosma, V. S., Ban, C. & Gabor, D. 2020. „The Human Cost of Fresh Food: Romanian Workers and Germany’s Food Supply Chains”, *Review of Agrarian Studies*, vol. 10, nr. 2, pp. 8–27.
- Farrier, D. 2011. *Postcolonial Asylum: Seeking Sanctuary Before the Law*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Lăutaru, A. & Meseșan, D. 2020. „535 de muncitori români accidentați sau morți în pădurile din Austria! «Nu l-am mai putut scoate de sub piatră, 5 minute a durat și a fost mort»”, *Libertatea*, 23 iunie, accesat 16 septembrie, <https://www.libertatea.ro/stiri/muncitori-romani-accidentati-sau-morti-padurile-austria-3043099>.
- Gallien, C. 2018. „Forcing Displacement: The Postcolonial Interventions of Refugee Literature and Arts”, *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 54, nr. 6, pp. 735–750.
- Radu, D., Milovanovic, A. & Doornhof, J. 2025. „Treated Like Meat: Romanians Suffer Violence, Broken Promises in Dutch Industry”, *Balkan Insight*, 3 septembrie, accesat 11 septembrie, <https://balkaninsight.com/2025/09/03/treated-like-meat-romanians-suffer-violence-broken-promises-in-dutch-industry/>.
- Rockhoff, D. 2013. *Căpșunarii*. București: Humanitas.
- Stan, Adriana. 2025. „Motherlands in Europe: Economic Subalternity and Fantasies of Family in Contemporary Romanian Literature of Migration”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 66, nr. 1, pp. 23–34.
- Rogozanu, C. & Gabor, D. 2020. „Are western Europe’s food supplies worth more than east European workers’ health?”, *The Guardian*, 16 Aprilie, accesat 11 septembrie 2025, <https://www.theguardian.com/world/commentisfree/2020/apr/16/western-europe-food-east-european-workers-coronavirus>.
- Tata* (2024). Regizat de Lina Vdovii și Radu Ciorniciuc (film). România: Manifest film.
- Ung, S. 2025. „A tale of literary devices: From trauma to melotrama in coming-of-age novels of migration from Bosnia and Romania”, *Journal of Postcolonial Writing*, pp. 1–15.
- Voivozeanu, A. 2019. „Precarious Posted Migration: The Case of Romanian Construction and Meat-Industry Workers in Germany”, *Central and Eastern European Migration Review*, vol. 8, nr. 2, pp. 85–99.

Amalia COTOI

Cogniție întrupată sau materialism dinamic? Teorii ale corporalității în gândirea contemporană

Sintagma „embodiment of mind”, tradusă în studiile de specialitate în limba română ca „întrupare a minții” sau „minte întrupată” (Ionescu, 2011, p. 327), se referă, așa cum reiese și din traducere, la relația dintre cogniție și corp. Cu rădăcini în teoria lui James J. Gibson din anii 1970 despre psihologia ecologică (Raja, 2019, p. 5), „embodied cognition” (cogniția întrupată) e o mișcare în științele minții care susține că morfologia psihologică a individului e strâns legată de alcătuirea sa corporală (Caracciolo, 2020, p.2) și că deci trupul joacă un rol important în dezvoltarea constituției interioare. Conform cognitivismului dezvoltat în ultimele două decenii, bariera pusă de cognitivismul tradițional între „a percepe”, „a gândi” și „a acționa” se estompează odată ce corpul dimpreună cu sistemele sale senzoriale și motorii devine elementul central în explicarea proceselor mentale. „Cogniția devine un element din fluxul de elemente care determină acțiunile noastre și care este influențat de către acestea” (Ionescu, 2011, p. 329), ceea ce înseamnă, în primul rând, că ierarhia clasică a superiorității cogniției în fața corpului nu mai rezistă în absența unui nou examen, dar și că relația dintre cogniție și acțiune, mijlocită prin materialitatea trupului, e una de polenizare încrucișată. Cogniția este doar un element dintr-o mulțime de stimuli care pot determina acțiunea, și este, la rândul său, modelată de aceeași acțiune.

O abordare tangențială celei cognitiviste aparține filosofiei enactiviste. Într-un capitol colectiv, scris împreună cu psihologul J. Kevin O'Regan, filosofii enactiviști Erik Myin și Alva Noe propun ridicarea conștiinței fenomenale la gradul de știință prin depășirea unor obstacole fosilizate în istoria gândirii. Un rol central în acest demers îl are *experiența*. Văzută de Husserl ca un proces de procurare de informații în relație cu cadrul aprioric spațio-temporal, cu simțurile și cu percepția individului cognitiv (Landgrebe, 1973, p. 6), pentru a deveni un obiect științific, spun gânditorii mai sus menționați, experiența nu poate fi explicată numai în termenii unor procese neuronale sau comportamentale (O'Regan & Myin & Noë, 2004, p. 78). Un robot poate fi setat să acționeze în baza experienței, dar fenomenal el rămâne inconștient, ceea ce înseamnă că domeniul conștiinței nu poate fi limitat la un nivel de selecție și de procesare a informației. Una dintre inovațiile aduse de autorii articolului menționat anterior în analiza cogniției, în linia identificării dintre a simți și a acționa, este aceea a simțurilor înțelese în termeni de abilități (*skills*). Conștiința fenomenală nu e generată de un proces neuronal, ci e o abilitate pe care ființele umane o exersează prin intermediul informației senzoriale (O'Regan & Myin & Noë, 2004, p. 81), adică prin legătura pe care corpul o are cu mediul fizic.

Dar, chiar dacă corpul și informația senzorială fuzionează în construirea experienței pe baza unor abilități, atât în cazul abordării enactiviste, cât și în cea cognitivistă, credem că un neajuns al ambelor perspective e dat de excluderea memoriei din țesătura corpului. Corpul care simte, cuprinde și modelează cogniția e mereu descris ca fiind un corp prezent. „A vedea” e diferit de „a-ți aminti”, pentru că mișcarea corpului, spun enactiviștii, modifică informația senzorială. *A vedea* presupune un *aici-acum*, în vreme ce implicația lui *a-ți aminti* e una a continuității dintre corp și

spirit/minte. A-ți aminti presupune corp și spirit ca un tot. Or, conform enactiviștilor, principalul obstacol care trebuie traversat în elaborarea unei științe a conștiinței fenomenale e tocmai cel al continuității. Chiar dacă simțurile sunt văzute în termeni de abilități, de formule exersate, ele depind de factori exteriori invariabili, care pot declanșa în fiecare moment o informație senzorială diferită, imediată.

Apariția ultimelor note de curs (1956-1960) ale filosofului Maurice Merleau-Ponty deschide astăzi calea unui „materialism dinamic”, care presupune reluarea și reevaluarea relațiilor interne dintre corp și gândirea care-i aparține (Andrieu, 2002, p. 23). Ce aduce diferit sistemul dinamic în comparație cu teoriile întrupării minții anterior enunțate e centralitatea unei memorii a corpului în actul gândirii. „Corpul, spune Bernard Andrieu, nu conține să-și găsească în conținuturile gândirii moduri ale reprezentării sale în lume. Nu e gândirea cea care-și gândește corpul, e corpul cel care se gândește prin intermediul gândirii sale” (Andrieu, 2002, p. 20). Teoria corpului care gândește (*le corps pensant*) vede în corp un creator de forme, în relație de independență cu gândirea, în vreme ce ideea de întrupare a minții (*embodiment of mind*) postulează existența *a priori* a unui spațiu mental care se cere cuprins și transfigurat de, prin și în materialitatea corpului său.

Apoi, reciprocitatea interacțiunii dintre minte și mediu trimite la importanța gândirii ecologice în furnizarea unor modele pentru o teorie cuprinzătoare a corporalității contemporane. Ce ne învață ecocritica astăzi este faptul că în stabilirea unei relații afective între un individ uman și un animal esențială este materia corporală prin care fiecare devine sensibil pentru celălalt. Celălalt există ca un trup pentru animal doar în momentul în care, prin mișcare, se activează un filtru comparativ. Când un animal se joacă de-a v-ați ascunselea, arată Vinciane Despret, el e înzestrat cu perspectivism: știe care e poziția pe care o ocupă în spațiu atât el, cât și celălalt (om sau animal), dar și că un anumit loc îi permite sau nu accesul la anumite detalii, unghiuri, imagini. Astfel, a învăța, a mentaliza un nou mod de a fi în lume înseamnă a-i crea corpului nu doar obișnuințe, ci noi unghiuri de vedere, noi perspective. Corpul acesta, animal și uman deopotrivă, care devine „locul a ceea ce poate fi afectat și poate afecta” (Despret, 2022, p. 17) nu devine „celălalt”, ci deodată „cu celălalt”: nu în sensul de identificare și empatie, ci de „a te înscrie într-o relație de schimb și de proximitate care nu are nimic de-a face cu identificarea” (Despret, 2022, p. 17). Perspectivismul presupune aproape mereu o devenire „cu celălalt” și „o relație de schimb și de proximitate” între mintea mea, a individului care observă, și mintea celui din afara mea, pe care percepția mea îl reproduce și pe care-l pot cunoaște mai bine decât propria conștiință care de cele mai multe ori rămâne puțin sau insuficient accesibilă.

Indiferent de poziția teoretică – cognitivistă, enactivistă, materialistă sau ecocritică – gândirea contemporană conferă corpului rolul de agent al cunoașterii. Un exemplu pe care-l menționăm *en passant* ar fi corpul din literatura contemporană scrisă de femei. E un corp care nu numai mentalizează un nou mod de a fi în lume, un corp cu obișnuințe, un corp domestic, dar e și unul care devine sensibil prin și de-odată cu celălalt. Indispensabilă devenirii și configurării identitare a fiicei, precum și a subiectivității feminine în ansamblul ei, prezența materială/corporală a mamei e amplu și nuanțat discursivizată astăzi în literatura contemporană scrisă de femei, atât sub influența teoriilor recente despre corporalitate, dar și a unei culturi a sinelui cultivate prin educația non-formală mediată de rețelele sociale, de platforme precum YouTube sau de podcasturile de tip self-help.

IV. Corpul obscen și simptomul în politica culturală

Octav OJOG

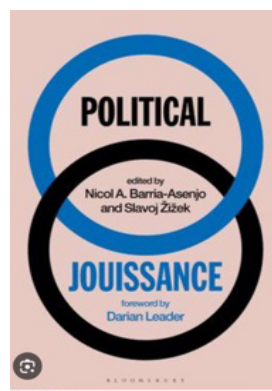
Corpul nerușinat... sau mai rău?

Așteptând lansarea noului volum a lui Žižek *Liberal Fascism*¹ la editura Bloomsbury, putem semnala încă de pe acum un lucru. Ceva în liderii lumii occidentale s-a schimbat. Trump este, acum, liderul suprem al desfătării obscene, al vulgarității și al auto-ironiei asumate, în răspăr cu figurile politice ale trecutului. În siajul influenței sale, apar la noi figuri ale obscenității ca George Simion și Călin Georgescu care, fiecare cum știe mai bine, îi emulează statura. Fenomenul este acum răspândit în majoritatea Europei: fiecare cu liderul lui „falic” în ascensiune.

Dacă Trump vrea Groenlanda, va avea Groenlanda, și o va exploata luând în calcul încălzirea globală, nu negând-o. Dacă vrea să facă *Trump Riviera* peste ruinele Fâșiei Gaza și a sutelor de mii de palestinieni executați fără milă, o va face știind că va clădi pe cadavre nevinovate. Postează și clipuri AI cu viitorul resort. Europeanii nu se opun, ci îl consacră ca „Daddy”, ca pe o figură paternă care intervine falic să taie în carne vie atunci când copiii lui se hărjonesc un pic peste măsură. Trump, figură a capitalului hegemonic, se luptă cu capitalul însuși, cu tehnofrația din Silicon Valley care, de altfel, i-a și finanțat succesul electoral. El pare a se lupta și cu propria-i bază de electorat. În același timp, unul dintre riscurile vremii este să considerăm că liderii ultranaționaliști ca LePen, Meloni, Weidel se pot integra în structurile diplomatice europene. Crypto-fascismul are acum o față umană și poate guverna, sau cel puțin asta e impresia pe care ne-o lasă. Lumea poate spune „uite, Meloni e la putere de ceva timp și totul este ca înainte, nimic nu s-a schimbat” – exact, asta este riscul, că nimic nu se mai poate schimba. Ce se întâmplă și care sunt tranzițiile pe care trebuie să le explicităm?

Improfanabilul profanator și corpul nerușinat

Pentru gânditori ca Giorgio Agamben, Slavoj Žižek și Alenka Zupančič e destul de clar – trăim într-o mutație a capitalului. „Trăim într-o epocă a nerușinării”, spune Žižek în ultimele interviuri, a liderilor *shameless* care juisează în exces în fața noastră, iar asta, în loc să ne scandalizeze, le construiește o aură de autenticitate. În volumul *Disavowal*² a lui Zupančič citim că această mutație a capitalului este una perversă, bazată pe ceea ce se numește *clivaj fetișist* care se exprimă, aplicat, în felul următor: *știu foarte bine că în Palestina se petrece un genocid, însă... voi clădi o locație exclusivistă când totul se va fi terminat*. Liderii extremiști de azi nu refuză calamitățile în desfășurare, ceea ce ar tinde spre o structură negaționistă. Nu, aceștia le cunosc foarte bine, își asumă această cunoaștere public, însă acționează mereu contrar. Această epocă a nerușinării a fost teoretizată încă din 2005 de Agamben în *Profanări* și, având în vedere amalgamul de *shamelessness* („*drill, baby, drill*” a lui Trump și „te **** sexual, scroafo” a lui Simion), sacralitate (a lui Trump *the Daddy* și a lui Georgescu *Iluminatul*), profanare (insurgența Capitoliului din 6 ianuarie) și excepționalitate (Trump ca excepție de la legile statului), nu cred că există un autor mai potrivit decât el.



Pare că Agamben, în esul *Elogiul profanării*, discută întocmai despre această structură perversă a capitalului întruchipată de liderii de astăzi: Trump, Vance, Musk, Netanyahu, Putin, LePen, Weidel, Simion, Georgescu, Șoșoacă și mulți alții. Cu toții se prezintă așa cum conchide Agamben – sub forma „Improfanabilului” ce înțețosează distincția dintre *consacrare* și *profanare*. Cei doi termeni sunt corelați negativ, dacă primul reprezintă „ieșirea lucrurilor din sfera dreptului uman”³, cel de-al doilea este actul care redă lucrurilor rezerve zeilor o valoare de întrebuințare umană. Profanarea implică deci o anumită distanțare care nu trebuie confundată cu sacrilegiul – acțiunea de a „viola sau transgresa indisponibilitatea specială”⁴ a lucrurilor cu apartenență divină. În același timp nu trebuie confundată cu „separația”, caracteristică religiei, și care menține o graniță de netrecut între nivelurile ontologice. Altfel spus, consacrarea menține separația dintre uman și divin, profanarea blurează separația, iar sacrilegiul, într-o cheie lacaniană, este ceea ce *confruntă* fărmic, și astfel forjează, separația existentă.

Profanarea a fost, istoric, gestul prin care progresul s-a manifestat: de la Thales la Hristos, de la Hristos la Lenin, de la Lenin la... Trump (?) – fiecare a flexibilizat, într-un mod propriu, separările arbitrare dintre sacru și profan, dintre cer și pământ. Cu toate acestea, ceea ce vedem astăzi nu este profanarea ca forță subversivă, ci o simulare a acesteia: elitele politice își însușesc gesturile profanatorii tocmai pentru a institui o nouă consacrare. Nerușinarea devine, în acest context, nu abatere, ci strategie hegemonică: doar cei aleși își pot permite să încalce, doar ei pot jigni, doar ei pot strica decorul, tocmai pentru a-și marca apartenența la un registru privilegiat al acțiunii. Profanarea nu mai este un act de eliberare, ci un mijloc de a bloca alte profanări. Nerușinarea, în sensul descris de Agamben în analiza pornografiei, nu este doar expunere, ci o formă de dominare prin expunere: o privire directă, nerușinată, în ochi în timp ce încalci normele, tocmai pentru a arăta că o poți face.

Trump este prototipul acestui actor nerușinat, care își clamează obscenitatea ca autenticitate, își teatralizează defectele ca transparență, se oferă pe sine ca obiect al juisării Celuilalt, ceea ce Zupančič definește ca perversiune. Nu e real ce *face*, ci real este faptul că se *arată* făcând – „valoarea de expunere” a înlocuit orice altă substanțialitate a acțiunii. De aceea, ceea ce a fost cândva gestul unei stângi antagonice – expunerea, vulgaritatea, desacralizarea, este astăzi apanajul unei drepte „revoluționar-conservatoare”. Nerușinarea devine improfanabilă, iar profanarea – o formă de re-sacralizare întoarsă pe dos.

Corpurile politice se prezintă votanților în ipostaza lor de corpuri nerușinate. Revenind la Agamben, el spune că ce se petrece în capitalism este „o profanare absolută și fără reziduuri” și că ea coincide în mod dialectic cu „o consacrare

tot atât de vidă pe cât de integrală”⁵. Nerușinarea trumpistă, agresivă, obscenă, suverană în violența ei, care cere subjugare la comandă, pare, la prima vedere, o profanare. Trump, într-adevăr, profanează decorul simbolic al politeții diplomatice, anulează limitele discursului acceptabil, mănjește spațiul public cu excese care păreau de neconceput acum câteva decenii⁶. Dar tocmai aici Agamben ne obligă să vedem subtilitatea argumentului său: această nerușinare nu profanează, ci sacralizează altfel. Ea devine o formă de separație inversată, o formă în care obscenul nu mai este interzis, ci devine noul indisponibil: un exces expus care nu mai poate fi întrebuițat, doar consumat spectatorial. Din corpul care odinioară era biologic, irumpe excesul unei profunde spectralizări a corpului care-l fură și nu-l mai returnează niciodată oamenilor. Nimeni nu poate juca ca Trump sau Georgescu, ambii având aceeași formă a Improfanabilului, a mărfii supreme a capitalismului algoritmic, forma *discursului maestrului* în termeni lacanieni – cel care îți spune cine ești, ce dorești și cum să dorești.

Agamben discută, mi se pare mie nu foarte aleatoriu, despre eliberarea mijloacelor de un scop și aduce ca exemplu profanarea „fecalelor”, eliberarea aparatului excretor. Însă chiar și aici, capitalismul mult prea târziu reușește să preia mijloacele fără scop, actul defecării în teoria lacaniană asupra perioadei infantile fiind văzut ca o manieră de rebeliune împotriva hegemoniei societale de a fi conform rigorilor, controlând unde, când și cum defecezi. Donald Trump face în fața tuturor, când vrea, cum vrea, unde vrea și pe cine vrea, chiar dacă este o Kamala Harris, un Putin sau Ayatollahul Khamenei, chiar dacă este Elon Musk sau propria-i bază electorală sau chiar dacă este, da, Donald Trump. Rigoarea explicită a oricărei familii vestice este ca pruncii să nu defeceze pe ei înșiși, dar chiar și asta Trump reușește să transforme în avantajul său. Rolul isteric al fecalelor, al murdăririi, este preluat de elita extremistă, eliberat de uzurile sale obișnuite și restrânsă pentru câțiva oameni. Restul imită, emulează, restul rămâne cu identificarea.

Trump nu eliberează întrebuițarea, ci o blochează într-o logică a identificării obscene. Corpul său nu e reintrodus în comun, ci fetișizat. El nu este „unul dintre noi”, ci excepția de la rușine, figura de cult a unei baze care se oglindește într-un corp devenit imun la judecată morală sau legală. El reprezintă, pentru o întreagă masă de oameni, o salvare care vine cu barosul, o salvare care vine din afară, din afara timpului și al spațiului, cineva în care poți avea încredere maximă că poate trece peste orice i se impune, peste un proces de altfel, peste Congres etc. În acest sens, corpul lui Trump este corp nerușinat, profanat, care (se) profanează și care astfel (se) consacră: indisponibil, expus, consumabil, dar intangibil sau, mai bine spus, ineputabil. Adevărata profanare, în sens agambenian, ar însemna restituirea întrebuițării: posibilitatea ca acel corp politic să devină un simplu corp, un simplu agent în spațiul comun, adică un corp asupra căruia se poate decide, care poate fi demis de oameni, criticat, atins, închis în temniță la o adică. Or, nerușinarea trumpistă tocmai această *restitutio* o blochează: ea joacă profanarea, dar o confiscă, o închide într-un circuit libidinal în care totul pare permis și tocmai de aceea, nimic nu mai e accesibil. El rămâne realmente în afara dreptului uman și se revendică de *altundeva*. Avem de-a face cu două regimuri ale improfanabilității care par a fi într-o tensiune dialectică: sacrul și obscenul, însă finalitatea, cel de-al treilea regim care stă să apară, este cu adevărat corpul imaculat al teocratului. Mișcarea este în felul următor: mai întâi, corpul zeului a apărut ca sacru, apoi s-a profanat, în zilele noastre, ridicând la sacralitate obscenitatea (sacru de obscen), și în final corpul teocratului este cel care ajunge acum să fie obscenizat de sacralitate (obscen de sacru).

... sau mai rău? *Corpul imaculat al Teocratului*

Corpul nerușinat al lui Trump: trupul murdăriei asumate, al obscenei sincerității, funcționează ca excepție fetișizată de la lege. El nu trebuie să fie demn, reținut, reprezentativ. Dimpotrivă: tocmai decăderea lui, faptul că înjură, lovește, glumește sexist și generează fantasme AI în care Gaza devine o stațiune turistică, este ceea ce îl transformă în idolul unei baze care simte că a fost abandonată de politică și reprezentare. În fața unei stângi care, istoric, a mizat pe vulgaritate ca gest de maculare a politeții burgheze, Trump arată că este mai rapid și mai eficient ca niciodată: el se murdărește singur, cu o voluptate perversă, anulând din start orice gest subversiv care l-ar fi putut atinge. Această supralicitare a obsceneului nu distruge autoritatea, ci o reinscrie pe un registru profund reacționar. Așa cum notează Žižek în *Împotriva progresului*:

„Nu sunt oare figuri precum Donald Trump cazuri exemplare de «înăutățire» a unui lider politic, a unei culturi politice a liderilor? (Aparența de) autoritate demnă este înlocuită de o figură paternă obscenă, care face deschis glume pe seama sa, recurgând la glume sexiste murdare și aluzii rasiste. Această dreaptă populistă este immanent «popu-lustă» («Lust» în germană înseamnă plăcere); ea îți permite să te desfeți cu cele mai josnice plăceri rasiste și sexiste derivate și produse de umilirea unui anume Celălalt pe care îl urăști.”⁷

Ceea ce pare o degradare a autorității, o „înjosire” a figurii paternale într-un bufon obscen, nu este o dizolvare, ci un mod prin care autoritatea se menține tocmai în absența fundamentelor ei morale clasice. „Înăutățirea” (*worsing*) nu este o deviere, ci o reacție de supraviețuire a autorității în epoca perversiunii politice.

Însă ceea ce urmează nu este o revenire naturală la decentă sau un pas înspre stânga. Pariul lui Žižek din 2016, că o victorie a lui Trump ar putea grăbi pentru stânga un colaps fertil al sistemului, s-a dovedit iluzoriu și chiar naiv. Înăutățirea nu deschide posibilul, ci îl blochează, îl „indisponibilizează”. Următorul după corpul nerușinat nu este revoluționarul, ci teocratul: o figură care răspunde la dezgustul acumulat în chiar baza MAGA față de excesele nerușinate ale lui Trump, nu pentru că sunt violente, ci pentru că sunt insuficient de puritane, *not good enough*.

M.H. (Mehdi Hasan) — În ce crezi?

F.R.C. (Far-Right Conservative) — În autocrație.

M.H. — Din partea cui?

F.R.C. — Sincer, cât se poate de direct, din partea oricui se aliniază învățături catolice.

M.H. — Donald Trump nu e catolic.

F.R.C. — Desigur că nu e. Sunt complet de acord. Asta e problema.⁸

În cercurile evanghelice radicale din SUA, se aud deja critici: Trump nu este destul de catolic, nu e destul de ascetic, nu e destul de virtuos. În locul obsceneității joviale se profilează silueta unui corp imaculat, purificat moral și biologic, alb, bărbat, un corp fără pată, fără rest, fără fisură: corpul mesager al transcendenței fasciste. Nu este atât un corp cu o morală perfectă, cât un corp fără morală, cu o putere de decizie politică care se profilează direct din universal, ca universal. Nu mai este vorba despre un lider „ca noi”, ci de un „uns” care merită ascultare absolută tocmai pentru că nu are nimic omenesc în el. Dacă Trump este un simbol al nerușinării asumate, următorul lider poate fi, și se cere a fi, simbolul

rușinii perfecte, internalizate, devenite dogmă – trupul perfect al Fascistului, Improfanabil nu pentru că se profanează pe sine, ci pentru că ideea de profanare în sine este inimaginabilă. Iar aceasta este o mutație terifiantă: când Dumnezeu *există*, totul e permis, nu invers. Până una, alta, Trump trebuie să cotizeze pentru fiecare obscenitate acumulată, însă în acest registru teocratic, permisivitatea e garantată și susținută de electoratul însetat de revoltă.

Această nouă teologie politică care se pregătește la orizont, și față de care Trump și ceilalți sunt cel mult niște profeți, nu e o reacție la exces, ci expresia cea mai pură a logicii fascismului. Corpul nerușinat a epuizat orice formă de critică, de identificare vulgară, de „murdărire subversivă”. În locul său vine un corp-icoană, un corp absolut, în fața căruia critica devine sacrilegiu. Teocratul nu este *the shit*, ci este în contact direct cu Dumnezeu, ca un intermediar pe care nu are sens să-l luăm la rost. Este momentul în care profanarea devine din nou imposibilă sau, cum spune Agamben, în care funcția religiei vizează crearea unui Improfanabil chiar și mai improfanabil, o apariție nemijlocită a nemijlocirii. În epoca asta, totuși, speranța nu este pierdută. Dacă misiunea generației viitoare era de a profana Improfanabilul, după spusele lui Agamben, mișcarea realizată straniu și inversat de Trump, scopul de acum al generației noastre este de a consacra din nou pentru a profana. Profanarea, ca gest, nu mai este accesibilă în mod gratuit și principal, ci trebuie adusă în fapt prin revenirea la bun simț și la decență.

Pentru generația noastră, politica decenței are deja un început bun în Bernie Sanders, Zohran Mamdani și Jean-Luc Melenchon. Decența asta a fost deja punctată la noi prin miza volumului *De la stânga la stânga* a lui Alex Cistelean, chiar în primele pagini unde-l aduce pe Lenin în discuție pentru a arăta necesitatea stângii de a reveni la „explicația cu răbdare”⁹. Ceea ce face acum Bernie Sanders, prin conferințele sale, prin acțiunile sale din Congres și prin aparițiile la podcasturi care susțin în general mișcări de dreapta, discutând „cu răbdare” cu Joe Rogan, ceea ce a făcut Mamdani, mergând din ușă în ușă la cca. un milion și jumătate de cetățeni ai New York-ului pentru a sta de vorbă cu ei, ce a făcut Jean-Luc Melenchon pentru a câștiga alegerile parlamentare de anul trecut, dezvoltând un canal de YouTube popular, o aplicație mobilă de organizare și aparițiile sale prin intermediul hologramelor pentru a discuta „în persoană” cu alegătorii, toate acestea sunt dovezi ale politicii decenței. Modelul stângii de „provocare” nu mai poate da roade în această epocă în care există doar provocare fascizantă, iar ideea că cei de la putere au decență și că astfel noi trebuie să fim vulgari deja s-a inversat. Tocmai din cauza asta, și nu dintr-o trădare sau „denaturare” a comunismului, Žižek se auto-denumște „un marxist conservator moderat”. Cu teocratul există un risc în provocarea status quo-ului, sau un nou risc, și acela este riscul sacrilegiului, adică de a întări pervers mișcările de separare, simptom al capitalismului ca religie în pragul habotniciei.

Agamben nu concepe mecanismul profanării ca ceea ce face ca separația să dispară, ci ceea ce o disponibilizează și reușește să se joace cu ea. Generația noastră trebuie să reintroducă separabilitate la vedere acolo unde ea nu mai apare, să o recupereze, pentru a o flexibiliza. Acum, însă, până și ideea de separare este separată de noi, iar acolo unde nu mai există separare, ca și acolo unde nu există ideologie, ea permează fără obstacole totul. Improfanabilul de astăzi este continua profanare, și tocmai aceasta din urmă, în maniera clasic hegeliană, trebuie profanată la rândul ei. *A profana profanarea* și a-i găsi profanării un nou uz omenesc.

¹Slavoj Žižek, *Liberal Fascisms*, în curs de apariție la Bloomsbury Academic.

²Alenka Zupančič, *Disavowal*, Cambridge, Polity Press, 2024.

³Giorgio Agamben, *Profanări*, trad. Alex Cistelean, Cluj-Napoca, TACT, 2010, p. 59.

⁴*Ibidem*.

⁵*Ibidem*. p. 66.

⁶Nicol A. Barria-Asenjo și Slavoj Žižek, eds., *Political Jouissance*, Londra, Bloomsbury Academic, 2024, pp. 14-15: „Today, however, ideology no longer functions like that – a rupture is thus taking place in what philosophers call the «ethical substance» of our life. This rupture is getting too strong for «normal» democracy, and it is gradually drifting towards a kind of civil cold war. Trump’s perverted «greatness» is that he effectively acts – he is not afraid to break the unwritten (and written) rules to impose his decisions”.

⁷Slavoj Žižek, *Împotriva progresului*, în curs de apariție la editura IDEA.

⁸1 Progressive vs 20 Far-Right Conservatives (ft. Mehdi Hasan). <https://www.youtube.com/watch?v=2S-WJN3L5eo>

⁹Alex Cistelean, *De la stânga la stânga: lecturi critice în câmpul progresist*, Cluj-Napoca, Tact, 2019, 5.

Bogdan POPA

Cum arată corpul de dreapta și ce vine după el?

La invitația revistei *Vatra*, nu putem să nu ne gândim la corpurile care sunt astăzi filtrul estetic al realității noastre, o atitudine stilistică inaugurată de mișcarea *MakeAmericaGreatAgain* (MAGA), cu ancore serioase în Europa (vezi și mișcarea europeană de dreapta populistă *MakeEuropeGreatAgain*). Stilul lumii noi e o lume întoarsă pe dos, și ea e făcută să ne răstoarne percepțiile în mod scandalos. Estetica lumii din jur, ce își asumă misiunea rezervată gândirii și anume de a ne arăta realitatea printr-o cameră obscură, este ancora unei nou mod de a înțelege obiectele din jur. În observațiile mele de aici veți citi cum există noul corp al dreptei americane – adică o înviere a unui aristocratism exagerat, care vrea să reînvie morții modei trecute în filmul european – și un răspuns la aceste inovații estetice.

1. Corpul revoluționar de dreapta

În corpurile MAGA, trăsătura caricaturală este substanța a ce înseamnă să apară pe o scenă, într-un mod nu foarte diferit de teatru. De pildă, ținutele și fețele feminine sunt o caricatură dusă la extrem: gene false, pantofi cu tocuri ascuțite, mascara din abundență, buze umflate, adaosuri în obraji, totul ne arată o lume a unor zei decăzuți care îmbrățișează un *vintage* al unei decadente pe față. Ce ne apare e o piesă de teatru cu aristocrați ridiculizați de Molière, care ne anunță o schimbare în convențiile monarhiei franceze. Transformarea nu apare doar la nivel de formă, ci în conținutul a ceea ce se arată. Trump și noul stil de conducere îmbrățișează un fel de onestitate a umilinței, care se maschează în victime. Dacă vrei să faci america mare din nou, trebuie să arăți că ai fost umilit, dezumanizat, *mar-a-logoizat*, să fii un brand care își vinde propria obscenitate ca un semn de autenticitate. Doar atunci poți să umilești și tu la rândul tău; altfel, dacă nu umilești la rândul tău, devii *woke*. Bărbați trebuie să arate ca niște vânători cu maxilarele proeminente și cu un aer de bătaș

care tocmai s-a distrat cu un adversar redutabil, dar de fapt impotent. Mai mult, nu trebuie să apară mai mult de câteva secunde pe Tik Tok pentru a spune totul fără să spui nimic. Noua estetică își impune propriile coduri ca fiind coduri care nu pot fi criticate din exterior pentru că sunt doar interne. Nu poți să înțelegi decât dacă ești înăuntru, iar cel mai îngrozitor lucru, dacă ești în interior, este să fii dat afară. Odată ce ai acces la codurile de clasă superioară și le afișezi, poți să ieși pe stradă și să împuști câți oameni vrei, poporul tot te va iubi.

Fenomenul care vine de peste ocean ajunge cu întârziere și în arta și literatura europeană – chiar dacă apare deformat, și în modalități care par opuse, care în fapt își extrag energia din același pachet estetic. Nu este tendința cinematografelelor de artă – ca răspuns la cele două secunde pe *Tik Tok* – să crească timpul unui film sau al unei lucrări artistice la peste două ore?

„Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii”, filmul din 2023 a lui Radu Jude are 2 ore și 43 de minute. Mai are un personaj care se numește Doris Goethe iar titlul, spre deosebire de marxistul *Marfa și banii*, îți ia ședințe întregi de memorare pentru a putea să îl reproduci. Lumea pe dos MAGA își găsește negația într-o prelungire fără măsură a unui timp făcut pentru artă, care pare că se luptă ca un Hercule dezlanțuit cu furtul timpului nostru, așa cum e realizat de telefoanele digitale. Codul MAGA își găsește opusul în filmul de artă și la nivel de corp – iar corpul Ilincăi Manolache, prezentat ca personajul Bobiță, un escroc care toarnă conspiraționisme în limbaj de hip-hop – funcționează ca o dezvăluire a corpului original, trumpist, pe care filmul îl dorește să răstoarne. Stilul de prezentare a lui Jude însuși, un fel de vulnerabilitate fără fițe, este și el un răspuns estetic la zețele care se coboară din iahturile lor trușești pentru a ne privi de sus.

În fond, nu ne spunea Marx (în *18 Brumar a lui Ludovic Bonaparte*) că revoluțiile vin și ele cu un program de dezgropare a morților în care Robespierre și Napoleon s-au travestit în romani? Nu este revoluția o mascaradă sau un carnaval, în care morții sunt readuși în costume noi la suprafață? Nu este Bobiță a lui Jude un Trump, sau un conspiraționist mai amuzant, ca și cum și noi suntem înăuntrul glumei, știm de ce e vorba, și putem și noi să ne hlizim? Nu este corpul actriței Ilincă Manolache o farsă care ne-ar ajuta să ne despărțim de trecut răzând? Filmul european mai are, pe lângă un refuz al zeilor retrograzi care umblă printre umanoizi, o fascinație pentru alți zei, o nostalgie pentru un retrograd care poate să fie și el adus la viață, în propriile costume. Cum putem să înțelegem altfel exerciții de reconstituire zeloasă ale momentului formației Beatles, așa cum face Andrei Ujică în *TWST (Things we say today)*? Nu se suferă și aici după propriile staruri, ca față de un Obama la al treilea mandat, un Beatles în apogeu, care ne-ar readuce într-un trecut mai excitant decât corpurile tăiate pe față și sâni care ne sunt prezentate ca idoli de invidiat? Motivația filmului pentru regizor a fost următoarea, și o redau cu propriile lui cuvinte: „nu contează cât durează să-ți împlinești un vis, principalul e să reușești înainte să-l uiți”.

2. Lecții învățate de MAGA: învierea morților

La o astfel de dorință nu putem răspunde decât freudian: nu mă interesează să împlinesc un vis – oricum el se va transforma într-un coșmar până la sfârșit (Hegel ne-a spus asta chiar la începutul fenomenologiei lui) – ci mă interesează că nu îmi mai amintesc bucăți din el, și anume, că sunt părți care se întorc în minte și care îmi provoacă anxietate. Ce s-a întâmplat în acea parte a visului pe care nu mi-o mai amintesc? Ce s-a întâmplat în zilele de pandemie pe care mă chinui să le uit, sau în zilele în care feed-ul pe Facebook îmi este plin cu

fețele unor copii care mor în Gaza? Ce am uitat din visul pe care îl văd permanent în jur? De fapt, nu mai știu, pentru că tocmai această întrerupere, îndoiala că îl am ca atare, nu o pot reprezenta în fața unui spectator mare, cel pentru care Trump își afișează modelele seduse în scandaluri pornografice, Ujică o trupă de suflet care i-a marcat adolescența, iar Jude o actriță care ne defamiliarizează de fascismul estetic din jur.

Nu numai artiștii buni sunt interesați de învierea asta a morților, ci și cei care, cum este *Selly* (Andrei Șelaru), își cultivă un brand din învierea lui Ceaușescu. Dacă Trump recirculă clipuri critice în care Gaza e transformată într-un cazinou, pentru a întoarce orice critică într-un atu, Selly revalorizează și el cântece și glume ironice care îl văd ca pe Ceaușescu. Învierea morților – fie în forma lui Doris Goethe, a lui John Lennon, a lui Ceaușescu, a căutătorilor de legionari, a legionarilor care îi caută pe comuniști, a spionilor adormiți din războiul rece – toată această înviere a unor cadavre își soarebe, cum ne-ar spune Marx, poezia din trecut. Corpurile sunt un sine care există numai pentru sine și nu sunt capabile a-și găsi un exterior, o lume reală, în care ele ar trebuie să se schimbe, să capete altă formă, sau să își transforme așteptările. Odată ce ești înăuntrul cavoului, pare că nu mai există un înafară.

Ei bine, învierea morților nu e neapărat problema, ci mai mult cât reușim să facem odată ce o provocăm. Să ne amintim și de sfatul lui Hegel pe care îl dădea celor care vor să îi vindece pe nebunii care cred că sunt doar morți. Filosoful german ne spunea că cel mai bun mod de a-i trata este să angajezi un actor care trebuie să se prefacă că e mort și să se așeze lângă nebunul care se pretinde mort în cavou. După ce îi va vorbi despre problemele lui, similare cu cele ale celui îngropat, actorul va trebui să se ridice și să arate că deși mort, el poate să umele și să se comporte normal. Cam asta îl va face pe bolnavul nostru închipuit să se trezească și să vrea și el să se ridice din cavou. Dacă trăim într-o poveste a unor învieri de prezentare, de „brânduire”, ce ne rămâne de făcut este să ne întoarcem și la ce ne spun filosofi germani despre ritualurile acestea de înmormântare. Mai întâi, ce e de observat este că estetica MAGA a învățat un lucru foarte important, și anume reducerea la o trăsătură unică a oricărei apariții, a apropierei politice a esteticului. Între atâtea lucruri care își cer atenție, din lumea bogată empiric care ne oferă o orgie de detalii dezgolate de sens, o trăsătură simplă și determinată va ajunge mai bine în conștiința oamenilor. De asta, dacă se va naște cu adevărat un răspuns la estetica MAGA, el va putea fi identificat dintr-o privire. Nu va fi parodia unei parodii. Nu va fi o încercare de a dezgropa morții buni pe care i-am avut în trecut, așa cum ne mai invită filmele care ne cer să gândim.

3. Răspunsul în fața noii estetici: săritura din cavoul actual

Formula acestui răspuns nu s-a născut încă, dar ea vine dintr-un viitor filozofic care s-a întâmplat deja. În gândirea dialectică ni se oferă un răspuns la întrebarea despre o nouă atitudine estetică, care o va înlocui pe cea actuală. Iată două momente cheie în care, așa cum spun gânditorii speculativi, morții sunt lăsați să își îngroape morții. Unul este cel în care Hegel ne spune că o carte cu ambiții dialectice va ajunge până la urmă la public, chiar dacă în jur există scandaluri provocate de zgomotele de vânzare de literatură, care sunt în realitate zgomotele de la înmormântarea ficțiunii:

„Aici este important ca publicul să fie distins de cei care se consideră reprezentanții lui și de cei care vorbesc pentru el. În multe cazuri atitudinea publicului e diferită de a lor, dacă nu e opusă. Atunci când publicul se învinovățește cu blândețe că o operă filosofică nu ajunge la el, acești alții, cunosători ai competenței lor, dau toată vina pe scriitor.

Efectul asupra publicului este mai lipsit de scandal ca acțiunea acelor morți care își îngroapă morții.” (*Fenomenologia Spiritului*, traducerea mea, după traducerea în engleză a lui A.V. Miller, Oxford UP, 1979).

E Hegel prea optimist? Pare că în contrast cu un viitor speculativ care va ajunge fie prea devreme, fie prea târziu, aici rolul literaturii filosofice este mai apropiat de cel al unei cârțițe, care își va săpa cu multă răbdare tunelul prin care va ieși la suprafață.

Să comparăm acest viitor al cârțiței revoluționare cu senzația de schimbare, așa cum este redată de Marx în *18 Brumar*, atunci când morții își îngropă cu adevărat morții. Dacă textul lui Hegel de la treizeci și șapte de ani ar avea un corespondent, el ar fi atunci un Marx la treizeci și patru de ani, după încercările de revoluții eșuate din Franța și de ce nu, din țările române. Marx e aici un Hegel care își pune hainele lui Hegel pentru că acesta a uitat ceva, și anume că apariția caricaturilor, a corpurilor care imită un trecut, inaugurează un nou regim, să spunem cezarist, sau pentru a folosi limbajul de astăzi, trumpist:

„Revoluția secolului al XIX-lea trebuie să-i lase pe morți să-și îngroape morții, pentru a-și lămuri propriul ei conținut. Odinioară fraza depășea conținutul, acum conținutul depășește fraza.”

În entuziasmul literaturii filosofice scrise de Hegel și Marx există o dorință de a ne despărți de înmormântări pentru a face un salt, sau a sări, acolo unde ni se arată dificultatea cea mai mare. Conținutul esteticilor lor nu era luat din trecut, ci își împrumuta substanța actului lor chiar din săritura ficțională pe care o puneau în scenă. În ochii lor, din păcate – sau poate din fericire – saltul pe care putem să îl facem astăzi nu e decât dintr-un imens cavou, pe care îl numim eufemistic inteligența artificială, locul unde cuvintele moarte continuă să își îngroape morții. Singura noastră șansă este să ne producem propriul conținut sărind la propriu din noile aparate-cimitire, pe care le producem cu zâmbetul pe buze.

Mihai LUKÁCS

Jazzul ca simptom: corp, dorință și disciplinare în *Vatra* anilor '70

În lectura lacaniană, corpul nu este un dat natural, ci o construcție simbolică traversată de dorință, limbaj și interdicție. Corpul nu „există” în mod direct, ci e produs prin semnele care îl vorbesc – sau, mai precis, prin resturile care scapă acestor semne. Pornind de aici, acest text propune o lectură a câtorva articole și fragmente publicate în revista *Vatra* în anii 1970, în care jazzul, mai mult decât gen muzical, devine indiciu al unei corporalități gestionate ideologic: un simptom cultural care exprimă și reprimă simultan dorința.

Jazzul, prin natura sa improvizatorie, colectivă și transgresivă, era suspect și în același timp bine domesticit în epoca socialistă. Asemeni unui animal sălbatic, gata oricând să își redescopere instinctele brutale, jazzul este bine hrănit și admirat pentru blana sa fină. Încă de la finalul anilor 1960, dar mai ales în anii '70 el începe să fie integrat în circuitul oficial al legitimității culturale. În 1972, *Vatra* publica un grupaj cu titlul emfatic și vag administrativ „Breviar cultural județean”. Printre paradele de reușite culturale raportate la centru – exact ca atunci când trimiți dosarul la București cu tot ce-ai bifat în „planul cultural pe unitate” – apărea și un fragment revelator despre scena folk-jazz din Tîrgu-Mureș. O mostră

de entuziasm oficial în care optimismul socialist se ciocnește, fără să vrea, de absurditatea geografiei culturale românești:

„Numeroase știri din presă, de la radio și televiziune salută evoluția spectaculoasă pe care o cunosc formațiile de jazz sau stil folk și în Tîrgu-Mureș. Dentes, Folkgrup Thalia, aparținând Casei de cultură a studenților din localitate, impunându-se ca cele mai bune formații studențești din țară. Dentes a contractat la Electrecord două discuri cu 8 melodii. Regretabil este numai că mai ușor poți audia concertele acestor formații în Sala Palatului Republicii din București decât la Tîrgu-Mureș sau în județ. Chestie de organizare, firește!” (*Breviar cultural județean*, 1972)

Totul e acolo: „știrile din presă, de la radio și televiziune” – adică exact canalele de legitimitate în cultura socialistă oficială. Jazzul și folkul, altfel suspecte de influențe străine, devin tolerabile (ba chiar celebrate) odată ce sunt îmbrăcate în limbajul performanței studențești și își găsesc locul sub cupola Casei de cultură a studenților – incubatorul ideologic cu instrumente muzicale asigurate de stat. Ce se cântă exact? Nu contează prea tare. Important e că „au fost semnate două discuri” la Electrecord, ceea ce, în limbaj de epocă, însemna atât o aprobare oficială, cât și o formă de naționalizare afectivă: jazzul e bun, atâta vreme cât rămâne în planul de producție.

Dar ironia izbucnește în final: „Regretabil este numai că mai ușor poți audia concertele acestor formații în Sala Palatului Republicii din București decât la Tîrgu-Mureș sau în județ.” A produce jazz devine similar cu a produce apă minerală la Borsec, dar a o bea doar în restaurantul Intercontinental de la Kilometrul 0. Recunoașterea se face la centru, iar publicul local poate rămâne cu amintirea pliantului-program.

Iar fraza de încheiere – „Chestie de organizare, firește!” – e o bijuterie de sarcasm autohton, din acelea care spun totul cu o fluturare de mână. De fapt, nu e doar o „chestie de organizare”; e o întreagă filozofie de extracție a talentului, o formă de dislocare culturală în care succesul local devine valid doar când ajunge în Capitală. E jazz exportat din provincie cu viză de București, care se întoarce rar acasă – prea obosit, prea bine primit, prea ocupat să existe „la nivel înalt”.

Acesta e, în fond, paradoxul jazzului românesc în epocă: între improvizație și aprobare de partid, între sălile de la CC și subsolurile liceelor industriale, între aplauze la Sala Palatului și liniștea suspectă din orașul de unde plecase totul.

Iar această tensiune între local și central, între vitalismul improvizat și recunoașterea aprobată, nu apare doar în paginile care consemnează succese muzicale. Ci se insinuează chiar și acolo unde nu te-ai aștepta – în discursurile unor autorități respectabile, cum ar fi medicina. În 1973, tot în *Vatra*, un interviu cu șeful clinicii de chirurgie cardiovasculară din Tîrgu-Mureș, prof. univ. dr. Pop D. Popa Ion, în vârstă de doar 46 de ani, surprinde aceeași legătură subtilă – dar constant revendicată – dintre jazz și tinerețe, dintre performanță individuală și tonus cultural:

„Mă uit la dvs., sînteți un bărbat robust. Cum vă îngrijiți propria sănătate?” – Trăiesc în mijlocul tineretului și asta-mi întreține o atitudine tinerească față de viață. Nu doresc, n-am dorit-o niciodată, să-mi câștig o falsă prestanță pe care ți-o dă părul alb sau purtarea costumelor de culoare închisă, cu cravată la gât, în toate ocaziile. Ce să spun? Fac sport, înot, schiez, fac gimnastică. Nu medicamentelor, tranchilizanțelor. Iubesc muzica: cea simfonică mă impresionează, jazzul și muzica ușoară mă relaxează, cea populară mă desfată.” (Sin, 1973)

În acest discurs, jazzul apare nu ca revoluție, ci ca regim de viață – „relaxare”, „vitalitate”, „naturalitate”. O muzică personală, dar aprobată. O plăcere domesticită. Această enumerare afectivă a genurilor muzicale exprimă de

fapt o poziționare ideologică față de plăcere. Dacă muzica simfonică „impresionează” (atinge Supraeul cultural), jazzul „relaxează” (produce o scurgere a tensiunii, o deturare blândă a legii), iar muzica populară „desfată” (se apropie de jouissance, de plăcerea nediferențiată).

În logica lacaniană, jazzul devine aici un *objet a* – acel rest de dorință care scapă cadrului simbolic. E „personal”, dar pronunțat public. E „relaxant”, dar spus într-un cadru oficial, ca să fie auzit. Jazzul capătă astfel funcția de simptom vorbit: o libertate rostită în registru neutru, tocmai pentru că a fost deja domesticită.

Acest interviu, de altfel banal ca ton, funcționează ca un mic act de ventrilocie ideologică: subiectul pare să vorbească despre sine, dar vorbește în numele unui discurs. Este vocea unui Supraeu socialist al sănătății și tinereții eterne, în care jazzul nu e disidență, ci gimnastică sonoră, o relaxare administrată sau un narcisism în echipament sportiv.

Dar dincolo de formă, ceea ce scapă – și ne interesează pe noi – este restul: jazzul ca simptom al unei dorințe nealinate, mărturisită sub forma „relaxării”, când de fapt vrea să spună: *nu vreau să fiu ca voi*. Dar o spun în cuvintele voastre.

Jazzul, ca simptom local, domesticit și centralizat, nu încetează să doară în anii 1970 – doar că începe să doară altfel: nu mai provoacă scandal, ci reverberează ca o durere surdă, îmblânzită, o ecou dintr-o epocă în care libertatea părea posibilă doar ca formă aprobată de vitalism. Dacă în *Vatra* din 1972 sarcasmul birocratic („Chestie de organizare, firește!”) masca luciditatea unei alienări acceptate, doar câțiva ani mai târziu, în 1975, poetul Al. Căprariu propune în volumul *Mica autobiografie* o poetică a epuizării: o *convalescență* care nu mai vindecă nimic, ci doar îmblânzește boala.

„jazzul s-a demodat chiar și la New Orleans...”

Versul, aparent anodin, e axul unui poem întreg. New Orleans – mit original, promisiune de deviere și exces – devine, aici, pur și simplu demodat. Jazzul, simbol al improvizației și al tensiunii sonore dintre lege și plăcere, nu mai trebuie interzis: e suficient că nu mai deranjează. Într-o lume în care afectul e reorganizat de procedură, iar simțirea e convertită în metrici, jazzul nu mai tulbură. Nu mai e dorit, pentru că dorința însăși a fost convertită în relaxare, iar plăcerea, într-o formă blândă de conformism senzorial.

Poemul continuă ca un rechizitoriu melancolic al unei corporalități algoritmizate:

„mașinile de calcul creează poezii”

„sentimentele [...] fixate [...] într-un nou tabel al lui Mendeleev”

„otrăvită simplitate / care anexează omul mașinii”.

În această modernitate hipertrofiată, corpul nu mai e locul traversat de dorință, ci un rest adaptabil, apt de funcționare, dar nu de revoltă. Jazzul, în această lume, devine semn că a existat cândva o pulsație diferită – dar a fost arhivată, estompată, fetișizată.

Această *Convalescență* poetică e, de fapt, a doua scenă a unui spectacol început în paginile *Vatra*. În 1976, Dumitru Mureșan revine asupra volumului lui Căprariu, într-un text din revistă care denunță tocmai tentația de a transforma biografia lirică într-o marfă culturală:

„«Mica autobiografie» este tot ce rămâne uneori [...] din unele pretense mitologii poetice ce se dovedesc, în ultimă instanță, autobiografii trucate, mercantilizări ale propriului trecut și propriei conștiințe de sine.”

Trecerea dintre 1972 și 1975 devine astfel lizibilă: de la sarcasmul funcționaresc al unei culturi cuplată la planul de producție, la melancolia unui poet care își îngroapă vocea într-

un decor postuman. Jazzul devine relicvă, iar corpul care îl ascultă – o copie de rezervă, o arhivă vie golită de surplusul de plăcere.

Ceea ce se decantează din acest traseu este o mutație tăcută a corpului ascultător: nu mai este corpul dorinței, ci al acceptării. Un corp care, în loc să caute excesul, cere repaus. În loc să simtă, simulează. În loc să fie atins de muzică, o interiorizează ca fond sonor. Jazzul – cândva *objet a*, rest rebel al unei dorințe imposibil de simbolizat – ajunge ambient, peiorativa „muzică de lift”, detaliu de decor, corp mort în vitrina afectivă a unei epoci disciplinate. Și poate tocmai de aceea, astăzi, când îl ascultăm, ne doare altfel: nu pentru că l-am pierdut, ci pentru că ne amintește ce corp nu mai suntem.

Bibliografie

„Breviar cultural județean.” 1972. *Vatra*, 1 octombrie (2, 10): 2.

Căprariu, Al. 1975. *Mica autobiografie*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Mureșan, Dumitru. 1976. „mica autobiografie.” *Vatra*, 1 martie (6, 3): 9.

Sin, Mihai. 1973. „Vatra–Dialog cu prof. univ. dr. Pop D. Popa Ion: pentru mine actul chirurgical este o operă de artă.” *Vatra*, 1 octombrie (3, 10): 10–11.

Paul OANȚĂ

Pygmalion și Kendra Lust: despre dating, tentacule și roboți



În mitologia greacă, Pygmalion apare ca primul inel al umanității. Sculptorul din Cipru, revoltat că unele persoane practică prostituția, transformă o simplă observație într-o condamnare metafizică: „natura” femeii în sine este profund „coruptă” și „detestabilă”, făcând un salt în gândire demn de Jocurile Olimpice. Acesta se izolează de societate și își sculptează femeia perfectă din piatră, alături de care își petrece tot timpul sărutând-o și pipăind-o. Bântuit de o dorință arzătoare, Pygmalion îi cere zilnic, prin rugăciuni și ofrande, Afroditei să îl ajute. Zeița îi transformă, în cele din urmă, statuia într-o femeie reală. Fără să își dea seama, cea mai mare tragedie din viața lui tocmai se întâmplase: statuia pe care o iubea, adusă la viață, devine doar o parodie a dorinței sale. Alteritatea misterioasă și înfricoșătoare a celuiilalt, de care fugea Pygmalion cu disperare, este încarnată acum în obiectul dorinței sale, care a devenit imposibil de dorit.

Știm de la Karl Marx că „istoria se repetă, întâi ca tragedie, apoi ca farsă”. Pygmalion modern stă în zadar pe aplicații de dating cu orele și dă react cu „flacăra” la story fără să se bucure de un seen. Observând că o parte din femeile cu care a încercat să interacționeze aveau link de OnlyFans în bio, acesta începe să posteze pe X sau Reddit despre natura profund

„coruptă” și „detestabilă” a femeilor. Afrodita, mutată din nori în cloud, s-a angajat între timp la Silicon Valley pentru a-și păstra viza de imigrant, unde antrenează un chatbot A.I., algoritimizând iubirea și făcând-o accesibilă prin orice telefon cu acces la internet, în schimbul unei rente modeste. Problema pe care am avut-o dintotdeauna, cea a raportării noastre față de alteritate și riscul pe care îl presupune întâlnirea brutală cu celălalt, doar se adâncește sub imperiul profitului, maximizat prin orice mijloace.

Dacă ți-o dorești pe Kendra Lust, zeul Capital îți oferă direct statuia acesteia. Actrița de filme porno în carne și oase, vine la pachet cu propriile ei dorințe, principii, valori, preferințe, traume, emoții și așa mai departe. Capitalul îți oferă direct obiectul dorinței tale, un „upgrade”, pe Kendra Lust 2.0 în oțel și silicon. Păpușa sexuală imită perfect fiecare dimensiune a corpului, textura pielii, trăsături faciale, până și alunițele și semnele din naștere ale actriței. Dacă nu e pe gusturile tale, există și varianta de a-ți „sculpta” propria oglindă a dorinței tale. Poți să-i alegi culoarea pielii, a ochilor, a părului, dimensiunea taliei, a feselor, sânilor și orice alt detaliu care îți vine în minte și în dorință. Afrodita se manifestă acum, fără să repete greșeala față de Pygmalion, în păpușile sexuale cu A.I. Acestea nu sunt nici moarte, nici vii, rămânând captive în condiția lor de zombie sau undead sexual, programate algoritmic cu o singură dorință: aceea de a satisface dorința celuiualt (i.e., a proprietarului). Tehnologia transformă erosul într-un circuit algoritmic sub formula „input de fantezii → output de satisfacție”. Pasul următor de la obiectificarea femeii este anularea cu totul a acesteia, rămânând doar cu „obiectificarea” în sine, externalizată și materializată în păpuși. Slavoj Žižek spune că „Bem bere fără alcool, mâncăm carne fără grăsimi, bem cafea fără cofeină, și în final, facem sex virtual... fără sex”, arătând cum, din frică, înlocuim elementele ale realității cu simulări sterile și sigure ale acestora. Simulăm intimitatea tocmai din frica de a o simți în profunzimea ei.

La categoria „best seller” pe siteurile companiilor care produc aceste păpuși, unde se găsesc modelele cele mai bine vândute și apreciate de clienți, se află variante cu trăsături specifice esteticii anime sau cu trăsături stereotipice ale unor etnii fetișizate de vestici ca fiind „exotice”. Acest lucru devine nesurprinzător dacă îl corelăm cu datele publicate de Pornhub. Din anul 2020 și până în prezent, cel mai căutat termen în fiecare an este „HENTAI”, urmat în clasament, printre altele, de „asian”, „japanese”, „latina” și „pinay” (femeie de origine filipineză). Dorim deci ceea ce nu ne este ușor accesibil, fantasmând despre plăcerea imensă pe care ne-ar provoca-o acest obiect al dorinței aflat la o distanță sigură de noi. Esențială este imposibilitatea care ne permite să visăm, căci împlinirea dorinței, la fel ca în cazul lui Pygmalion, se traduce în coșmar.

„Fabrica” de Hentai, de la artiști mici de manga și animație, jocuri precum cele produse de Nutaku și până la corporații imense care produc roboți anime sexuali cu A.I., are o istorie interesantă care o să ne ajute să înțelegem mai bine fenomenul păpușilor sexuale. Legile privind cenzura din Japonia au fost formulate într-un mod extrem de vag, interzicând „materiale obscene” sau care „incită la perversiune” fără ca obscenitatea sau perversitatea să fie explicate și definite din punct de vedere legal. Conform interpretării general acceptate, era ilegal să distribuim reprezentări artistice sau filmări în care apar în mod explicit organe genitale umane. În acest context, în anii '80, Toshio Maeda, daddy-ul artei Hentai, a trebuit să găsească alternative pentru a-și publica arta erotică într-o formă permisă de lege și nu numai că a reușit, ci chiar a devenit unul din cei mai influenți artiști din lume în acest gen, după cum demonstrează și datele de la Pornhub. Regele pornoșagurilor desenate a zis nici mai mult nici mai puțin că, „ei bine, dacă e cu tentacule și monștri, nu se pune”. În mod șocant, Toshio Maeda a avut dreptate. După ce a publicat numeroase ediții de manga,

inventând practic pornografia cu tentacule, roboți, monștri, animale umanizate și monștri-roboți cu tentacule, autoritățile japoneze au hotărât că astfel de acte sexuale nu sunt obscene și nu incită la perversiune spre deosebire de reprezentările „normale” ale sexualității.

De la desenele unui băiat la un fenomen global este însă o cale lungă de traversat. Publicarea acestor volume de manga nu au satisfăcut în cititori dorințe care existau anterior ci le-a lărgit orizonturile fantasmatic, învățându-i să-și dorească lucruri în legătură cu care nu știau că pot visa. Conținutul pe care îl consumăm se strecoară foarte ușor în economia noastră psihică, influențându-ne viața sexuală. Cel mai ușor se observă în materie de standarde de frumusețe, setate în vest de ani de zile de vedete americane, de la Marilyn Monroe până la Bianca Censori, care șochează cu fiecare apariție a sa. Nimeni nu consumă pornografie într-un mod științific și obiectiv, total detașat de viața de zi cu zi. Din datele publicate de Pornhub reiese clar că în timpul unor evenimente importante, precum alegeri electorale, luna aniversară a comunității LGBTQIA+, Eurovision, Super Bowl, Jocurile Olimpice sau chiar eclipse solare, comportamentul de consum al utilizatorilor se schimbă foarte mult, în comparație cu alte zile. Subiectele politice discutate în online, meme-urile și trendurile virale de pe TikTok se reflectă și ele în preferințele noastre: În 2024, printre cele mai căutate cuvinte au fost și „Demure”, „mindful sex”, „traditional sex”, „ethical porn”, „tradwife”, „coworker” și „hawk tuah”.

Fie că vorbim despre relația cu un robot sexual care îți colectează toate datele cu fiecare interacțiune sau consumul de Hentai sub orice formă, ambele se înscriu într-o logică contradictorie cu ceea ce presupune o relație carnală între doi oameni. În pornografia clasică, evident cu toate fantomele și problemele pe care le conține, găsim oameni care se angajează în acte sexuale într-un context de siguranță, cu respectarea unui cadru legislativ, a unor norme de igienă și, cel mai important, a consimțământului participanților. Toate aceste elemente nu au niciun fel de necesitate într-o lume fictivă sau cu un robot sexual, fiind contextele perfecte pentru a suspenda orice normă socială sau cadru legal și a pune în practică cele mai întinse și violente fantezii sexuale legate de viol, crimă, tortură, necrofilie, pedofilie și așa mai departe. Sexul „normal” nu poate astfel decât să devină, prin contrast cu tărâmul infinit și imaterial al fanteziei, extraordinar de plictisitor și rece, fiind constrâns de realitatea materială și impredictibilă a celuiualt, nu numai în ceea ce privește acțiunea mecanică presupusă de actul sexual, cât și la nivelul standardelor de frumusețe și al așteptărilor față de celălalt.

Dinamica relației sexuale cu păpușa este surprinzător de asemănătoare cu cea între oameni în contextul aplicațiilor de dating. Arhitectura acestora facilitează percepția utilizatorilor că se află la piața din cartier, unde se pot plimba și uita cu orele, în încercarea de a găsi pepeni sau banane de alea bune, românești sau de import. Platformele de dating ne aruncă în logica de marketing, forțându-ne să ne transformăm corpurile în produse (i.e. păpuși) dezirabile cu numeroase calități și prezentate frumos pentru a fi alese în detrimentul celorlalte produse competitive de pe piață. Experiența de a naviga astfel de aplicații devine extrem de asemănătoare cu procesul de cumpărare a unui nou telefon, alegându-l pe cel mai bun, comparativ, în funcție de calitatea camerei, dimensiuni, aspect, brand și așa mai departe. Iluzia susținută algoritmic a acestor aplicații poate fi tradusă prin expresia „are balta pește”. Pus în fața unei aparente infinități de parteneri potențiali, ești aruncat paradoxal în imposibilitatea de a alege unul dintre ei. La cea mai mică ciocnire cu alteritatea celuiualt, ne amintim că nu trebuie să tolerăm defecte, deoarece putem oricând să găsim un partener mai bun până când ajungem la cel perfect, alături de care vom îmbătrâni. Abordarea este

încurajată și susținută de companiile ce dețin aceste aplicații de dating, tocmai pentru a le folosi aplicațiile în continuare.

Companiile ar eșua din punct de vedere financiar dacă utilizatorii și-ar găsi iubirea adevărată pe platformele lor, așadar ele încearcă (și reușesc) în mod activ să le pună bețe în roate. Siteurile de dating vechi erau mult mai eficiente, stabilind compatibilitatea utilizatorilor în funcție de rezultatele unor chestionare complexe. Metoda era atât de eficientă încât utilizatorii își găseau foarte rapid partenerul dorit, renunțând să mai acceseze astfel de siteuri. Toate aceste modele vechi au fost cumpărate și modernizate de companii imense precum Match Group, care a obținut profit prin mecanizarea iubirii în valoare de 2,41 miliarde de dolari în anul 2023. Algoritmii îți oferă oameni care sunt aproape de ce îți dorești tu, dar nu chiar „ce trebuie”, știind înainte de tine că date-ul la care urmează să mergi o să fie mediocru sau chiar un eșec și că, a doua zi, o să deschizi din nou aplicația în căutarea unei mari iubiri. Tinder, Bumble, Hinge, Match și toate celelalte aplicații chiar pot să te ajute, să-ți schimbe fundamental viața, doar că nu vor așa cu una, cu două, pe gratis. Cineva trebuie să plătească abonamente lunare, să mai cumpere un „super-like” și tot felul de beneficii ca în jocurile video.

Unii ar zice „we are cooked”, „L neoliberalism” sau „0 rizz”, dar, cu toate acestea, chiar dacă fierbem în oala ideologică încă nu ne-am ars, iar rizz-ul încă sălășluiește în fiecare din noi, undeva în adâncuri. Relațiile interumane devin din ce în ce mai putrede pe tarla digitală a lorzilor noștri tehnofeudali, facilitând căutarea alternativelor pentru a acoperi golurile și problemele create de lipsa celui alt. După ce au centrat, tot ei au dat cu capul: creează o problemă majoră, apoi vând soluțiile făcând profit. În acest context economic și cultural, acțiunea revoluționară este tocmai pasul radical înspre alteritate, cu optimism, curaj și, cel mai important, cu iubire. Alain Badiou percepe dragostea reală ca „o declarație de război împotriva lumii” și ca o formă de „comunism minimal” în „Éloge de l'Amour”. Iubindu-l pe celălalt în diferența lui radicală, cu neajunsurile sale, devii o forță opozantă alienării, individualismului, a logicii de consum și a satisfacerii imediate. Alteritatea nu este un bug care trebuie înlăturat din sistem, ci singura componentă care ne poate actualiza.

Emanuel LUPAȘCU

Anti-Kornbluh: Textul-corp și secretul capitalului din el

Propunerea revistei *Vatra* de a dedica un dosar tematic corpului, corporalității și artei în secolul XXI este, fără îndoială, o inițiativă fertilă – deși terenul e deja bine arat și adesea suprasaturat. S-a scris mult despre aceste teme, nu întotdeauna cu rigoare sau cu efecte teoretice substanțiale. E însă important să subliniem că problema corpului constituie unul dintre axele majore ale gândirii moderne asupra civilizației occidentale. Nu neapărat inaugurală, dar cu siguranță printre cele mai coerente, este teoria freudiană a dorinței ca energie corporalizată, o dorință care se înscrie în carne, în orificii, în traseele pulsionale ale unui corp marcat de sexualitate. Lacan va sistematiza această intuiție în *Seminarul XX*, vorbind despre o dorință „sexuată”, i.e. structurată simbolic prin

diferența corporală. Secolul XX poate fi citit, într-o cheie amplă, ca o interogație continuă asupra corpului. Merleau-Ponty propune ideea unei „cărni a lumii”, în care percepția se întemeiază pe o schemă corporală originară; Julia Kristeva explorează limbajul poetic modernist ca o irumpere a pre-verbalului somatic în discursul normat, cotidian, ceea ce constituie o veritabilă revoluție afectivă a limbajului. În spațiul literar românesc, o teorie implicită, dar rafinată a corpului apare în proza Hortensiei Papadat-Bengescu în ficționalizarea patologiilor isterice, devenite o versiune autohtonă a psihosomatizării, în care „corpul sufletește” joacă un rol central în compunerea personajelor și a tramei. Lista poate continua.

Eseul de față își propune să urmărească o relație laterală, întoarsă și adesea opacă dintre corpul creator și creația sa. Nu e vorba despre reprezentările corpului în artă – frumos, sublim, sexualizat sau, din contră, monstruos, abject, deviant –, acel repertoriu iconografic e deja suficient de frecventat. Interesul meu se îndreaptă spre modul în care corpul, concret până la epuizare și totodată abstract până la schemă, se *în-scrie* (termen cu miză aici) în actul artistic, împreună cu dorințele, limitele și angoasele sale. E vorba de o prezență care nu se lasă reprezentată, dar care rămâne imprimată în forma însăși a operei, în modul său de a pulsa, de a se fractura, de a respira. Punctul *origo* al acestor idei se află într-o serie de problematici legate de raportul dintre poezie și forma specifică a capitalismului românesc postcomunist, problematici care nu au fost inițial rezultatul unui demers individual, ci mai degrabă produsul unei gândiri colective, coagulate în jurul unor dezbateri precum *Poezie (?) politică*, organizată de Teorie143, alături de discuții informale, schimburi din sfera cercetării doctorale și proiecte paralele (în colaborare cu Bogdan Vișan). Axele în jurul cărora s-a structurat această reflecție sunt trei: formă, economie, configurație psihică. Iar acolo unde aceste registre se împletesc (nu doar se intersectează) apare ceea ce putem numi economia libidinală, acel câmp în care funcționează axiome greu de demonstrat, dar imposibil de ignorat: *Libidoul este economic. Economia este libidinală* (Benjamin Noys, „Axioms of Libidinal Economy”, 2024, p. 41).

1. Totul e imediat: iată o contradicție splendidă

Nemulțumirea față de literatura de specialitate, fie ea marxism cultural, psihanaliză sau formalism, ține de o serie de prejudecăți asumate fără reflecție, lăsate în stare de evidență opacă, fără demonstrație. Una dintre aceste poncife persistente este reducția relației literaturii cu societatea de piață la două modele schematice: literatura ca refugiu sau ca instrument de complicitate cu capitalismul. Tocmai aici ar fi de intervenit, cred, cu o mediere care să nu ocolească politica trăitului (condițiile sale materiale), dar nici să o confunde cu fantezmele identitare: corpul ca instanță supravegheată, modelată, exploatată, epuizată, un corp care nu exprimă, ci structurează tensiunea dintre personal și politic. Reproduc aici o glumă (în fond, foarte serioasă) a lui Fredric Jameson din cursurile sale despre

teoria franceză postbelică: materialitatea și corporalitatea filosofiei privirii la Sartre ar fi, într-un sens profund dialectic, condiționate de înfățișarea deloc atrăgătoare a lui Jean-Paul, așa cum predispoziția lui Jameson de a citi continente de cărți ar corespunde propriei sale predispoziții spre obezitate (Jameson, *The Years of Theory*, 2024, pp. 70-71). N-aș îndrăzni să mobilizez asemenea caricaturi grosiere dacă ele nu ar fi fost deja asumate ca forme de autoironie de către cei doi și dacă nu ar ascunde o intuiție teoretică veritabilă: trăirea, până și în dimensiunea sa corporală, lasă urme în text. Asta e miza a ceea ce Sartre numește, în finalul *Ființei și neantului*, o „psihanaliză existențială”, pe care o exersează în eseurile despre Baudelaire, Genet sau Flaubert: analize de o rigoare suspect de liberă, care evită reducățiile explicite și înlocuiesc cauzalitatea simplă cu o rețea densă de medieri instituționale, economice, politice, sociale și intime. Până la un veritabil materialism istoric aplicat studiilor literare mai rămâne un pas esențial: acela de a înțelege cum textul negociază existența cotidiană, atât în dimensiunea sa privată, cât și în cea socială. Mai mult, cum se scrie din poziția celui care lucrează într-o economie ce a marginalizat esteticul tocmai pentru că nu e generator de profit? Răspunsul, oricât de discret, se află în *formă*.

Să începem prin a acorda literaturii contemporane privilegiul pe care îl revendică deja de la sine: acela de a fi în pas cu vremurile. Numai că, dacă vremurile sunt cele ale capitalismului (prea) târziu, adică ale fluxului neîntrerupt, ale circulației fără reziduuri, ale prezentului ca autosuficiență performativă, atunci această adecvare vine cu prețul suspendării *medierii*. Anna Kornbluh formulează această mutație în termeni aparent benigni, dar structurali ai unei logici de ansamblu, în care „fluxul practic nesfârșit și absolut omogen” e trăsătură estetică și model ontologic (Kornbluh, *Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism*, 2024, pp. 35-36). În acest regim, autoficțiunea (altminteri forma cea mai recognoscibilă a acestui nou pact) e doar o întoarcere la sine sau o transgresiune a convenției autorului, precum și o „exaltare a prezenței” înainte de orice reprezentare. Nu e vorba doar că dispare distanța dintre autor și narator, ci că se suspendă însăși funcția de modulare, adică exact acel mecanism care, în romanul modern, făcea posibilă reflexivitatea, distanța critică, tensiunea dintre eul narativ și limbajul ce-l articulează. Observația e justă. Într-atât de justă încât riscă să devină truism. Pentru că, odată ce autenticitatea e acceptată ca efect al unei sincerități fără rest, ceea ce dispare nu e doar ficțiunea, ci însăși funcția translației, cu alte cuvinte, acel decalaj productiv prin care literatura refractează. Nemijlocirea aceasta, Kornbluh o corelează convingător cu logica capitalismului târziu (viteză, performativitate, autopoieza fluxului), dar această corelație riscă să devină ea însăși tautologică, dacă nu o complicăm cu întrebarea: imediat față de ce? Căci, în numele unei critici a generalizării formale, se operează o generalizare istorică: tânjind după o imagine a totalității, se scapă din vedere tocmai pulverizarea acesteia, dispersia infrastructurală, multiplicitatea regimurilor de producție și circulație care coexistă în literatura contemporană. A spune că totul e *immediacy* înseamnă, într-un sens ironic,

să nu vezi *immediacy*-ul propriei presupoziii, graba teoretică, reflexul de a totaliza ceea ce se pretinde a fi soluție a totalizării.

Sigur, putem expedia degrabă demersul Annei Kornbluh printr-un model al „republicii mondiale a literelor” și a raporturilor inegale dintre literaturile națiunilor semi-periferice. Cert e că în spațiul Sud-Est European, piața editorială nu funcționează în același regim ca în Statele Unite sau în UK. Deocamdată, *autoficțiunea* – extensibilă, din motive de economie analitică, la formele deschise (*open form*) ale poeziei – așa cum a fost ea importată în calitate de concept nu a produs un teren fertil. Nici supra-genul ei, ca *realismul capitalist* (Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane*, 2021, 408-411) nu cred că pot aduce portanță discuției despre literatura contemporană, de vreme ce nu ia în considerare particularitatea sistemului economic dintr-o țară postsocialistă cum e România. De aceea, nici perspectivele Annei Kornbluh nu se justifică pe plaiurile mioritice de vreme ce nici măcar Humanitas nu se compară cu Bloomsbury sau celelalte edituri care și-au creat din autoficțiune un brand. Să ne înțelegem: da, Polirom a reușit să construiască un brand recognoscibil în jurul autoficțiunii prin seria *Ego. Proză*, însă circuitul economic care o susține nu este autoficțional, ci mult mai larg și mai stabil, bazat, cel mai probabil, pe alte segmente din portofoliu, precum colecțiile de traduceri sau seria *Top 10+*, care generează vânzări constante și profit mai sigur. Diferența dintre industria editorială din România și cea din Regatul Unit poate fi exprimată sec prin cifre: în timp ce Bloomsbury a raportat o cifră de afaceri de circa 361 milioane de lire sterline (aproximativ 425 milioane euro) și un profit net de 32 milioane lire (38 milioane euro), cele mai mari 101 edituri românești, împreună, ating doar 200 milioane lei (aprox. 40 milioane euro) în venituri și un profit net cumulat de 25,3 milioane euro. Cu alte cuvinte, o singură editură britanică depășește de peste zece ori întreaga elită editorială românească în venituri și profit. Ceea ce aceste cifre exprimă e că în România nu există un circuit editorial suficient de integrat încât să poată genera profit și reinvestire pe cont propriu. Pentru ca un text – autoficțional, poetic sau chiar canonic – să devină capitalizabil, e nevoie de o întreagă rețea de mediere: tipografii care să reducă inputurile, festivaluri literare care să genereze vizibilitate, finanțare publică (prin programe educaționale, achiziții pentru biblioteci sau granturi de creație) și infrastructură de marketing. Fără biblioteci bine aprovizionate cu titluri recente și fără programe școlare care să includă literatura post-2000, literatura română contemporană e literalmente de negăsit.

2. Mediarea arată altfel în Est?

Oricum am privi lucrurile, nici teoriile estetice recentralizate pe formă (nici măcar cele bine intenționate, precum cele ale Annei Kornbluh) nu pot da cu adevărat seama de statutul precar al scriitoarelor și scriitorilor est-europeni, în special din România, unde scrisul este abandonat de politicile culturale. În plin bolonenism, bugetul alocat culturii este de 0,07% din PIB, o cifră

care marchează o dezafliere deliberată a statului față de reproducerea simbolică a societății. Sistemele de bursă privată sunt rare, nesistematizate, instabile. Formele încă active de autoficțiune, biografism sau confesiune nu decurg nici din presupusa *immediacy* a platformelor, nici din logica de accelerare a Complexului Cibernetic al Circulației, și nici măcar din migrarea corpului social în infrastructura digitală. Imediatul acestor forme nu e tehnologic, ci economic: precaritatea muncii salariate și imposibilitatea de a transforma scrisul într-o formă sustenabilă de muncă reproductibilă. În răspăr cu sensul consacrat, nu vorbesc aici despre „scriitori profesioniști” înțelegi ca tehnicieni ai literarității, ci despre scriitori pentru care scrisul ar putea fi, ideal, o sursă de venit minim de subzistență. Numai odată cu emergența unei clase mijlocii culturale, relativ stabilă economic, dar tot precarizată structural, au început să apară forme mai abstracte, autoteoretice, conceptuale. Împreună cu Bogdan Vișan am încercat să cartografiem această tranziție de la autoficțiune la poezie de idei (Lupașcu & Vișan, „Textualising Labour: Contemporary Romanian Poetry and Its Crisis of Realism”, 2024), dar fără a pune punctul pe „i” în ceea ce privește raportul direct cu poziționarea de clasă a autorilor¹. Asta s-a văzut poate cel mai pregnant printr-o infiltrare a limbajului abstractizant în poezie, ca oglindă a limbajelor procedurale, tehnocratice din multinaționalele în care, de obicei, scriitorii lucrează ca IT-iști sau în HR, precum și în chiar tematicile legate de *alienare* în corporație.

Iar acest lucru s-ar putea articula în actualizarea mai vechii dialectici dintre formă și conținut, la care ar trebui să ne raportăm ca la un *gestalt* în care forma e chiar condiția de posibilitate prin care conținutul se face recognoscibil, perceptibil, deci existent. O deschidere semnificativă ne-o oferă Hegel, în *Prelegerile de estetică*, atunci când sugerează că „insuficiența operei de artă nu trebuie totdeauna privită ca dovadă de stângăcie subiectivă, ci defectuositatea formei provine și din mediocritatea conținutului” (Hegel, *Prelegeri de estetică*, I, 1966, p. 80). Pe scurt, ceea ce se manifestă ca slăbiciune formală poate fi, în realitate, expresia unei insuficiente elaborări conceptuale, dar plasată la nivelul materialului istoric de gândire și sensibilitate pe care cel ce produce arta îl are la dispoziție. Reținem, din Hegel, dependența *qua* raport, negociere (omologică, contradictorie, antinomică) dintre formă și conținut, însă într-un câmp restrâns de probabilități, nu cu o libertate infinită.

În această configurație instabilă și mereu reconfigurabilă, în care expresivitatea pare a se oferi pe sine ca o promisiune neîmplinită a intimității eliberate, *forma* poate acționa fie ca podoabă aleasă, aplicată decorativ peste un conținut deja constituit, fie ca vehicul transluceal al unei subiectivități pure ce s-ar revărsa, nestingherită, dinspre interiorul afectiv către exteriorul discursiv, fie ca loc de tensiune, ca zonă mediană, neliniștită, între o intensitate difuză, dar insistentă, care împinge spre expresie, și un arsenal formal istoric, sedimentat, recurent și imperfect, care rareori se potrivește, fără rest, cu pulsația ce-l solicită. S-ar putea, desigur, ca aici să transpară ceea ce am putea numi cinismul pedagogic al Annei Kornbluh,

mai ales în pasajele ei despre autoficțiune, unde o anumită morgă teoretică îmbracă, aproape festiv, verdictul unei degradări formale. Dar dacă această poziționare devine principiu general, dacă tratăm drept axiomă ceea ce e, poate, doar un efect de supraexpunere (și încă într-un regim mediatic foarte particular), atunci ne pomenim repetând exact figura pe care critica lui Kornbluh credea că o denunță: cădem, adică, în plasa unei nemijlociri presupuse, luând drept expresivitate autentică tocmai ceea ce este, structural, o contaminare cu acel *immediacy* al platformelor. Cărți precum *Dezrădăcinare* (2022) de Sașa Zare sau *Tristul Tigru* (2023) de Neige Sinno se poziționează deliberat în această zonă de fricțiune productivă, evitând cu o luciditate neostentativă atât confortul poetic al formelor consacrate, cât și iluzia transparenței directe. În loc să „redea” trauma, în mod mimetic sau „nud”, ele lucrează trauma în text, o dispun, o decupează, o filtrează printr-un montaj hibrid: confesiune fragmentară, autoteorie, fragmente narative discontinue, metacommentariu literar. Cum spuneam, echivalarea sau omologia dintre biografism, confesionalism, autoficțiune și individualismul neoliberal rămâne, în fond, o asumție ce necesită demonstrație; altminteri, riscă să alunece într-un orizont transcendentalizat, în care dispar atât constrângerile personale, instituționale sau de piață, cât și forma însăși, adică tocmai posibilitatea acestora de a media și de a formaliza un conținut simultan privat și colectiv.

3. Juisarea din birocrăție și chemarea formei

Corpul unui text este, vrem nu vrem, locul în care se articulează, conștient sau nu, o serie de constrângeri care ajung să fie interiorizate sub forma unei necesități. Pentru a ancora discuția într-un exemplu concret, să luăm în considerare volumul *Curriculum. Refrene ale recuperării și memoriei* (2023) de Mădălina Oprea. Din perspectivă formală, ceea ce îl face remarcabil este structura sa modelată după formatul subiectelor de bacalaureat la istorie: un sistem de itemi cuantificabili, concepuți pentru a evalua acumularea de puncte în funcție de respectarea unui barem prestabilit. Lexiconul urmează fidel această convenție instituțională: răspunsuri care parafrazează întrebarea într-un mod mecanic, dar care, într-un gest de deviere subtilă, o traduc în registrul autobiografic. Altfel spus, eul apare ca fiind profund mediat de constrângerile unei societăți patriarhale, interiorizate sub forma unui *pattern* poetic prestabilit, pe care vocea autoarei îl urmează cu o rigoare aproape birocratică, ca și cum subiectivitatea însăși ar trebui să se conformeze unei structuri normative, codificate dinainte. Volumul *Curriculum. Refrene ale recuperării și memoriei* ar putea fi citit ca un experiment formal în model birocratic, o poezie care-și ia în serios până la capăt infrastructura instituțională din care provine, dar tocmai pentru a o sabota din interior². Și tocmai aici intervine *juisarea suplimentară*, din chiar alegerea unei forme care reproduce constrângerea instituțională pentru a o întoarce în plăcere retorică, în desfătare a reînscriserii subiectului în logica evaluării.

La nivel estetic, volumul se prezintă ca o țesătură de factură compozită, a cărei morfologie suspendă *a priori* distincția între genuri sau registre, optând în schimb pentru o stratificare transversală ce reunește poemul didactic, fișa tehnică, definiția, jurnalul, glosarul domestic, transcrierea din manual ori rețetarul afectiv. Această heteroglosie nu e însă semnul unui bricolaj postmodern facil, ci indică o arhitectură deliberată a fragmentului ca mod de existență a subiectului scriitor, un subiect ale cărui contururi se configurează în chiar discontinuitatea discursivă care îl găzduiește. Limbajul oscilează între o transparență mimetică programatică, gândită ca accesibilitate normativă (de tip evaluativ), și incursiuni abrupt-declarative ce suspendă fluiditatea narativă pentru a introduce rănirea, dezacordul, trauma insurmontabilă. Sarcasmul și refuzul (de a executa tema, de a performa obediența) sunt aici pragmatice ale deidentificării, adică strategii de avarie în raport cu regimul instituțional al sensului, care își cere supunerea în schimbul validării:

„Pentru că am dorințe/ sunt păcătoasă în toate documentele istorice./ în toate pravilele domnești./ în toate codurile de legi./ păcătoasă./ perversă / și neconformă./ În primul an spun «Tatăl nostru» după fiecare orgasm./ pun «Tatăl nostru» des./ Dacă nu iau o notă mare la liceu sunt convinsă că e din cauza masturbării, în cameră am o / icoană cu Sfântul Gheorghe./ mă închin la ea în fiecare seară/ în speranța că voi înfrânge dorința/ cum înfrânge Sfântul Gheorghe balaurul cu sulita./ nu merge./ promit că nu mai fac./ dar a doua zi o iau de la capăt.” (Mădălina Oprea, pp. 198-199)

Atât în ceea ce privește organizarea formală, cât și la nivel de conținut, poemele Mădălinei Oprea par să întrușipeze tocmai tipul de program normativ teoretizat de Anna Kornbluh: o poetică a formei ca mediere, ca infrastructură, ca rezistență la fluxul autoreferențial și compulsiv al prezentismului digital. Deși autoarea este indiscutabil modelată de mediul rețelilor, în care s-a format și căruia i se adresează implicit și își duce existența în regimul *soft* al economiei digitale din România decadelor a treia, ceea ce livrează poetic nu se înscrie în logica *immediacy*-ului, a spontaneității netemătoare de reflexivitate, producând, mai degrabă, o distanță formală, un recul al gândirii în vers. Această discrepanță indică tocmai ceea ce scapă unei lecturi de tip determinist: într-un model de explicare mecanică, care ar corela automat precaritatea economică, fragilitatea circuitelor editoriale și rolul slab al scriitorului pe piața muncii cu o estetică fragmentară, confesivă sau nearticulată, am fi tentați să presupunem că lirismul rezultat va fi difuz, tranzitiv, captat în imagini fluente sau narațiuni liniare. Or, ceea ce face Oprea este tocmai să întoarcă aceste condiții în favoarea unei construcții poetice intens formalizate, în care materialele confesionale sunt modulate de constrângeri retorice riguroase, iar imagistica, oricât de recognoscibilă, este distribuită într-un ritm fracturat, marcat de reveniri, repetiții și micro-ritualuri scripturale. Aici intervine, cred, o chestiune esențială: modul în care corpul se textualizează sau, poate mai exact, cum textualitatea însăși devine un mod de existență a corpului. În cazul Mădălinei Oprea (și, prin extensie, al unui întreg eșantion de poezie și proză recentă), observăm o investiție libidinală în procedeele

literare care scapă oricărei explicații reductive, fie ele sociologice, politice sau psihologizante. Avem de-a face cu o formă de *jouissance* formală (*ergo*, o transgresiune), în care atașamentul față de constrângeri retorice, față de ritmuri, de reluări și forme-tip e de natură pulsională. Forma literară capătă, în acest context, o semi-autonomie expresie a unui conținut, mediere între afect și enunț, devenind un corp propriu, cu regularități, rupturi, ticuri, o sintaxă care își cere propriul parcurs, propriul consum energetic.

Ca să închid în buclă, revenind la Kristeva din *Revoluția limbajului poetic*, poezia activează un registru în care *chora*-ul încă persistă în textura simbolicului, nu ca un dincolo sau în afara lui, ci ca o tensiune internă, un „închănesimbolic” ce pulsează în fibrele semnului, *toujours déjà* prezent, niciodată pe deplin articulat. Este acel surplus, acea irupție condiționate material-subiectiv care solicită forma din interior, o face să se fisureze, să-și expună urmele și condițiile. În acest sens, *constrângerile*, fie ele formale, biografice, ideologice, economice sau istorice, nu trebuie citite ca simple limitări ale creativității (teza hegeliană), ci ca infrastructuri de posibilitate, condiții de preexistență ale literaturii. Corpul social, codificat, precarizat, supus presiunilor extraliterare este obstacolul poeziei din care aceasta își extrage desfătarea, când „compensatorie”, când imanentă, o desfătare în propria carne textuală, în ritmul, textura și tensiunea formei care se compune.

¹Aceste observații au fost formulate de Alex Goldiș și Rareș Moldovan.

²Așa cum a demonstrat Geanina Giuhău într-o conferință recentă, experiențele traumatiche ale comunităților marginale nu se traduc automat în forme confesive, nemediate tehnic sau spontane, ci, dimpotrivă, funcționează ca acte de dezobediință față de o tradiție procedurală încărcată de reziduuri coloniale, patriarhale și naționaliste.

Lucrări citate:

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Prelegeri de estetică*. Vol. I. Tradus de D.D. Roșca, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966.

Ianuș, Marius. *Manifest anarhist și alte fracturi*. Editura Vinea, 2000.

Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990–2020*. Editura Polirom, 2021.

Jameson, Fredric. *The Years of Theory*. Verso, 2024.

Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

Kornbluh, Anna. *Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism*. Verso, 2024.

Lupașcu, Emanuel, and Bogdan Vișan. „Textualising Labour: Contemporary Romanian Poetry and Its Crisis of Realism.” *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, vol. 10, no. 2, 2024, pp. 122-49.

Noys, Benjamin. „Axioms of Libidinal Economy.” În *Libidinal Economies in Crisis Times: The Psychic Life of Contemporary Capitalism*, edited by Ben Gook, Transcript Publishing, 2024, pp. 31-52.

Oprea, Mădălina. *Curriculum. Refrene ale recuperării și memoriei*. frACTalia, 2023.

Eugen BUNARU

Poeme
(filă de jurnal I)

O seară tot mai rece tot mai de noiembrie. ai intrat în librărie la Două Bufnițe. era cald era bine. arhiplin. se petrecea o lansare de carte importantă. în prim plan personalități cu acte în regulă cu microfoane în față. ai auzit fraze savante cuvinte de un extaz intelectual dând ușor peste margini. ai bâiguit și tu la urmă (trecut pe afiș din rațiuni paveldaniste probabil) câte ceva. banalități patetice aproape jenante. îți ardeau feroce obrazii de rușine. în final ai ronțăit câteva fursecuri ai sorbit o gură de vin roșu și ai șters-o hoștește afară pe Matei Corvin. era deja întuneric se aprindeau felinare pe la colțuri. la *Drunken Rat* vizavi de Dom i-ai întâlnit pe Izabela și pe Marius. zarvă răsese voci învălmășite și parcă ceva muzică dată la maximum. față către față abia vă auzeați. așa că strigați de zor și vă holbați unul la altul să deslușiți câte ceva după mișcarea buzelor. ce mai încolo și încoace!? discuții aprinse banale. ceva de genu' ce e cu poezia cu cenaclu cine e mai tare în parcare ce e cu impostura de ce nu ne bagă nimeni în seamă care e rețeta succesului. ei tocmai își luau cina meniuri exotice. erau tineri frumoși volubili (abia scăpaseră de la job. de la multinaționale). vorbeau printre înghițituri sorbeau licori bizare. tu cu un ceai de mentă îndulcit cu miere (ți-au făcut cinste au insistat!) le povesteai răgușit-anacronic despre anii '70, '80: despre Daniel Vighi de Pruncuț de Mono de Ioan Crăciun de Vio Marineasa de Puiu Ilieșu de Me I maestrul vrăjitor al tuturor. le ziceai (căzușezi în transă) de filmul Boemă de Timișoara în care Foartă cântă la pian vorbește genial chiar despre boemă. despre Regele Boemei poetul de rasă cvasianonim Traian Dorgoșan. despre tanti Bibi care tocmai se stingea ca o lumânare. le-ai povestit de Ioana - Sfânta Ioana a Boemei de nopțile albe când rătăceai halucinați printre cruci în cimitir pe Rusu Șirianu și ascultați Chopin și recitați dementia Bacovia. vă acompania jur împrejur somnul de neoprit al morților. târziu la plecare Marius ți-a spus-o pe-a dreptă: *scrieți-le astea e păcat zău să le duceți înapoi în cimitir pe rusu șirianu!* le-ai strigat și tu din ușă *noapte faină mai departe și să ne vedem la vară! la nuntă!* afară tocmai a căzut o stea. lângă bombeul cizmelor tale. îți auzai pașii sticlind pe pavajul de sticlă. piața unirii suna pustie suna fantasmatică. era rece feeric. minus 1 grad. un aer *frîș* fain ca în cine știe a cui copilărie. zâmbeai fără sens. către cer către turlă. pe-aproape sau deasupra a început să înghețe. erai puțin fericit erai puțin beat. mergeai pe lângă ziduri imperiale. ce știau ele despre tine despre voi despre lumea de azi? așa că mergeai mai departe. probabil spre casă. savurai sunetul monoton nepăsător al pașilor. te gândeai ca prin vis la tânărul poet Andrei Bodi. la părul lui cârlionțat din studenție. cu el și cu Tudor și cu Pavel Gătăianțu (s-a grăbit și el vulcanic de român sârb!) cu ei ai băut în vara lui 2012 un vin bun alb demisec pe o terasă la Novi Sad. ați ciocnit atunci pentru clipa cea repede pentru viață pentru poezie. pentru veșnicie. la doi pași curgea maiestuos leneșă indiferentă Dunărea albastră. și tocmai acum Simona Popescu o minune de fată și de poetă lansează la Bufnițe integrala poetică de Andrei Bodi. îl și vezi ultra aproape: zâmbește mereu. veșnic tânăr și fericit. și parcă parcă puțin trist. sau obosit. doar cerul ne privește de sus limpede limpede cu doi norișori albi albi. neverosimili de-a dreptul. și puțin în spatele nostru Dunărea veșnică. Dunărea albastră din valsul lui Strauss. curgea de milenii atunci și acolo. aici și acum. și doar Dumnezeu știa ce și cum. și când.

Plouă mărunț mocănește. e o chestiune de anotimp. de climă temperat-continentală. cândva, adolescent bătrân, te-ai rătăcit, pe-nserate, într-o pădure. era vară eternă. jur împrejur te hăituiău crengi, arbori uriași. jur împrejur țipau tot soiul de vietăți ascunse, păsări bizare traversau victorioase bolta, arau sfidătoare în lung și-n lat cerul. tu-l implorai pe Tatăl ceresc să găsești cărăruia pierdută. te afundai tot mai adânc în hățișuri peste hățișuri. în deja disperarea viziunii de-a putrezi acolo, clausturat în pădure. îngropat cosmic sub ierburi. sub arbori. sub stele. în natura mioritic-imposibilă. ai țipat atemporal jur împrejur. către cer, către brazi, către nimeni. ți se-auzeau se mai aud și-acum doar bătăile nebunești ale inimii. începuse să se lase noaptea valpurgiei. ce-ți mai rămânea înainte decât ultima rugăciune. și brusc ți-ai auzit glasul - al unui străin: *fiind băiet păduri cutreieram și mă culcam ades lângă izvor. târziu sau în final, când timpul devenise beznă deplină și numărătoare inversă, cu chipul holbat și zdrobit de crengi, de spaima căderii în hăul minții, brusc șopotul de argint al unui pârâiaș invizibil te-a înviat din morți (erai deja îmbălsămat în non-stopul nocturn al acelei aventuri fără ieșire), te-a tot coborât bolborosind vesel la vale. deja pâlpaia picată din cer panglica albă a unui drum forestier. cu lămpașe atârinate la gât câteva siluete extraterestre înălțau târnăcoape sau topoare, orbitor halucinante, până la luna de aur, atârând și ea, necruțată de ireală, de imensă, pe cer. plouă mărunț mocănește. e o chestiune de anotimp. de climă temperat- continentală.*

Plecasem totuși de mult, de ani buni.
treceam prin aer pe străzi seducător melancolice.
treceam cu inima sau carnea tremurând în amiaza
duminicală când bat clopote neverosimil de viu
neverosimil de îndepărtate, treceam dezarmat
și tânjitor asemeni copiilor de demult ce alergau
(aleargă și-acum?) cu țipete subțiri de fericire (neștiută)
pe câmp la marginea orașului să prindă cărăbuși fluturași
multicolori, atingeau cu mânuțele lor oarbe și fragede
lumina aerul, ba chiar cerul.

Să pătrunzi în noaptea secretă
ca în aurăria unui făgure de miere
Să te desfeți să-i desguști miezul
dulcisim ca un sân în erecție
de fecioară-femeie care încet-încet
cu geamăt dulce și moale își desface
picioarele iluminând orbitor interiorul
ca două lujere ce tremură albe-carnale
de atâta plăcere și chiar te suspendă
2-3 secunde orgasmice într-o salbă feerică
de insulițe și astre dispărute de milenii
și milenii în urmă, în cosmos adică.

Port ochii surorii mele Maria
ce i-a închis pe când abia i-a deschis
Poate de-aceia uneori văd câte ceva
de dincolo aici în imediata apropiere
și rād pe dos chiar mă pufnește în toiul
străzii răsul când văd cum împrejur
e un joc febril de triste manechine
ce își închipuie că zboară-n cosmos
cu avioane fără piloți cu supertehnologizate
rachete ba chiar trimit în noile războaie
roboți fătați de inteligența artificială
și se întrec în nave cosmice de ultime
generații un fel de înaripate albastre
limuzine cu scopul ultim să-i descopere
pe omuleții din cărțile sf –
extraterestreții

Citesc o carte bătrână cu poeți tineri
o carte subțire îngrășată cu versuri
ecologice și cu poeme înfometate
(de toate alea cât mai picante) care-și
devoră lacompoeții. Zburdă jur împrejur
pene și pene incolore inodore și - zic
malițioșii - insipide. Spectacolul poeziei
merge mai departe. Aplauze și muzici
sparg timpaneale vuiesc până la cer și mai
departe inundă vastele arene metropolitane.
Spectacolul merge mai departe.
Se pierde se topește ca un fulg de arăpă
în azurul lumii globale unde orice început
își caută resuscitarea. Își improvizează
cu nerăbdare finalul.

Sunt tot mai credul acord credit nelimitat
până și unei petale devenită literă moartă
într-o carte de rugăciuni (stropită ici-colo
cu pete atemporale de vin). Sunt tot mai
credul ascult gurile sfinților tăifăsuind

într-o icoană tăcută pe pereții ascezei.
Sunt tot mai credul mă confesez ochiului
hipnotizat de lumina-hău a unei clipe de-apoi.
Sunt tot mai credul: cedez răsufarea mea
(noapte și zi) contra unui gol cosmic dintre
două cuvinte, începând ori nemaisfârșind
un poem.

Spre somn

Tot mai atent voi număra stelele
razele. Pereți bătrâni înghesuie
lumina. Aș putea pune degetele
pe sâni ei goi vibrații pe când
gâttele mi se umple de noapte
și încep să mă dezbrac de mine
însumi într-un vis transparent.
trans-lucid.

(Filă de jurnal II)

O femeie trece zgribulită printre mașinile
din parcare, pare tânără deși fața ei e acoperită
de gluga unui hanorac negru, soția mea tocmai
a ieșit din bloc, merge la doctorița de familie
pentru rețete compensate, e un cer mohorât peste
acoperișuri, în capitală și prin Modova (am văzut
la televizor) a nins bogat și frumos, ieri duminică
16 februarie la Catedrala mitropolitană patriarhul
Daniel a ținut în cadrul sfintei liturghii o predică
despre întoarcerea fiului risipitor, a tălcuit pilda
evangelică în fel și chip în cuvinte simple aproape
convingătoare, făcea trimitere la situația lumii con-
temporane, marile puteri tocmai hotărăsc în zilele
următoare soarta Europei, inclusiv a României,
lui Mircea Cărtărescu pretendent cu șanse solide
la Premiul Nobel tocmai ce i s-a respins cu un vot
penibil în minus (al unui ilustru anonim) cererea de
intrare ca membru corespondent al Academiei Române,
tot ieri sau astăzi nu mai țin minte într-o dezbatere
pe tema literaturii în lumea de mâine Doina Ruști
susținea resemnată sau împăcată sau chiar radioasă
că în curând scriitorul va dispărea din viața și istoria
societății umane, eu în pofida interdicției medicale
tocmai sorb o cafea amară și un strop de vin roșu,
și scriu aceste rânduri banale și cenușii și inodore
și încă - ridicol, firește! - mai cred în poezie, aș risca
și-o comparație banală desigur: precum înecatul care
se-agață în ultima clipă de o frunză, sau de un fir
iluzoriu de pai, orbitor ca un soare.

Poeta ațâțată de propriii ei sâni
năvălitori în soare
recita ascunsă sub imense
lentile fumurii
recita beată și goală
și despletită
se curba halucinant
peste cetatea medievală
dar atenție:
cocoașa despre care facem vorbire
nu era decât un deal găfâind
(fără vreo altă alternativă)
sub metastaza salcânilor
potopiți de ciorchini în floare
de mireasmă lor albă
nebulă

O mână invizibilă răsucesce cerul amiezii
 Va ploua curând și fiecare picătură va cădea
 ca o ghilotină tandră, vom alerga frenetic în toate
 direcțiile ca să ne salvăm sub vreo poartă gotică
 de spaima decapitării fluide ori a înecului tăcut
 în chiar lentoarea Begheiului ce lasă în urmă
 departe într-o ceață subțire orașul imperial
 de provincie cu acoperișurile lui țuguiate arzând
 în asfințitul leneș de soare, orașul cu străzile lui
 înguste și obosite și colcăitoare mereu paralele
 cu viața și moartea, orașul cu străzile lui mereu
 alergând cine știe unde spre ce destinație aburoasă,
 poate acolo unde noi nu vom mai păși niciodată,
 vom fi doar morții din vise.

Câtiva stropi te bine-
 cuvântează pe creștet
 Te ascunde un gând
 în străduța dosnică
 pe care îți place să te
 strecorei să te scufunzi
 aiurea sub castanii
 în floare, și chiar acum
 ochiul unui big brother
 îți scrutează milimetric
 traseul te înfige ca pe-o
 gănganie departe într-o
 gaură neagră uriașă pre-
 cum în copilărie o căldare
 de tuci în care străbunica
 bătea cu lingura mare de
 lemn o mămăligă de aur
 imensă strălucitoare.

Ochii deja căzuți în orbite

ecranul după-amiezii
 de-atunci de oricând

încețosează anii
 ce-au ars în puberală erecție

noptiera bătrână
 o carte pătată de rugăciuni

o fiolă de argint
 străluminează camera

pereții bolnavi mustind
 de remușcări fără obiect

pe luciul tejghelei/pervazului
 se scurge ca un soare spart muribund
 sărutul lui Iuda

Noaptea s-a dus cu iluminările ei cu tot
 Un timp ochii vor avea conștiința încărcată
 Te deghizezi în cel ce ești sau nu mai ești
 o pornești din nou – încotro? – în ciuda
 privirilor hapsane pândind din mucegaiul
 ferestrelor. O respirație tot mai înrudită cu moartea?

cu timpul? îți croiește pârtie în lumina somnolentă
 confundându-se cu luciul electric de-aseară al străzilor
 pustii ninse galben ici-colo de frunze imense, de holograme
 tăcute hașurând harta albă a trecutului. A intersecțiilor
 inundate sacadat de fascicule indescifrabile, de repe-
 tițiile noctambule ale unui bal mascat hieratic ce te
 reinventează hipnotic laolaltă cu spaima de a-ți fi uitat
 rolul. Deodată la o cotitură *femeia postmodernă* cu sâni
 migdalați tocmai atâtă aerul, pulpele ei vulgar parfuma-
 te masturbându-se viguros. Tocmai *a trecut și revine*.
 Te adulmecă intens cu ochii vlăguți sub crusta tristă
 a fardului violent. Tocmai dispăre (sau face colțul) sub
 ziduri străvechi și ferestre oarbe ce așteaptă să bată
 gongul de amiază. Ori dangătul Miezonopticii.

poemul începe cu trei stelute firave
 deasupra cuvintelor încă nescrise ce așteaptă,
 asemenea vitelor tăierea la abator,
 să cadă, nu se știe de unde, pe pagina albă,
 laolaltă, ca o jertfă inutilă, fiind de propriile
 lui himere, capul poetului peste care mâna subțire
 a unei iubite va presăra câteva petale de margarete
 și firește vântul gelos le va spulbera ghiduș
 departe spre cine știe unde.

Baladă

Poate ar fi timpul să închid în urmă poarta
 cât mai discret s-o iau din loc chiar acum
 când tună și fulgeră și afară-i potop
 Poate ar fi timpul să-mi azvârlu o geacă
 pe umeri să-mi înfund o glugă pe craniu
 să aprind o țigară să trag cu sete înțeleaptă
 ultimele fumuri halucinante în piept
 s-o iau la picior bărbătește să traversez
 țări și orașe să planez peste vârfuri stâncoase
 să arunc peste bord și straie și alimente
 și ultimelor bancnote în cer să le dau foc
 să hohotesc cu ochii cât ceapa la flăcările
 lor demente
 Poate ar fi timpul s-o iau haiducește din loc
 să fiu deja departe fără a mai face semne
 cu mâna ori cuiva cu vreo carte
 de-aici unde-i lumina una cu țărâna

(Din volumul în pregătire *Poeme cu ochii larg întredeschiși*)



Elsa DORVAL TOFAN



Iuri

a venit Iuri acasă, probabil, în jur de nouă seara,
parchează Honda cu spatele
mă orbește, ca de obicei, cu farurile,
lumină albăstrie, rece,
ce vină are omul că stau eu în fereastră
poate nu știe că sunt acolo sau poate
crede că-l pândesc și vrea să mă pedepsească...
ceea ce este adevărat doar în parte,
amplasamentul ferestrei mă obligă
(cu deschiderea ei spre stradă)
să trag cu ochiul.
spăl vasele, mă uit pe geam,
fac o cafea, mă uit pe geam
și, inevitabil,
observ cam tot ce mișcă
: cine vine,
: cu cine,
: la ce oră
: cine pleacă
: cu cine
: la ce oră
am început să cunosc comportamentul vecinilor
Iuri, de pildă, când iese din mașină
bea ultima picătură de *red bull*,
apoi vorbește la telefon cel puțin zece minute
lăsând motorul să meargă
și...farurile aprinse,
înainte să intre în casă mătură scările,
strobește grădina și cercetează florile
(cele fragile le smulge)
aruncă cu pietre în păsările din copaci
...*stupid fucking birds* fac mizerie pe *drive*...
dacă, intrând, aprinde lumânări de ambianță
pe hol, înseamnă că urmează o vizită galantă,
pot fi mai multe într-o săptămână, dar
doamnele se schimbă, implicit mașinile
o Kona electrică accesoriată, restul pe benzină, pasabile.
dimineața, Iuri le însoțește pe unele dintre ele,
(există o selecție), așteaptă ca doamna să urce la volan
înfășurat într-un prosop de la brâu în jos,
de cele mai multe ori, alb,
bagă capul pe geamul soferiței, o sărută pasional,
gesticulează, râde, îi face cu mâna, *bye*.
pe altele le lasă să plece pur și simplu, le privește
ascuns după perdea, eu îl văd, nu că aș vrea,
așa este conformația casei, nu pot să zidesc fereastra,
de ce aș face-o, nu supăr pe nimeni,

spectacolul îmi aparține numai mie
mai mult ca sigur, vizitatoarele nu știu una despre alta.
altcineva, în locul meu, ar face poze, un pic de șantaj
să obțină ceva, acum, poze..., am făcut și eu,
oho, multe, e d i f i c a t o a r e,
pe de altă parte ce aș putea să-i cer...o sticlă,
bea numai bere, nu este un consumator de finețuri,
bomboane de ciocolată?! un serviciu?! să aibă grijă
de pisici când plec în concediu, dacă are aceeași empatie
cât pentru păsări, mai bine, lasă...aș putea să-i cer
să stingă farurile sau să parcheze cu fața către casa lui,
dar atunci o va lua personal, mă va pândi el pe mine,
m-aș transforma din Mata Hari-n urmărită
nu, nu..., așa trebuie să rămână, nu încap în doială
mă voi apăra de proiectoare cu ochelari de sudură.
s-au aprins lampadarele-n grădină, lampyris noctiluca
au rendez-vous, trimit semnale luminoase
: portocalii
: lila
: albastre
misterios preludiu neegalat de leduri
am trecut de miezul nopții și Iuri a stins farurile

Sensul zilei

pe zidul din dreapta, lumina cucerise spațiul îngust
dintre transperante, îi observam reflexia
la ieșirea din starea de veghe și intrarea în starea de pândă
sensul zilei părea satisfăcător,
fără dovada conversiei fasciculului în sunet de pasăre,
cardinalul mascul, căutând pereche
o dimineață aparent calmă, 5 exerciții isometrice,
după care desprinderea din dezordinea nocturnă,
pași imprecizi,
dureri cronice amorțite sub voința de a începe cu agilitate
controlul rutinier al etapelor existențiale asemănătoare
cu cele de ieri sau excepționale, agitația imediată
(joaca verighetelor, de pildă, ca punct de plecare) pune
motorul zilei în *vroom*, sună bine,
e normal,
am eliminat de pe listă gânduri și o parte din griji,
rămân esențialele disimulate sub parfumul asumării
să zicem, seducător până la un punct
ajunsă aici, niciun regret, trecutul deformat dispare
făcând loc mișcării articulate, prima privire,
primul salut al vecinului, primul surâs formal,
o continuitate banal-binevoitoare, cafea, pâine prăjită,
mail-uri necesitând răspunsuri rapide, altele pe care le aștept,
dar nu au intrat,
sunt *in*, mi-e bine, dar un Audi mi-a blocat ieșirea din alee,
brusc, elanul se disipă, starea de fapt devine ambiguă...,
în buzunarul de la vestă, un șurub multifuncțional se plimbă
între index și police...
nu mă pot abține, desenez o inimă pe capotă, sensul zilei revine,
ventriculul stâng trimite sânge oxigenat în aortă, e limpede,
orice problemă are o soluție...,

Știință și tehnică

Oamenii au început să creadă în experimentul cu
strategii inedite, diferențierea radicalizată între
amăgire și clasarea cărților de știință și tehnică
în care coerența era doar o dovada a manipulării
adevărului unic de către forțe rătăcite și străine,
așa li s-a spus

Destul de repede, oamenii au început să știe mai bine
Decât Creatorul orânduirile, misiunea și încrezători
au dărâmat piramide, statui, turnuri, toate *vechiturile*
reconfigurând terenul cu spațioase centre de apel și
bazine cu gheață, tratamentul pentru realizări divine
așa li s-a spus

În sfârșit, oamenii au devenit canibalii Universului
înfruptându-se din particulele creației, având puterea
de a face tot ce vor pentru a atinge fericirea absolută,
de a o produce spontan atingând o banală interfață,
amplasată periculos de aproape de butonul resetării,

dar asta nu li s-a spus niciodată

Așa se pare că s-ar fi întâmplat
prea multă oboseală, entuziasm,
dar lipsă de *comunicare*, cineva
a atins zona nevralgică, au trecut
decenii, nimic nu s-a mai arătat

E timpul să înceapă

panica începuse să preseze brutal capul între
pernă și coșmar, urechile, între șoapte și zvonuri,
umerii, între spațiul vital și aerul poluat al străzii
cu forța unei menghine mănuită abil de o mână
lipsită de linia capului și a inimii, palma răului
pe care nici ghicitoarea ChatGPT nu o poate citi.
pe lungul unghiei degetului arătător se conturau
dungi negre, semn misterios, ochii injectați lăsau
dăre de lacrimi cu sânge pe obraji fără culoare,
scobituri nefirești între gură și nas, promisiunea
neverosimilă de normalitate. panica, numitorul
comun al activităților domestice, demonul nopții
ascuns în respirațiile profunde, cine s-ar fi așteptat...
și, atunci, o voce agasantă îți cere să ai răbdare
vrei să-i răspunzi, *lasă-mă în pace*, încerci să dai
o replică, dar nu poți articula, analizezi situația
la rece: de la ghicitoare ți se trage, a prezis că te
va urmări destinul balenei albastre rămasă singură
în ansa cu nisipuri mișcătoare, că te vei autoepuiza
făcând parte din această hipoxie a unui moment lipsit
de glorie, o frunză nedorită în spița rotativei numită
comun viață, iritând sonor instanțe cândva oportune
: fâș-fâș, ssstra, fâș-fâș, devenite acum insuportabile.
nu mai am răbdare, vocea nu mai are voce, în hangar
șoareci jucăuși rod cabluri de focoaie, e umed, timpul
aspirat de supernove se năpustește peste oraș cu atomi
spărți într-un miliard de miliarde de bucăți, pădurile
primesc sferele de foc ca pe o binecuvântare, cenușa
sedimentează, aerul fierbinte se dilată. a încetat panica.
și confuzia. nu mai am răbdare, este timpul să înceapă...

Ultima zi

cu piciorul drept, în compas,
între timiditate și
îndrăzneală, poetul desenează
cercuri relativ concentrice
pe un nisip vântat-roșu
dovada activității seismice trecute

deocamdată,
cerul găurit de drone și rachete,
incredibil de albastru în condițiile date

stropește cu resturi incandescente
peste un ocean de bitum
orfan de biocenoze

îngroziți la început,
oamenii s-au obișnuit
să accepte contrastul.

poetul încă mai crede că poate

: să elibereze vidul prizonier între rânduri
: să-i conserve nuanțele în mod pastel
crede, refuzând timpul.

așezat pe spate, imobil
primește căldura pământului mustit
de sângele mamiferelor mari
(*sacrificate pentru interese colective*)
aburul îl cuprinde îmblânzind panica
respiră eupneic, dar imprudent
lasă obsesia căutatului în stele
să-l poarte dincolo de lumi, uluit
: nu intuiește lovitura în Puntea lui Varolio,
: nu observă că ultimul cerc se închide
și totul se întâmplă atât de repede.

Oceanul plimbă sarea
din larg pe plajă...
dimineța,
toate cercurile au dispărut
suflete brutal, de vânt
sau măturate de apa sărată
nisipul devine negru-pământ
bolta sclipește saturată

ziua începe cu surplus
de portocaliu
formaldehidele lasă dăre
de cafeniu
cuibărindu-se în bronhiolo
părtașe la crima alveolelor

...cine știe, ultima zi...

a mai început un război
se zguduie pământul peste tot
doar în inima lui este pace
sau așa ne face bine să credem...

poetul duce mâna la ochi

dintre dune apare o femeie
îaintează grăbită către apă
sare peste scheletul peștelui-cenușă,
absentă la stimuli, își imaginează
un șal de aceeași nuanță

ea ține deasupra capului
ce i-a mai rămas, un câine,
încercând să-l apere
de fierbințele pământului,
dar nu poate să-l țină departe
de focurile cerului.
îngrozit la început,
poetul s-a obișnuit
să accepte limitarea

o voce interioară, rece
 îl pregătește de plecare
 ar fi trebuit să se obișnuiască
 ar fi trebuit să se oprească
 sau să lovească cu măciuca
 măcar o dată, primul

aerul sărat și fierbinte
 lasă cicatrici răsăritului
 femeia și câinele ei
 înoată printre oceanide
 la linia orizontului
 balene în descompunere
 dincolo de ea, poetul

dronele muște se antrenează
 se pregătesc de atac și zumzăie
 încă o zi fierbinte, ultima, poate...

A venit cercul

o altă ocolire a subiectului, au ieșit florile de primăvară
 s-au scumpit câteva produse de bază
 e încă frig, semnele de viață sunt geometrizate, abstractizate,
 iar semnalele sunt roșu intens
 frica de a înțelege echilibrul atât de precar de pe marginea
 prăpastiei
 vector de consum care ridică moralul
 și anulează moralitatea, pe de altă parte, ocolirea subiectului
 generează indiferența la stimuli, un fel de protecție,
 un fel de moarte și cine mai poate să te omoare o dată în plus
 la colțul străzii, ca în fiecare an, a venit cercul
 s-a adaptat și el, nu mai sunt elefanți, nici tigrii, cai nici atât,
 doar hiene, șerpi și roboți foarte talentați la tango
 nici bani nu mai sunt, dar intrarea se poate face pe bază de muncă,
 ohoooo, chiar și roboții fac mizerie, baterii, conectoare,
 circuite și tot ceea ce spectatorii aruncă în arenă, hârtii, ouă nu,
 au dispărut definitiv cu găini cu tot urmare a mării gripe aviare.
 când spectacolul e chiar bun, de bucurie se împușcă
 ce se nimerește, vânzătorul de popcorn, robotul dansator,
 șarpele cu clopoței sau din greșeală un spectator, ai ce să aduni,
 câteva ore de muncă merită pentru un spectacol bun



Virgil TODEASĂ



Pendulare,
 zbatere la punctul fix,
 cârlig-
 predecesorul cercului
 acolo stau și iar visez -
 sunt strâmb precum se vede

Emoție
 printre crengi și frunze
 în timpul acesta rotund
 coroană de pom albastru
 ca într-o sală de concerte
 ascult imnurile păsării
 cântatul zorilor-
 eu sunt pițigoiiul zburlit – nu se vede?

Vântul
 suspendat, am alergat,
 am ales calul, am alergat,
 am văzut automobilul, am alergat,
 alergam în grup fără ulei și apă
 de după deal panoul cu sosirea

Spaime,
 la marginea pădurii
 pe patul de frunze
 stă lupul cu ochii de jar

*

cu ceasul în brațe
 pândesc noaptea
 în urechi port felinar

În oscilație
 pe malul pâraului
 trăia comerciantul ambulant
 care vindea hotărâri la bucată -
 se lăuda cu ele,
 erau bune pentru exercițiu
 până am ajuns acasă s-au evaporat
 ca niște haine întinse la soare

când i-am returnat marfa
mi-a zâmbit binevoitor
parcă nu de la el am cumpărat-o
(parcă n-ați folosit-o)

Tehnică

ca să știu cine sunt
mă verific întorcându-mă în timp
eu sunt pantograful îndărătnic, precis

Zona

sub pomul stufos se află
biroul cu biletele stranii
te vede, te scrie -
primești biletul pe bază de semnătură
apoi pășești pe umbrele șablon,
pe tălpile imprimate în linii de lut...
și dus ai fost!

Vegetală

parcă știu cine sunt!
întind brațele speriat,
lângă mine se află o freză imensă -
mașină de retezat vegetale
văd mecanicul care-mi zâmbește,
mă prinde de mâini -
peste pârâul verde mă trece

Amalia BRĂESCU

###

pe îndelete a intrat calea lactee degeaba
în singurătatea mea luna clipea în fețe pe podea
abracadabra

mă uit la un film mut pun cuvintele de la mine
că nu e titrat scot limba din boxă iese muzica imediat
la bază m-am lăsat în pace în caiet pe trei cărări fără
vuiet așa subtil cum scrie uraganul în akasha mă adaptez
silnic sunt alta zilnic nu sunt obișnuită cu mine mă caut
în poșetă sub rochie ce fericiți sunt bărbații când găsesc
ceva gândesc știu să repare chestii cu defecte îmi dau
jos chiloții fără efecte mă privesc utilă pun etichete pe
mine să nu uit că sunt umilă să știu cine sunt pe mână
pun cuvântul mână pe ochi nu pun nimic oricum nu mă
văd nu exist îmi fac intrarea în bluetooth ca în absolut
dorm în picioare prin cartier fac o plimbare pe calorifer
plutesc pe cer portabil mă văd bărbații mă tulbur ca
tuta de tot mă las cu pluta pe drum și merg acasă mă
iau de la mufă pot să mă iau și de bărbat e dreptul meu
de fufă sunt cine vreau am verighetă la maxim cântă
axion pentru corazon mă sună nemurirea nu știam că are
telefon amore mio zice nepieirea ești pierdută dacă nu
mai mori odată acum să te văd cum te mai ia dracu și ce
îți pasă de carne cara mia nu mai poate galaxia de neant
când mă plictisesc mă schimb cu alta și așa trece trupul

de la timp la truc mă sună planta hard core că vrea să
fie animal ce sunt eu corbul nevermore stabilesc acum
dobitoc bipolar că sunt tristă râma din intestin exclama
mama întruna merg mai departe pe poziții mă plimbă
câinii bine că există când am dreptate mă schimb cu alta
conversația cu mine îmi dereglează sonorul vinerea mă
ling la un nivel acceptabil o oră inubliabil mai scriu și
ce nu există o singură dată m-am făcut înțeleasă când
eram beată pun azi piciorul în prag și intru mâine unsă
cu toate stafiile

###

au ars cimitirele au ieșit bărbații goi cu pușca
femeile s-au rânduie ca păpușa să își stingă dorul de
purușă în viață se aprind tot la moroi să atingă foc de
paie mormintele nu țin femeile în loc nici loc de noroi
ele sunt eboșă nemorți au ieșit bărbați în chiloți au aprins
moartea în sărut cimitirul conspiră nici o femeie nu mai
respiră bărbatul e viu tăcut ca la început plec să îmi sărut
trupul din buzele bărbatului meu desfac moartea precum
moise apa nu caut în pustiu eu sunt tu

###

stau în pumnul lui Dumnezeu fishting primesc
lumina fistichiu zic doamne ajută doresc clemența
ortodoxia mă linge până târziu cu absolut iubesc din
mantră în mantă nimic nu zic ombilic o bagă în fantă
cu ochii închiși vezi amor conștient e fecior îi zic mergi
cu ea la doctor o bagi divin lubric la venerice iubești
asistente tantrice le integrezi în absolut tehnice cum
scrie la carte în lut ai telurice cuvinte zice vomează fă
clismă altfel nu ești trează nu mișca nu respira că ne ia
vorba aia altfel mă lepăd de ea asta e condiția iubirii
la document scrie nu exprima ești maya ești tu sau ești
alta nu contează penetrează cum curul juissează așa vrea
Dumnezeu pe cuvânt gândesc cu lingamul ne păstrăm
continenți să nu umplem planeta cu dementi

###

virgina crește în yoga precum verbina ce
minunată e botanica intră în absolut și maica și taica
să transfigureze să-i piardă povara virginității candela
arde iedera aplaudă subțire cei fixați în aura demnității
flutură poliamorul pe semnul crucii au alfabetul latin în
sanscrită preoții în ashram au limbi despicate noul se
ridică din vechi astral nediscriminat Tao vrea fiecare să
frece menta pe lingam transcendental masturbat oriental
la sărbători sublimat o masează benevol cu fresh mentol
behemot e fiecare bivol ultrasexuat cu loțiuni injectați
geometric juisați orice tribun dă mat la nebun în pat
schimbă poziția cum fraza prepoziția făcea ca toate alea
cică i s-a activat kundalini cunilingus în bikini intrau pe
rând câte un minut pe cuvânt conștienți stăteau cu ochii
închiși plătești greu să rămâi puber plouă cu meteoriți
vine apocalipsa își consumă lipsa se urcă în munți când
se așează război rămâne civilul fără armonie vegană
fără coaie e orice grăsană carnea de femeie e macră i-o
bagă fără colesterol au mai multe iubite și mamă și fiică
minciuna e legalizată așa e karma nu stau împreună sunt

spirit de turmă merg la biserică să ocupe primele locuri în cer noaptea le leapădă sămânța în pat natura își cere dreptul oftează fetele de la căpâlna se urcă sperma la creier ca spuma cu lopata veghează în ashram nimic nu doarme guvernează prostituata sacră pedofil ancestral e tot lingamul burghiu universal macru fidel tuturor iubeste și incestul a amuțit pedestru aurora mistic colecționează minore degustătorul principal spală spiritul aducător de bureți noi în creiere moi

###

lipită de spic mă secer tantric ies din mine mantric în absolut mă integrez botanic supernova pilită sunt educată cosmic de casanova nu am prohibiții consum carne vin înjur beau alcool sunt onorată nu sunt primită în ashram ce pierdere când intră el nu mai poate ieși purușa sunt a ta până în zori păpușel mă ung cu var negru mă redecorez indian dansez milonga cu gura cortex în tanga mi-a fost altă formă de maidanez pe el îmi așez bula papală desfac șampanie ejaculez indulgențe demisec neuronii stau în cumpănă pe înalte frecvențe dumnezeu e monada e sinapsa în poziție de flex pune mura pe cap face amor cu gura în opoziție cu lumânare de cretă visează ex nihilo trianghiular ce să tot murim degeaba domnul a luat o pauză și-a pus cip la urechi are ceară o, dio! demonul nu face ce vrea dumnezeu e înșurat luna de miere e cauza noului himen învirginat când în eter juissează cânt ave brahman are șlițul desfăcut în calitate de nenăscut se ridică feștila din cădere creează lumea se lasă în mine tăcerea ca și cum ar ieși din abații vine în picaj sonor când iese iară vine contemplăm în cor eresul în peisaj palpită universul în poliamor extaz în corsaj

###

mă bucur de tinerețe după moarte ca hetaira beată în falus înclinată la băile din lupanare sfântă trăitoare primesc sacrificiul modestiei mele pios frec priapus maiestuos ofer ghirlandă de papirus cu folos felatorii sunt invitați la cină în flage-ton sclava plăcerii stau bon ton frescă a durerii fără prejudicii în patru labe înmulțesc principii cu gura în lotus trudită isis suflu în osiris nasc din lut penis

###

dracu din mine se născu duminica furam rugăciunea din biserică strigam ave ura frica se proptea de podea se răsucea spre dumnezeu anapoda atunci sunt pe lângă porunci dușmanii sunt iubiți ca zeii cei iuți cu glugă am inima pe dreapta benedict slugă mă bag pe stânga în pământ sfânt culc iarba pe vânt calcă bleg perceptul laudei emblema trufiei sălcu e lemnul neviu trăiesc cu dracu în pustiu am fost anunțată de dumnezeu că vine prin mine cum lauda trec fulgurații magma chiar acum din punct de vedere anonim sunt un sistem nou antonim stranie pornește plimbarea verdelui foilor ușor stau sub umbra ploilor mă impresor cu tot ce e înconjurător mă mor prejmuirile îmi reneg reputația de amator lăsați la ușă perorația mă usuc sub pana ciorii la

fel cum nasc din dragoste vorba e vie inima din ram o ciugulesc principial la ora serii vița a văzut că nu am vin că strugurii se ofilesc în van nu folosesc moșia mea e a domnului viața din urgia blestemului meu siminocule ești vegetala cu aripă de pană simoniac crești albina în vreme de vită mă duc animală pe tine mă urc drac de mine nu pot să scap cu cioc am plecat de la iubire am lăsat sub pământ lacrima cea tristă să se descurce nu ascult curcubeul subțire nu sunt artistă nu plâng niciodată mă găsești deplină egoistă în șanț dorm fără să mă culc trăiesc fără să mor doar în somn aud cum mă strecor cu stil mă ciugulești de moartea vie mă dor exist când mor sonor în figură de pistil

###

cumtrecemacruînsacru
amnăscutvaca
sare din inspirațiatâmpă sacra
aud cum mugeroada din tâmplă
vacacât e de simplămacra
vădînlampăce se întâmplă
vacarumegă vid
ierburileîiies din stomacluminăînzid
zicândsuntvampă
lapteleîntinspecâmp morbid
sugeiarnaprimăvara
domnuli-a vorbit timid
undepleci cu țâța-n zid
străbațilivezile cu țâțelezările
cucopitaîncrucete-ai tot duce
tămâioasă cum e vițaașăți-a pocnițităța
vitamult se primeneșteprinvremecrește
niciînlupanare nu ajunge din întâmplare
lucrează la nivelulfiecăreinopți
chemată de nebuniace-șipoartăîntâță
necunoscutăîi e vița
ca vacăcătetreptearurca
până la bourămânegrea
de la animal până la os

###

învenealeargă un câinepe dos
lumea mea e lenea
șaptetrepteurcspreiarbăalunec
audcândsuntsurdăadulmec
ploaiaîmpicurăînsângeecumenic
mintealăcustăfugeîn rut
glodmăsuge plod sunt
laînceput nod eram
tac înlapteșiplângcuprindereaîn crud
lăstarulhaosului e un început
tăcereasomnuluiîmirupcuminte
dinlinișteanefăcutuluimăscurg
lacrima de foc din sânge mi-o rup
mă tot plângșitemănânc
dîntâța mea născutăalandală

Costel STANCU



* * *

va fi
un soare alb amintind
de complicata desfășurare a punctului
privirea nu îl poate cuprinde
golul nu mai încapă în sine
rămîne pe dinafară la fel celui
de-al șaselea deget al mîinii
acela cu care atingi moartea

cînd mor visez că intru înapoi în mama
ca limba retrasă în gură
după ce a atins o lămîie

mi-e frică stau nemișcat
buricul se află mereu în alt loc
trece de la unul la altul și nu îl pot prinde

de fapt
nimic nu este așa cum este
- realitatea e proiecția jalnică
a unui vis

* * *

prea ușor m-ai lăsat să ajung la inima ta
ca și cum aș fi evadat din cea mai sigură
închisoare din lume în aplauzele gardienilor
mă pregătisem să lupt acum îmi privesc armele
inutile păpuși într-un teatru părăsit voiam să fiu
învins ori învingător pe mare sau pe uscat
să sufăr să mă ia taurul deznădejdie în coarne
să mă scurme păsările cu ghearele lor
să-mi risipesc toți banii din pungă pe podoabe
pe mirodenii aduse anume pentru tine din Indii
pe scoici aurite și trandafiri din Saron

pe cai arăbești ce lasă vîntul în urmă
ca macul negru să fie zilele mele nopțile
ca firul de crin iar tu să spui nu doamne cu cîta
voluptate aș fi luat-o de la capăt mi-aș fi legat
rănile cu batiste brodate cu numele tău
aș fi băut vin otrăvit din cupa întinsă de rival
post negru aș fi ținut și în zilele de dulce
prea ușor am ajuns la inima ta femeie
acum ce îmi rămîne de făcut decît să stau pe
pragul casei noastre să îmi fumez pipa gîndindu-mă
cu invidie la toți bărbații pe care i-ai respins
ce fericiți au fost ei!

* * *

picta cu atîta har încît
tablourile lui cu pești se transformau în acvarii
din cînd în cînd cobora
un înger și le schimba apa
tablourile lui cu păsări deveneau cuiburi
în fiecare seară găsea acolo ouă calde
uneori chiar pui
odată a pictat o femeie în fața oglinzii
și în chip straniu oglinda s-a aburit

înainte de a muri
și-a pictat autoportretul
cînd a fost aproape gata
acesta i-a luat pensula din mînă
și i-a spus: odihnește-te
acum e rîndul meu

* * *

Te-au legat la ochi. Erai sigur că te vor împușca,
însă ei au adus în fața ta un șir de femei și ți-au poruncit:
alege-ți mireasa! Îți fremătau nările, ca ale cailor
la mirosul de lup. Nu erai pregătit să înfrunți
un asemenea pericol. Simțai adieri de departe.
Parfumuri fine, lapte amestecat cu sînge, praf așternut
peste oglinzi. Totul părea vechi și nou deopotrivă.
Știai că, ascunsă în propria-i umbră, o pasăre
îți pîndește descompunerea. Așteptai tulburat.
Dezleagă-ți ochii, ți-a strigat mama,
apoi lasă orbul din tine să hotărască!

* * *

Descopăr, uimit, că în viața anterioară
am fost tot poet. Unul leneș, presupun.
Dacă duceam la capăt ceea ce aveam de scris,
acum aș fi putut să mă îndeletnicesc cu altceva.
Cum ar fi, de pildă, să conduc o armată biruitoare,
să mă cînte în odele lor alți poeți care, sărmanii,
nu au avut șansa mea. Ori, de ce nu, să descopăr

o insulă scufundată și să o botez cu numele meu.
Vise deșarte. Iată-mă aici, anonim, în fața hîrtiei.
Cînd nu am inspirație, dau vina pe celălalt –
poetul din viața anterioară. El mi-a secătuit-o,
a pus-o la picioarele iubitei sale, ce nici măcar
nu îi arunca batista de la balcon, preferînd
privirea aspră a cavalerilor întorși din turnir.
Dar mă voi răzbuna crunt.
În viața următoare, voi fi tot poet!

* * *

Sfios ca o virgulă în biblioteca Vaticanului
am trecut prin lume. Dovezi prea multe nu sînt.
Cîteva poezii în care am încurcat arta iubirii cu
cea a războiului. Bicicleta abandonată pe marginea
drumului, în copilărie, cînd mă fugăreau cîinii.
Uneori, viața mea a semănat cu o parfumerie în flăcări.
Alteori, cu un pian de gheață în mijlocul deșertului.
Mereu m-am împăcat cu propria-mi moarte, niciodată
cu a celorlalți. Acum e timpul să plec de aici.
Pămîntul vrea să rămînă singur cu el însuși.

* * *

Trăim în lumi paralele. Doar liniile păcatului
ni se ating, uneori. Fiecare poartă în sine
scheletul păsării tăiate în copilărie, îmi spui.
Eu tac, nedumerit,
ca un hoț într-o casă goală. Un animal de circ
ce a uitat să vîneze și se mulțumește cu
bucăți de zahăr din palma dresorului său.
Un spectacol de instincte mutilate e omul.
O încercare nereușită a lui Dumnezeu
de a se autoexila.

* * *

Mă priveai (ne)vinovată.
O greșală de ortografie pe albul cearceafului.
În grădină se stingeau, cu uimire, licuricii.
Nici o inimă nu e vie pînă cînd

nu îi ștergi conturul, îți spuneam.
Tu tăceai. Așteptam unul lîngă celălalt
- două bucăți de cremene cu care
Dumnezeu întîrzia să aprindă focul.
* * *

călătoresc pe rîu în jos într-un sicriu
în formă de ceasornic tic tac tic tac tic tac
inima lunii tremură ușor - are o fantezie
cu ruinele podului - pescarii scot din apă
fotografia tinereții mele pierdute mi-o arată
uite noaptea are tălpile cînd albe cînd negre
unde să mă ascund vin păsări ciudate își
întind gîturile pînă în cer ciugulesc ochii asimetrici
ai întunericului arunc o mînă de cuie ele se
transformă în pești minunată va fi pescuirea
îi spun luntrașului el tace deși nu l-am plătit
pentru asta se spune că înainte de a muri
sufletul fiecăruia trece prin camera copilăriei și
lasă ușa deschisă pe rîu în jos tic tac tic tac tic-tac
o Doamne sînt singur ca la început
însă – vai! – știutor

* * *

să porți într-un buzunar zahăr iar în celălalt sare
mă sfătuia mama nu poți ști cu cine te înfilnești
nici așa nu îi vei mulțumi pe toți oamenii nu sînt
nici buni nici răi ei doar trăiesc să ai cu tine pîine
și apă oricînd îți poate ieși în cale cîinele nesătul
al pămîntului eram copil nu o băgam în seamă pe
atunci îmi doream să fac jucării din norii ce poposeau
o vreme deasupra curții noastre mama îi alunga și
nu înțelegeam de ce mă privea aspru cu ochii ei
misterioase comori deasupra cărora dansau focuri
uneori e bine să fii singur îmi spunea eu mă
miram la noi în sat singură era doar cumpăna fîntîinii
de care nu aveam voie să mă apropiu ca nu cumva
să îmi fure chipul așa că mama nu uita niciodată
să îmi pună în buzunarul de la piept o oglindă



Julian BOLDEA



Marta Petreu. Sub zodia lucidității

Studiile și eseurile Martei Petreu se disting prin câteva particularități importante: energie argumentativă, onestitate, amprentă etică în interpretarea conceptelor, figurilor și formelor culturale, scriitură directă, distinctă, fermă, dar și dubitativă, fascinată de paradoxuri și teme controversate. Marta Petreu repudiază orice forme de impostură intelectuală, refuză mistificările, având oroare de pervertirile și manipulările logicii. De altfel, autoarea a interpretat teme problematice ale mentalului românesc, a evaluat complexe, neîmpliniri și refulări ale unor personalități, reliefând fisuri, tare, neconcordanțe biografice sau creatoare. În cartea *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României”* negativitatea reflecției lui Cioran este percepută ca mixtură de naționalism și europenitate, într-un amalgam de metafore trăiriste și meandre ideologice, de patos, exaltare și nihilism. *Ionescu în țara tatălui* (2001) explorează relațiile paradoxale, intermitente dintre Ionescu („Gorgias de București”) și țara sa („țara tatălui, țară de fier”), într-o analiză a traumelor identitare, biografice și ideologice, prin prisma extremismului, militarismului agresiv și „rinocerizării”. „România reacționară”, devertebrată, exaltată, mistică și naționalistă îi va inspira lui Eugen Ionescu absurdul dezumanizării din *Rinocerii*, într-un „exercițiu de exorcizare”, imaginea Tatălui profilându-se pe fundalul unei Românie a extremelor și aporiilor identitare. *Filosofii paralele* (2005) reunește studii și eseuri de istorie comparată a filosofiei românești, cu accent plasat asupra unor toposuri problematice, sau asupra relațiilor dintre gândirea filosofică și expresivitatea limbajului, în capitole revelatoare prin apelul constant la luciditate (*De la Dumnezeu cel bun la Dumnezeu cel rău. Descartes-Bлага, Schopenhauer și Cioran, Bлага și Cioran, via Pătrășcanu-Beniuc, Modelul și oglinda, Filosofie ocazională. De sfintele sărbători*). În *Diavolul și ucenicul său* (2009) Marta Petreu redă o imagine neconvențională, demistificatoare a relației maestru-discipol (Nae Ionescu și Mihail Sebastian). Personalitatea lui Mihail Sebastian e descifrată prin apelul la temperament, mediu de viață, pulsuni afective, studiindu-se adică „fundamentul din care se nasc reacțiile și creațiile intelectuale”. *De la Junimea*

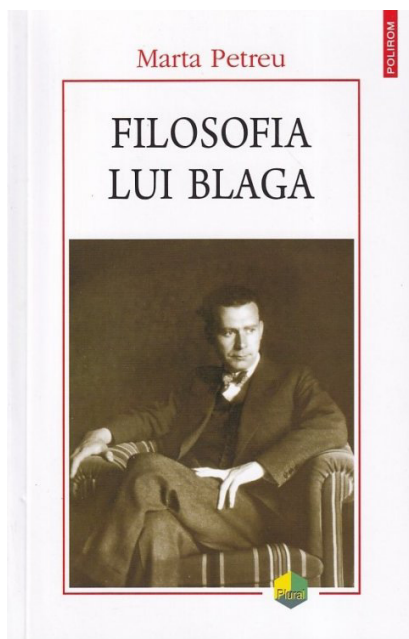
la Noica (2011) reunește studii pe teme sensibile: atitudinea față de evrei a românilor („*Evreofili*” și „*evreofagi*”). *Șapte autori despre chestiunea evreiască*, problematica extremelor și traumelor ideologice (*De la lupta de rasă la lupta de clasă. C. Rădulescu-Motru, Portretul „învățătorului” ca diavol, Generația ’27 între Holocaust și Gulag, Eliade, Sebastian, Ionescu, Cioran, „copii din flori” ai României interbelice*). Coloratura intens ideatică se îmbină cu revelațiile confesiunii în *O zi din viața mea fără durere* (2012) și *Bibliotecă în aer liber* (2014), cărți incitante prin recursul la memorie, sugestivitatea dicțiunii unor idei trăite, prin melancolii și accentele polemice, sau prin sublinierea unor afinități și racorduri electivă între filosofie și literatură, ilustrate prin opere și autori din epoci istorice diferite (Goethe, Elias Canetti, Marin Preda, Mircea Eliade ș.a.).

O galerie diversă de portrete, probleme și idei ne întâmpină în cartea *Domni și doamne* (2020), alcătuită din evocarea unui climat sufletesc, a unei atmosfere de epocă, în eseuri ce reunesc timpul, istoria, mentalul secolului XX, literatura, filosofia și memorialistica. Marta Petreu analizează proza lui Miklos Banffy, opera lui Petru Dumitriu, romanul *Solenoid* al lui Mircea Cărtărescu, scrie despre Cornelia Bлага, despre proza lui Ștefan Agopian, despre Dorina Stanca (Doti) și despre cărțile Hertei Müller. Profilul lui Ștefan Agopian, analiza romanului lui Mircea Cărtărescu, scriitor confruntat cu „propriile limite”, interpretarea *Trilogiei transilvane* a lui Miklos Banffy, explorările minuțioase ale cărților Hertei Müller relevă disponibilitățile hermeneutice ale Martei Petreu, lectura densă, personală, cu o dicțiune clară, sistematică, nuanțată a ideilor. Fascinantă este povestea de dragoste dintre Radu Stanca și actrița Dorina Ghibu (Doti), reconstituită cu vibrație afectivă și înfiorări ale emoției, prin detalierea unor scene, întâmplări, portrete, gesturi, inserate cu naturalețe în atmosfera imperceptibilă a unui timp revolut. Frumoasa poveste de dragoste dintre Lucian Bлага și Cornelia Brediceanu, care îi devine soție în 1920, e reconstituită cu acribie și vibrație calofilă a frazei.

Bлага între legionari și comuniști (2021) examinează viața și opera lui Bлага prin prisma epocilor străbătute, marcate de ideologii ale intoleranței. Marta Petreu demonstrează că Bлага nu a fost aservit nici ideologiei legionare, nici doctrinei comuniste, zvonurile despre legionarismul său fiind cu totul nefondate, chiar dacă a avut prieteni și exegeți legionari, după cum a avut exegeți și colaboratori comuniști, fiind atacat deopotrivă



de D. Stăniloae și C. Rădulescu-Motru și de Lucrețiu Pătrășcanu sau Mihai Beniuc. Gândirea lui Blaga este la antipodul naționalismului, xenofobiei, rasismului sau ortodoxismului militant și doctrinar, Marta Petreu deconstruind poncife, tabuuri și ipoteze fanteziste, prin documentare minuțioasă, fapte, dialoguri, întâlniri din care profilul lui Blaga reiese cu pregnanță și autenticitate, eliberat de prejudecăți ale receptării, de umori radicale irelevante.



În *Filosofia lui Blaga* (2024) sistemul ideatic blagian este privit ca un „urias postulat, format din nenumărate postulate concrete, toate înlănțuite într-un foileton filosofic grandios și în esență netestabil. Fundamentul ultim pe care se sprijină întreaga construcție și în care îi stau rădăcinile este Geneza biblică”. Cartea are o arhitectură complexă, fiind structurată în trei mari părți (*Anii de ucenicie*, *Marile creații* și *Un filosof sub istorie*) și douăzeci de capitole. „Laboratorul presistemic” blagian e cel din aforisme (*Pietre pentru templul meu*), teza de doctorat (*Cultură și cunoștință*) și culegerile de eseuri (*Filosofia stilului*, *Fețele unui veac*, *Fenomenul originar*, *Ferestre colorate*, *Daimonion*). Analizând marile creații filosofice blagiene, Marta Petreu interpretează stratul conceptual și metodologic, prin examinarea unor concepte blagiene definitorii (enstatic/ ecstastic; transcendent; plus și minus-cunoașterea, cunoaștere luciferică și cunoaștere științifică; sofianicul; cenzura Marelui Anonim; inconștientul; diferențialele celeste; matricea stilistică etc.). Capitolele *Facerea omului*, *Filosofia culturii românești*, *Blaga și morfologia culturii* și *Blaga și psihanaliza* relevă însemnătatea „apriorismului stilistic românesc”, prin ideea de matrice stilistică, ce expune sensul metafizic al culturii și artei în raport cu funcțiile factorilor stilistici. *De la magie la religie și Știința în*

limitele stilului sunt capitole în care sunt descifrate sensurile „inclasabilului fenomen magic” și ale religiei din perspectiva și în limitele stilului. Partea a treia (*Un filosof sub istorie*) examinează ipostazierile filosofiei lui Blaga după al doilea război mondial, remarcându-se obsesia metodei, comentându-se totodată *Trilogia cosmologică* (antropologia, filosofia istoriei, istoria în limitele culturii și ale stilului). În ultimul capitol, concluziv, regăsim enunțuri sugestive despre „cum era filosofia lui Blaga”, un „raționalist cu nostalgia și dorul saltului din rațiune în inspirație”, unul dintre cei trei filosofi români cu sistem (alături de Conta și Noica), marcat de un demers idealist, spiritualist, determinist, finalist și agnostic. Narativul filosofic blagian este orientat spre o mitosofie aparte, „o uriașă anamorfoză filosofico-teologică, o evidentă și frumoasă erezie creștină”. Concluzia Martei Petreu este revelatoare: „Dacă așa ceva poate și reușește cultura noastră în filosofie, dacă acesta este nivelul ei filosofic superlativ, asta sîntem. Și cred că este bine s-o știm.” Cartea Martei Petreu este riguroasă, amplu documentată, redactată printr-un demers de o luciditate exigentă, nelipsit de reverberații afective, empatic-tulburătoare, sugerându-se, prin argumentația logică, legitimarea căutării adevărului adânc al filosofiei lui Blaga, cu intransigență etică și suplețe a scriiturii. Studiile și eseurile Martei Petreu, riguros documentate, sunt exigente „exerciții de luciditate”, nelipsite de reverberații afective, căci biografia eroilor acestor istorisiri erudite este percepută din perspective inedite, cu accente confesiv-empatice tulburătoare și delicate tușe poetice. Demonstrațiile sugerează, cu argumentație logică riguroasă, legitimarea trăirii enunțurilor aflate în căutarea unui adevăr fără termen de garanție sau de expirare, ce nu poate fi confiscat, rectificat sau tranzacționat, asumat în cunoștință de cauză, cu intransigență etică și suplețe a scriiturii.

Bibliografie critică selectivă

Zigu Ornea, în *România literară*, nr. 21, 2000; Marin Mincu, în *Luceafărul*, nr. 43, 2000; Marian Papahagi, în *Steaua*, nr. 2, 2001; Ion Vlad, în *Steaua*, nr. 4, 2002; Mihaela Ursa, în *Steaua*, nr. 4, 2002; Alex. Ștefănescu, în *România literară*, nr. 1, 2004; Vasile Spiridon, în *Contemporanul-ideea europeană*, nr. 8, 2005; Andrei Terian, în *Euphorion*, nr. 3-4, 2005; Andrei Moldovan, în *Mișcarea literară*, nr. 2, 2006; Ovidiu Pecican, în *Steaua*, nr. 3, 2006; Iulian Boldea, în *Observator Cultural*, nr. 380, 2007; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008; Vladimir Tismăneanu, în *Orizont*, nr. 7, 2009; Ioana Pârvulescu, în *România literară*, nr. 30, 2009; Claudiu Turcuș, în *Observator cultural*, nr. 347, 2011; George Neagoe, în *Cultura*, nr. 11, 2013; Iulian Boldea, în *România literară*, nr. 12, 2015; Iulian Boldea, în *Discobolul*, nr. 277-278-279, 2021; Iulian Boldea, în *Apostrof*, nr. 8, 2024.

Continuare

2019

Cătălina BĂLAN



Debut absolut: 2008, în Revista Stare de Urgență.

Volum de debut: *Cutii*, Pitești: Editura Paralela 45, 2019.

1)

Am început să scriu pentru că asta am văzut acasă, la părinții mei poeți, care m-au integrat de la început în viața lor culturală, luându-mă cu ei la lansări, dezbateri și la târguri de carte. Poezia a fost prima mea normalitate și este, până astăzi, filtrul principal prin care descifrez lumea, dar și propriile emoții și trăiri. Primele întâlniri cu scriitori de care-mi amintesc se întâmplau prin 2003, 2004, la București și aveam 8-9 ani. Spre marea mea satisfacție, scriitorii mă luau în serios încă de pe atunci. Am participat la întâlnirile grupului de pe poezie.ro, unul dintre puținele site-uri care aduceau împreună poeți în anii 2000. Mergeam la târgurile de carte, îmi amintesc lansările și standurile editurilor de la Bookarest 2004, care s-a ținut în clădirea Teatrului Național din București. Tot prin 2004 m-am înscris la Festivalul de Poezie Gellu Naum, pe care-l organiza profesorul Octavian Soviany la Colegiul Național „Mihai Eminescu” din București, unde am și făcut liceul mai târziu. Am fost atunci singura participantă de clasele primare, concursul fiind destinat la acea vreme liceenilor. M-au primit pentru că scriitorilor din juriu le-a plăcut poezia mea. Mi-i amintesc pe Nora Iuga, Octavian Soviany și pe Marin Mincu, juriul festivalului din acel an, cum făceau analiză pe text. Mi-au spus că poezia mea are ceva din atmosfera cărților Aglajei Veterany. Mi s-a părut fabulos că au descoperit asemenea valențe în textele mele, eu citind, într-adevăr, în acea perioadă, Aglaja Veterany. Sunt foarte mândră că am luat un premiu și că pe diplomă am semnăturile celor trei jurați. E un document de istorie literară la care țin.

Îmi plăcea să merg la *Poeticile cotidianului*, întâlnirile pe care le organiza poetul Răzvan Țupa la București. Am fost chiar invitată la *Ringul de vorbe*, un experiment literar de tip performance pe care îl organizau la Preoteasa Andrei Ruse și Felix Nicolau. A fost o experiență minunată de descătușare și de vulnerabilizare în fața unui public care abia descoperea, în Bucureștiul lui 2008, slam poetry și performanța poetică. Am citit la Cenaclul Marin Mincu, pe care-l conducea, la Biblioteca Metropolitană București, Octavian Soviany, apoi am fost invitată și la

cenaclul Universitas, al profesorului Mircea Martin. Mai târziu, în liceu, am citit la Cenaclul Max Blecher, al lui Claudiu Komartin. Ultimul cenaclu la care am citit, înainte să debutez într-un volum propriu, a fost Nepotul lui Thoreau, la Cluj, chiar în primăvara lui 2019. Toate aceste lecturi au fost momente importante în maturizarea mea poetică și mi-au permis să cunosc scriitori diferiți, din mai multe generații, ale căror voci se întâlneau în revistele noastre culturale și care au modelat în ultimele decenii peisajul nostru literar.

Fiind născută la Chișinău, deși am crescut și m-am format la București, am păstrat întotdeauna legătura cu ce se întâmplă pe celălalt mal al Prutului. Asta încă din anii când spațiul cultural nu era complet sincronizat. Sunt mândră că am făcut parte din echipa unui proiect editorial foarte îndrăzneț și vizionar, al revistei de atitudine culturală și politică *Stare de urgență*, fondată de fracturiștii Dumitru Crudu și Marius Ianuș. Aici mi-au apărut pe hârtie primele poeme și, lucrând pentru promovarea acestui proiect, am putut înțelege foarte devreme chestiuni sensibile legate de zone de influență culturală, de diplomatie culturală în general. La această revistă lucrau scriitori de pe ambele maluri ale Prutului. Era tipărită în Republica Moldova, dar ajungea și dincoace de Prut, unde erau organizare lansări, întâlniri. Cu revista *Stare de Urgență* am mers în mai multe licee din București, unde am vorbit, ca elevă (de gimnaziu) despre literatură și despre realitatea din Basarabia. *Stare de urgență* este una dintre primele platforme culturale care a contribuit la redefinirea graniței de la Prut, punând una dintre primele cărămizi la estomparea frontierei fizice, dar, mai ales, mentale, în domeniul cultural, dintre Republica Moldova și România. În SDU publicam nu doar poeme, ci și recenzii de carte, articole de analiză socio-politică. Mai târziu, la liceu, am continuat să fac analiză politică în revista *Observator Cultural*, care m-a primit cu deschidere și încredere.

Un loc special în inima mea are antologia noua poezie basarabeană, un proiect al scriitorului Dumitru Crudu, editat în 2009 de Institutul Cultural Român. Eram cea mai tânără poetă antologată, alături de nume importante ale literaturii române, cum ar fi Diana Iepure, Mihail Vakulovski, Iulian Frunțașu, Liliana Armașu, Alexandru Vakulovski sau Andrei Gamarț.

Până la facultate, mi-am petrecut toate vacanțele de vară în Republica Moldova. Astfel, am avut ocazia să merg la Cenaclul Republica de câteva ori, dar cel mai des am mers, la invitația lui Dumitru Crudu, la cenaclul Vlad Ioviță, pe care-l ține neîntrerupt de vreo două decenii, în fiecare sâmbătă, la Chișinău. Dumitru m-a invitat în prima tabără de creație literară la care am participat vreodată, unde am scris o proză polițistă. Acel text a fost, mai apoi, citit la Radio Moldova de actrița Alina Stoianov. Și experiența cenaclului Vlad Ioviță a fost importantă pentru mine.

Instruirea mea a fost ca un perpetuu exercițiu de observare participativă. Am învățat importanța autenticității și a libertății în poezie pe viu, da la cei mai buni scriitori ai noștri. O etapă interesantă în parcursul meu literar, dar și în cel profesional, de management cultural, a fost experiența de PR junior la Editura Casa de Pariuri Literare, unde am moderat festivaluri, lansări de carte și unde am luat interviuri cu scriitori. Am colaborat cu Cristian Cosma (un cristian) în adolescență, în primii trei ani de liceu. Apoi a

venit bacalaureatul, admiterea, a trebuit să mă retrag. Dar în cei trei ani de #CDPL am avut ocazia să învăț din mers cum se organizează evenimente culturale, cum se promovează literatura română contemporană și, mai ales, cum se lucrează cu scriitorii și cu artiștii în general.

Am participat de două ori la Tabăra de Creație de la Săvârșin, am fost invitată și în Tabăra de creație literară „Gheorghe Crăciun” a Editurii Paralela 45, înainte să știu că, în scurt timp, voi lucra la editură. Toate aceste experiențe au fost formatoare și au avut un rol în „instruirea” mea.

Din 2022 fac parte din echipa Editurii Paralela 45, ca directoare de marketing și PR. Experiența de trei ani și jumătate ca parte a industriei editoriale și-a spus și ea cuvântul asupra felului în care percep lumea culturală de la noi dar, mai ales, în ceea ce privește reprezentarea culturii române contemporane în afara țării, la marile târguri și evenimente din lume.

2)

Volumul meu de debut a apărut destul de tardiv, la 11 ani de la publicarea primelor mele poeme într-o revistă. Nu m-am grăbit să public, pentru că nu-mi doream ca, într-un spațiu cultural plin de poezie bună, să arunc o carte de care să nu fiu 100% mulțumită. După lectura pe care am avut-o în primăvara lui 2019 la Nepotul lui Thoreau, am reușit să dau o structură manuscrisului meu. Am lucrat pe texte în casa bunicilor mei și, când am simțit că volumul e gata de ieșit în lume, l-am și trimis lui Cosmin Perța, care era în acel moment Director editorial de Beletristică la Editura Paralela 45. Cosmin l-a citit, i-a plăcut, și l-a publicat. N-a fost nevoie de prea mari negocieri pe text, eram deja o poetă cu o voce a mea. Relația cu editorul a fost una bună, mă bucur că volumul meu de debut, *Cutii*, a apărut în toamna la 2019 și s-a lansat la Gaudeamus. A fost atunci în topul vânzărilor Editurii Paralela 45 de la târg. Apoi a venit pandemia și lumea noastră s-a schimbat cu totul.

3)

Eu percep cultura ca pe un câmp al confruntării ideologice permanente. Având o formare academică în domeniul științelor politice, am acest unghi preferat de analiză a culturii și a literaturii. Indiferent dacă un scriitor/o scriitoare alege să scrie o literatură asumată socio-politic sau nu, eu cred că literatura va fi impregnată volens nolens de realitatea societății în care s-a format. Scriitorii surprind realități dintr-o anumită zonă geografică, fiind, totodată, în mod paradoxal, și produse a acelor contexte socio-culturale și politice, și modelatori foarte fini ai acestora, chiar și atunci când nu fac în mod conștient o literatură angajată. Chiar și fără să fie un militant angajat, fără să aibă un program ideologic bine fixat, opera unui scriitor îl va poziționa într-o tabără în alta. Simțim asta din felul în care își construiește personajele, din felul în care își alege subiectele. Văd literatura și scriitorul indivizibil de contextul lui social și politic.

4)

Venind din Republica Moldova, dintr-o familie care a avut de suferit, din generație în generație, din cauza politicii imperialiste ruse, apreciez cu asupra de măsură libertatea de expresie și de gândire pe care ți-o oferă

apartenența la comunitatea politică europeană. Totuși, în literatură, nu activez mai întâi un filtru ideologic al scriiturii. Aștern poemele pe hârtie așa cum vin ele. Uneori se pot vedea valențe ideologice în ceea ce scriu, dar nu forțez asta. Mă interesează în primul rând ca poezia mea să fie una bună, o poezie autentică, în care să se regăsească cât mai mulți cititori. Valențele ideologice, dacă sunt, vin dintr-o predispoziție geografică și geopolitică a spațiului nostru cultural.

5)

Am debutat când critica literară din România, mai ales critica de întâmpinare, era deja cvasiinexistentă. Sunt o norocoasă, mă consider o privilegiată să fi avut acces, încă de pe când scriam primele poeme, la discuții cu cei mai importanți scriitori români de pe ambele maluri ale Prutului. Poate că de asta nici nu m-am grăbit cu debutul, am avut parte de confirmările pe care le căutam imediat, fie la cenele unde am citit, fie direct, în diferite contexte în care întâlneam scriitori, critici literari, profesori de literatură. Totuși, cartea mea de debut, *Cutii*, a avut parte și de recenzii, care m-au bucurat, indiferent dacă au fost laudative sau nu. Le sunt recunoscătoare celor care au scris despre cartea mea, dintre care îi menționez pe Doris Mironescu, Claudiu Komartin, Maria Pilchin, Andreea Pop, Anca Zaharia, Ionucu Pop și Jovi Ene.

Pozii din volumul de debut, Cutii, Editura Paralela 45, Pitești, 2019

5

în clasa a 2-a am avut de scris o propoziție cu ajutorul cuvântului „modest”
am scris „m. eminescu a fost un poet modest”
gândindu-mă la latura umană
și nicidecum la valoarea artistică

9

la un moment dat
toate prietenele mamei erau gravide
unele au născut
restul au intrat în depresie

ea stă de patru zile acasă
a apucat să găsească toate punctele slabe
ale relației noastre

„scoate mâinile din buzunar când vorbești cu mama ta!”
azi i-am dat un bilet de tramvai
uneori rolurile noastre se inversează

19

ai mei au ascuns kamasutra
bukowski miller și brumarul pe un raft ceva mai sus
gen, ca să n-ajung eu
asta înseamnă să fii părinte responsabil

20

mama a fost cutia mea
și ar mai vrea să fie măcar puțin

cu un ac lung și ascuțit
mama mi-a prins pălăria în craniu

* * *

noapte bună, București proletar
fie ca geamurile tale din cartierele muncitorești
să strălucească la fel de frumos și mâine!

proletari din cartierul Titan,
să fim solidari! noaptea, înainte de culcare,
să ne urăm reciproc noapte bună uitându-ne în zare
la zecile de blocuri cu sau fără bulină
și să simțim că orașul ne aparține

* * *

ce ai face dacă ar veni apocalipsa și din București ar mai
rămâne doar cartierul Titan?
mai bine Titan decât Militari

* * *

mică și caldă inima mea
se îngheșuie lângă tine seară de seară
uneori inima mea se suprapune perfect peste tine
atât cât să mai poți respira

* * *

când stingem lumina
limita
e până unde ajung cu degetele

restul rămâne
în *standby*

uneori
doar frica

Marion BOLD



Draga mea Revistă Vatra,

Numele meu este Mariana-Carmela Fola; m-am născut în Reghin în anul MCMLVIII și trăiesc în Târgu Mureș din anii șaptezeci. Mă simt onorată de invitație și mai ales foarte emoționată să-mi re trăiesc debutul.

Am studiat pianul treisprezece ani și am fost profesor suplinitor la același instrument cinci... în tinerețe. Am concertat în Sala mare a Palatului Culturii de trei ori... horribilmente și am renunțat.

După implementarea sistemului educațional Bologna, am devenit psiholog clinician cu un master în Consiliere și Psihoterapie și o formare în Terapia Scurtă Sistemic-Strategică după Școala de la Palo Alto a Institutului Gregory Bateson din Liège, formator Dany Gerbiset. De peste cincisprezece ani sunt membră a Colegiului Psihologilor din România. Am fost angajată unei fundații americane de asistență socială pentru copii și tineri defavorizați, ca psiholog clinician, și apoi a unei fundații românești pentru copii supradotați, ca psiholog și consilier vocațional. (Toate acestea în cel mai frumos și bun oraș din lume... urbea noastră dragă.)

Debutul meu absolut literar-poetic a avut loc în 2019, cu o plachetă de autor, la editura Charmides din Bistrița, cu titlul „#” (diez), sub pseudonimul Marion Bold, cu un Cuvânt înainte de Al. Cistelean, înainte de toate.

1)

Propria „instruire” până la debut...?

Nu am o instruire formală în litere. Doar lecturi averse și nesupravegheate și poate marota școlii vechi de a avea o cultură generală onorabilă (naiva superbie!). Îmi amintesc din adolescență rolul formator în cele ale poeziei pe care l-au avut unii autori și unele cărți: „poemul” *Micul Prinț* de Antoine de Saint-Exupéry; Saint-John Perse, *Poeme* (1969); Ion Barbu, *Joc secund* (ediția bibliofilă, 1986); George Bacovia, tot; Nina Cassian (de manual-polimat-destin) re-recită oricând cu plăcere... acum atât îmi amintesc din moda veche.

Catalizatori, elemente determinante? Nu știu, studiez și acum acest fenomen, acea stare de după lectură, în timpul scrisului... Cred că mă bucur de o minte creativă a unei persoane retrase.

Cenacluri, medii literare... în junețe poate puțin, apoi nimic...

Cei care au contat au fost mama mea – devoratoare de „cele mai frumoase poezii” –, fiul meu cu încurajările lui și mai ales șansa unei întâlniri de grație, nu prea târziu, cu cel ce mă va debuta. Mulțumiri.

Mica mea viață discretă prin profesie, retrasă prin fire și secretă prin teama de ridicol literar, în momentul acelei întâlniri s-a dat peste cap, când am intrat în lumea scrisului poetic publicat la care nu mai îndrăznisem să visez de mult.

2)

Procesul editării cărții s-a petrecut foarte lin, bine și frumos mulțumită generozității maestrului și editurii astfel: pseudonimul mi l-a ales fiul meu, titlul plachetei a fost dat de prefațator după câteva propuneri ale mele, iar structura și conținutul au fost stabilite de același, cu disponibilitate princiară și răbdarea unui înger păzitor

fumător. Îi datorez o reverență, dar mă tem să nu turbur cu elogii lungi laconismul elegant al domniei sale.

3)

Termenii cheie ai aproximărilor estetice, crezul artistic la debut... Nimic din toate acestea... „Tânăra poetă” ce mă aflu, la șaiszeci și unu de ani, aveam doar cheile sol, fa și do, socraticul „să mă cunosc pe mine însămi” (cu mari surprize și bucurie cardiologice, prea intense pentru gustul meu) și psihologicul „non nocere”.

Aproximările estetice?... vagi... Mai bine las criticii acest demers (specific altei profesii).

Crezul meu artistic...? Doar dintr-o plachetă, of! Voi fi având ceva imbolduri, dar un crez se va cristaliza după mai multe scrieri, sper. Poate ceva gânduri despre originalitate, limbajul propriu, libertatea bine înțeleasă... dar fatalmente sunt „de școală veche”, însă trag cu ochiul la mileniali și ce se scrie după ei... chiar și la gen. Z! Îmi plac și îi înțeleg.

4)

La întrebarea despre ideologie aş răspunde că nu. Simțul civic și conștiința naturală a propriei identități, nu cred că merită să fie liricizate (ale mele cel puțin). Am scris în schimb liberă de orice tentație ideologizantă pentru că eu sunt – americănește – Baby Boomer, cu un debut cam printre Millenials, dar – românește – „o mimoză ciumpăvită” a „societății socialiste multilateral dezvoltate”. (Ce naiba face „Mama Poetului poezilor” cu simțul lui civic, cu unicitatea lui și conștiința planetară când moare – în timpul vieții mele – Marea Aral, Lacul Aral, Balta Aral...? O vom vedea trist și în scris și din satelit.)

5)

Relația cu critica... atunci, la debut? Credeam că e o non-relație, de teama de a se corupe reciproc. Nu știu...

O s-o citez pe dna pedagogă ce ne ducea încolonați la Concertul educativ de duminică dimineața, de la zece: „Înlemnești, taci, ș-ascult! Silențiu!” În Sala mare, urmau muzicologul, Filarmonica, soliști... și ascultam.

Gândirea critică e culmea minții omeneste.

Subiectivismul creatorului are nevoie de erudiția, obiectivitatea și gustul literar al profesiei atât de dificile a criticului. El este ochiul limpede care îți arată geamandura, vama, roza vânturilor și prinde nuanțe unde poetul are doar intenții. Alege universalul din bovarism, veleitarism, pensionarism...

Am avut privilegiul unui Amfitrion al Lumii Poeziei înzestrat cu toate darurile literare, generos și exigent, laconic, cu humor și tact pedagogic; sub autoritatea căruia... am încremenit (de bucurie și cu grație), am tăcut (cu respect) și am ascultat (cu încredere).

Despre stimulare, inhibare ori intimidare știu doar că eu m-am bucurat de șase-șapte recenzii bune și una rea care a lovit în prefațator și editură din „rațiuni” foarte extra-literare... (După scandalul ipotescian din 2019, când laureatei pentru debut i s-a reproșat altruismul, cu un limbaj SĂPTĂMĂNA-leș, de a coclit poleiala unei publicații la care ne-am închinat decenii... De altfel, nu a fost recenzie, ci un rebut de verdict nejustificat și anonim curajos.)

Despre critica de întâmpinare de acest fel, mizerabil (a unui laureat!), eu am scăpat ușor. Și zic că a fost stilistic „cu Drujba și drujba năpustire după lujeri de esențe scumpe”.

Profesia mea principală m-a salvat *again* – am luat-o ca material didactic pentru studiu de caz... Și totuși, acea „copită” cu victime colaterale... mă bântuie și azi, cum se vede.

Criticilor care folosesc un stil diferit, fără invective și fără prejudecăți invalidante le mulțumesc și le doresc tot ceea ce Mariana Nicolescu ne ura de fiecare dată la Brindisi: „Amor, bani și glorie!”.

E-MERG

Mă chinuie câteva gânduri de fundal fundamental: dacă aş ști cum să scriu o carte despre tulburările de personalitate care circulă printre noi ... ca roman! Uai! Ce tare...

Nici de Antunes, nici de Cărtărescu...tot poeticistice, tot cu iubire, tot cu tot, numai că...și mai clar...un roman-tratat-plachetă...cu humor. Ca mama bună îndestul, înțeleaptă și necertătoare, iubitoare și neșantajistă, frumoasă, tânără, bogată, veșnică. Atât. Doar dacă aş ști...

Puțini Psi se vor fi putut lăuda cu ce am eu în tolba-cap: cu mult „noroc” am avut parte de toate tipologiile... chiar și de cele mai rare...e tare. Nu? Manual!

Caut puterea de-a găsi curajul luptei între semnul psi și liră...un acordaj prea fin pentru că paradoxul e frumos doar în literatură....

Acum doar stau.

Imaginați-vă ce carte tare

Ca un rețetar de bucate pe gustul meu

Ca o culegere de partituri frumoase-n disonanța lor, un catalog...genial!

Dizarmonii în poezii, ciorchini fini tulburați băgați într-un poem-roman...

Ca o partidă de bridge cu mâini quasi egale între axă și flanc...ce vorbești?...

Ca o croitorie de mare clasă și lux cu materiale scumpe și creatori toți geniali...gen.

Ca o grădină paradis cu toate-toate făpturile bune sau rele mângâiate de heruvimi sublimi fără pic de kitsch...

Ca un loc hipercub de cabinet în poezie-n cabinet în carte-n cabinet în alinare-n cabinet în cabinet, în cabinet, în muzici, haine, delicatețe, jocuri, dansuri antice, și lire, lire, lire...

Deși pereții transparenți ar da spre închisoare sau ospiciu sau cimitir...totuși cartea pe care-aș scri-o ar fi ca și...cum i-aș sabla puțin...

Of, Doamne ce carte-ar ieși...aș scrie cu drag și greu, aș trudi!

Mai stau. Puțin.

Un sfat spațial

Ce scârbe de simboluri pe la noi: liliacul, șarpele...
La ei le-au contopit în alt simbol: dragonul...

Iei spațiul curb și îl apuci de-un colț
Îl dezlipești de parametri tăi, cumva îți ieși din
minți, din paradigma-ți
Apoi ușor, cu grijă, cu o tijă din alte dimensiuni,
dacă ai propensiuni...
Îl scuturi cu ambele mâini
Ca lin aduse-n rugăciuni

Ai o fracțiune de secundă cât un leat
Să „vezi” cum totul a intrat în tine
Deși e diademă
Poemă ermetică
Totul se desstrică

Atât de simplu...

Punct

Artur COJOCARU

Volum de debut: *un cap pentru un coș de gunoi*,
București: Tracus Arte, 2019.

1)

Până la debut singurul contact cu poezia erau textele incluse în programa școlară în care nu mă regăseam și de aceea nu îmi dorisem niciodată să scriu poezii, mă preocupa mai mult proza. Primul contact cu o formă de poezie care să mă fascineze a fost filmul Paterson. După ce am dat de William Carlos Williams am început să caut și poezie contemporană românească, așa am dat de atelierul de scriere creativă Vlad Ioviță condus lui Dumitru Crudu și de cenaclul Republica condus de Moni Stănilă și Alexandru Vakulovski, astea sunt mediile literare în care m-am format. Un rol important l-au avut și festivalurile de literatură din Republica Moldova și din România unde am avut ocazia să mă împrietenesc cu mulți dintre scriitorii pe care îi citeam.

2)

Procesul de editare a cărții de debut a fost unul mai stresant pentru mine, fiind foarte tânăr și indecis referitor la unele aspecte ale manuscrisului nu am avut o comunicare eficientă cu editorul. Am negociat forma unor texte și titlul

volumului, pe care de fapt la propus el și cu care încă nu m-am obișnuit, dar pe care din cauza nesiguranței mele de atunci și în lipsa unuia mai bun, l-am acceptat.

3)

Crezurile mele se schimbă destul de des și radical, dar la moment cred în faptul că literatura este o muncă asiduă continuă. Literatura trebuie practică în fiecare zi într-o formă sau alta, scriu rescriu și gândesc fiecare cuvânt și virgulă. Meseria mai mult se fură decât se învață, pentru a scrie trebuie să fii efectiv obsedat de texte bune și să cauți mereu în profunzimea lor, cuvinte, structuri narative, instrumente, mecanisme. Sunt atent la ce se întâmplă în jurul meu, înregistrez și sunt deschis către noi experiențe, încerc cât mai mult posibil să nu intru într-o zonă de confort, uneori regret în ce mă bag, dar oricum pentru un scriitor nu există experiențe proaste.

4)

Mereu mă preocupau zonele mai dark și mai abjecte ale vieții, marginalitatea, niște situații limită pe care sunt curios să le explorez sau care de multe ori pur și simplu apar în viața mea.

La moment scriu mai mult scenarii pentru film decât literatură și mi se pare că atât în literatură cât și în film implicarea politică a scriitorului sau al scenaristului este foarte importantă. Cred că scriitorii și scenariștii ar trebui să gândească această dimensiune a textelor lor mai mult. Politica este prezentă chiar și la nivelul structurilor narative pe care alegem să le folosim. În textele pe care le scriu acum încerc să explorez mai profund niște povești, personaje și perspective alternative care după părerea mea sunt reprezentate mult prea puțin.

5)

Mi se pare critica literară un lucru absolut necesar, dar din păcate mi se pare că se scrie din ce în ce mai puțină critică de întâmpinare. Pe mine, mai ales la început dar și acum, m-a ajutat mult să citesc cronicile care sau scris despre debutul meu și cronicile scrise la cărțile colegilor și scriitorilor pe care îi citesc. Mă ajută să contextualizez și să poziționez diferite demersuri poetice mult mai bine, să înțeleg unde ne aflăm și îmi pare rău că avem puține voci importante care să scrie despre literatură.

după antrenament te-am petrecut până acasă

în deal lângă stația meteo am găsit un cal mic
legat de gard am sunat la poliție
a doua zi era în grajdul nostru antrenorul
spunea că-i o mârtoagă prăpădită
ambii știam că are dreptate l-am spălat cu
furtunul
ne-am dus să-l paștem în pădure seara m-am
dus să mă schimb
am găsit mânușile tale în dulăpior

în martie ți-am arătat pista de decolare te
sărutam
ți-ai descheiat cămașa

nu departe era livada cu piersici două avioane
stăteau în rând să decoleze
aveai sâni mici era frig

ai dat la second rochia în care ai venit de ziua
mea de o săptămână mă trezesc odată cu răsăritul ne-
am văzut peste câțiva ani undeva în centru fumam pe o
bancă cu scânduri putrede
vinul era pe terminate
mi-ai arătat cum e sărutul țigănesc ai spus
asta nu înseamnă nimic

**la ieșire din oraș am prins o mașină și am
mers la mine**

era spre dimineață fumam la balcon
aveai o cutie de chibrituri cu Kafka am început
să te dezbrac
eram cu altcineva mai refuzat
ne-am îmbrățișat am dormit puțin trebuia să
vină la 11
am ieșit să te petrec la stație

faceam dragoste pe mașină de spălat a început
să-i curgă sânge

tot încerca să-mi prindă privirea

ieri seara ți-am arătat scările pe care îmi place
să scriu încercam să deschid sticla de vin
m-am descălțat
am pus-o cu fundul în pantof și o băteam în
perete

te-am văzut în aeroportul din Veneția

m-am apropiat și te-am atins pe umăr o
săptămână în urmă
mă plimbam prin parc
câțiva polițiști călare au trecut pe lângă m-am
oprit
pe o clipă mi s-a făcut frică nu am dormit de
câteva zile trebuia să plec în seara aceea

ne-am uitat pe tichetele de îmbarcare aveam
locurile alături
nu știam ce să zic
tot drumul mă uitam la fularul tău mi-ai întins
niște felii uscate de papaia îmi doream să trecem prin
turbulență când am aterizat la Chișinău ninge

mă durea burta

am oftat toată noaptea ca bunelul

după moarte bunica a luat telefonul lui l-am
sunat

am zis

o să vin de 8 martie am întrebat
ce să iau
1 kg de hake

când mă duceam la înmormântare rutiera s-a
stricat
șoferul a trebuit să meargă doar în vale
am intrat în curte câinele lătra

bunelul bea la bucătărie am intrat
s-a uitat la mine i s-a făcut rușine mi-a turnat
nu trebuia să plâng

i-am zis bunicii
o să dorm în patul lui

eram cu Dima la 7 lucky pub

am luat câte o bere
era multă lume și muzică proastă
câteva zile în urmă te-ai văzut cu o fostă după
care ai suferit mult erați în același bar
apoi ați luat un taxi
și ați mers la ea acasă

barmanul încerca să jongleze cu o sticlă goală
de rum și o tot scăpa câțiva ani în urma mama ta a
murit de cancer
prietenii mi-au povestit că nu plângeai și că
arătai fals

ne-am dus să ne plimbăm prin parc
ți-am spus
îmi pare rău că n-am venit atunci am băut
multă bere
ne plimbam prin parc brusc am vomitat din
mers ambii am râs

Sasha mi-a trimis câteva fotografii din spital

jumătate de față era arsă mâinile
picioarele m-a sunat
peste 2 minute am pus receptorul

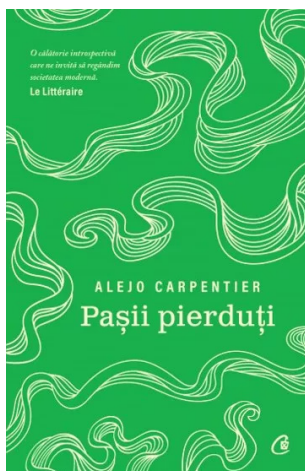
într-o primăvară a nins foarte tare au căzut
copacii
tot Chișinăul a rămas fără lumină ascultam
muzică
scrumiera a alunecat de pe masă și s-a spart de
colțul ușii
bucătăria era plină de sticle
îi tot spuneam că lucrurile o să se aranjeze așa
și a fost

atelier de tâmplărie în Breansk soție copii

ieri am vrut să-l sun să aud până la capăt
povestea cu tancul bombardat de ucraineni lângă care
a ars
și cat de mult așteaptă să se întoarcă

Rodica GRIGORE

Alejo Carpentier – teoria și practica „realului miraculos”



Alejo Carpentier împărtășește destinul protagonistului-narator din marele său roman *Pașii pierduți* (1953) la mai multe niveluri. Născut în 1904, având un tată de origine franceză, și o mamă de origine rusă, dar considerându-se, după cum va spune adesea, cubanez, legat de lumea latino-americană, însă exilat și forțat să rămână în Europa între 1928 și 1939, scriitorul e prins mereu între tensiunile (nu numai culturale!) dintre vechiul continent și America, iar primul său roman *¡Ecue-yamba-o!* (1933), asemenea vocației muzicale a naratorului din *Los pasos perdidos*, reprezintă încercarea de a respinge valorile culturale occidentale și de a-și afirma loialitatea față de tradițiile cubaneze. Numai că Alejo Carpentier, spre deosebire de personajul său, se va desprinde la timp de această fascinație a arhaismului, depășind, apoi, și tehnicile specifice costumbrismului pe care numeroși critici le-au considerat definitorii pentru o anumită etapă a creației sale, pentru a-și afirma profunda originalitate și, deopotrivă, capacitatea de a influența în mod definitoriu literatura latino-americană a secolului XX – și nu doar generația „Boom”-ului ori estetica realismului magic (pe care, în paranteză fie spus, o definește printre cei dintâi, lansând termenul de „real miraculos”, în prefața la *Împărăția acestei lumi*, din 1949).

De altfel, măsura talentului său e dată și de această soluție pe care o găsește el pentru o temă care a preocupat generații întregi de artiști din Lumea Nouă, și anume relația acesteia cu Europa. Iar punctul de vedere al lui Carpentier nu propune, în mod utopic, găsirea unei soluții pașnice de conviețuire și de nivelare a valorilor, ci o meditație lucidă (deloc lipsită de note amare) tocmai asupra punctelor de tensiune dintre aceste universuri, fără a idealiza vreunul, dar și fără a ignora vitalitatea spirituală a Americii de Sud. Creația de maturitate a lui Carpentier evidențiază cu ironie că, deși America poate fi privită – a și fost, de altfel – drept o minunată lume nouă și ca o expresie a paradisului pământesc, acest tărâm a moștenit, fapt evitabil, în fond, numeroase dintre erorile comise de conquistadorii spanioli, preluând, ca și cum ar fi fost ale sale de la început, o serie de probleme,

străine, altfel, unui mod de viață tradițional și asumându-și ca proprii, o parte dintre eșecurile drumului spre modernitate.

Romanul *Pașii pierduți* abordează o parte dintre aceste aspecte și multe altele, spunând, la persoana întâi, povestea unui muzician care încearcă să se rupă de tradiția culturală occidentală, plecând într-o călătorie dintr-un mare oraș înspre jungla primordială, nici unul dintre spații nefiind identificat, doar *Nota* finală a autorului aducând o serie de indicii, iar exegeza descoperind altele. Alternând între narațiunea cu numeroase note descriptive și discursul polemic, naratorul își prezintă călătoria ca pe o întoarcere la (către) sine – ca pe o veritabilă descoperire de sine – și ca pe o apropiere de începuturile timpului, suprimând, parcă, întreaga istorie. De asemenea, redobândirea spontaneității implică și găsirea unei parteneri potrivite, iar protagonistul are impresia că Rosario îi întrușipează complet idealul, pentru a forma, alături de ea, cuplul primordial și a relua existența de la zero, în mijlocul unei naturi luxuriante. Critica literară a vorbit despre temele specifice viziunii Lumii Noi, asupra cărora Alejo Carpentier și-a îndreptat atenția încă de la începutul anilor '30, în câteva eseuri reprezentative din acest punct de vedere.

Oarecum paradoxal, scriitorul a fost chiar acuzat de „eurocentrism” de către unii contemporani, însă el a adus mereu în discuție modelele culturale viabile pentru America Latină, întrebând – nu doar subtextual! – care ar fi altele valabile în cazul continentului său în afara celor europene. De altfel, finalul *Pașilor pierduți* atinge și acest aspect, chiar dacă acum autorul îi dă (și) o altă semnificație: „Înaintașul, Montsalvatje, Marcos, părintele Pedro sunt personaje pe care le întâlnește orice călător în marele teatru al selvei. Toți corespund unei realități, așa cum, de asemenea, corespunde unei realități și un mit despre El Dorado, ce dă viață încă zăcămintelor de aur și pietre prețioase.

Menționarea mitului (despre El Dorado) și a existenței teatrale subminează accentele de realism și oferă o altă perspectivă asupra dorinței (nevoii) protagonistului de a lua viața de la capăt într-o lume pe care el o consideră nouă. Textul evidențiază aspirațiile personajelor, însă, punând totul în relație cu sensul istoric al oricărui El Dorado, le raportează exact la dialectica unei culturi și a unei naturi de care ele vor să scape. Evitând să afirme fără măsură, dar și să anuleze diferențele dintre două lumi și două moduri de viață, romanul lui Carpentier se situează, în ceea ce privește configurarea imaginilor predilecte și implicațiile simbolice, cumva la mijloc, într-un teritoriu prea puțin explorat în literatura anterioară.

Numai că, după cum sugerează modalitatea pe care o folosește Carpentier pentru a evoca mitul pe măsură ce protagonistul său pătrunde în zonele neumblate ale Americii de Sud, „momentul El Dorado” se extinde, depășind cumva domeniul strict al istoriei, din secolul al XVI-lea și până în perioada contemporană, chiar dacă după patru sute de ani e vorba mai ales despre colonizarea imaginarului (imaginației) lumii americane, în căutarea comorilor pe care cultura europeană, atât de ostentivă, speră, uneori chiar inconștient, să le descopere aici. În plus, detaliile ce țin de existența naratorului din *Pașii pierduți* impun interpretarea călătoriei sale drept un pas necesar – de fapt, fără de care nu se poate – în încercarea de redobândire a sinelui, ca unică soluție în fața

depersonalizării impuse de existența pur mecanică și teatral-artificială din lumea occidentală. Fiu al unui european sosit în Cuba după Primul Război Mondial (și îndrăgostit de o creolă alături de care e convins că va avea, în sfârșit, viața la care mereu visase, dar care moare prematur, lăsându-l singur și neconsolat), acest narator al romanului de față ajunge, pe urmele tatălui, în America de Nord, dar o va părăsi, dezamăgit de el însuși și de căsnicia formală alături de Ruth, refăcând, simbolic, drumul tatălui către America de Sud. E vorba despre drumul de la dezamăgire la speranță, reluat de mai multe ori, peste Atlantic, doar pentru ca personajele implicate să constate, de fiecare dată, că unele pierderi sunt ireparabile și că unele eșecuri nu pot fi evitate, una dintre soluții rămânând, totuși, retragerea în imaginația nostalgică și într-o utopie a începuturilor, dinainte de căderea omului latino-american în istorie.

Interesant e și faptul că aceste călătorii ale personajelor reprezintă și transfigurări ale experiențelor autorului însuși, cel care a străbătut Lumea Veche și cea Nouă de mai multe ori și în mai multe sensuri: spre Paris, în anii '20, înapoi în Cuba, la sfârșitul anilor '30, dar și pe cele ale părinților și străbunilor săi (străbunicul său călătorind, la mijlocul anilor 1840, în zonele Orinoco și Guyana). În egală măsură, drumurile naratorului muzician le reiau pe cele mai vechi, la care se fac numeroase aluzii în roman, ale lui Percy Harrison Fawcett, dispărut în Amazonia în 1926, ori cele și mai vechi, ale conquistadorilor spanioli aflați în căutarea miticului El Dorado. E subminată prin chiar aceste trimiteri convingerea naratorului că el e primul și singurul care se întoarce la începutul lumii: propria sa întoarcere se risipește, în anumite momente, în altele, asemănătoare, iar idealul / dezideratul originalității, atât de mult dorit de muzicianul decis să respingă lumea civilizată, e oglindit de o nouă formă a subminării prin alte și alte imagini – nimic altceva decât repetiții, reluări, reiterări ce derivă din trecutul însuși al autorului romanului ori al familiei sale sau, în cazurile cele mai spectaculoase (dar și cele mai pline de semnificații), din literatură: nu doar cea latino-americană, dacă ținem seama de aluziile la *Inima întunericului*, de Joseph Conrad. Pe nesimțite, conștiința ironică a romanului devine calitate a cititorului, provocat să recepteze un nou tip de scriitură ce vizează în primul rând atitudinea critic-detășată față de naratorul protagonist și reprezentările întoarcerii acasă (drumul spre cunoașterea și afirmarea de sine) așa cum le prezintă acesta. Intenția polemică a lui Carpentier are în vedere, însă, mai cu seamă în fragmentele eseistice din a doua parte a cărții, și evaluarea corectă a contrastului permanent dintre lumea „cea nouă”, așa cum o descoperă și o prezintă naratorul și lumea „cea veche”, pe care o lasă în urmă fără regrete la început, doar pentru a ajunge să-și dorească, după o perioadă petrecută în selvă, să revină la ea, fiind prea legat de atributele civilizației pe care anterior crezuse că e în stare să o abandoneze. Însă ceea ce vrea el să lase în urmă nu e propriu-zis civilizația ori cultura occidentală, ci mai degrabă modelele repetitive de comportament, imaginea sisifică a existenței de fiecare zi, prinsă fără puțință de scăpare între oglinzile ce devin singurele obiecte ce mai mijlocesc – atât cât mai pot ele mijloci – comunicarea în cuplu ori, după caz, în societate.

Viziunea contrastivă este accentuată și de relațiile pe care naratorul le are cu femeile, de la Ruth, soția, la Mouche, amanta, și până la Rosario, cea alături de care crede (speră) că poate lua totul de la capăt. Iar dacă artificialitatea teatrală a atitudinii lui Ruth îl încurajează să plece în călătorie, Mouche, cu fantasmale ei literare și cu stilul personal pe care și-l caută mereu fără a-l găsi niciodată, îl irită tocmai pentru că îi amintește de propriile lui eșecuri artistice și-i prefigurează dezamăgirea și amărăciunea din final, reprezentând, atâta timp cât îl însoțește, un soi de avertisment implicit cu privire la propria lui incapacitate de a se adapta cu adevărat ritmurilor unei existențe tradiționale, în care timpul e marcat în funcție de ritualuri, iar nu în funcție de acele ceasornicele. Modul în care protagonistul o respinge și apoi o alungă pe Mouche e alegoric, marcând transferul afectiv către Rosario, dar și încercarea de a se îndepărta pentru totdeauna de universul soției sale și de toate legăturile sentimentale ori fizice anterioare. Protagonistul nu mai vrea, nu mai poate să-și întrevadă problemele și ratarea în Mouche, care, cu tot aplombul ei, nu făcea altceva decât să-și ascundă neîmplinirile. Aproximarea de Rosario, cea care-l face să simtă parcă pentru prima dată că trăiește și-i dă impresia că buzele ei fac până și plantele să prindă glas, rescrie, plasând totul într-un cadru latino-american, celebra utopie a iubirii fericite din *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre. Fapt care e încă un efect al ironiei subversive a autorului, care accentuează, astfel, imposibilitatea unei rupturi definitive și totale de cultura – aici, de literatură – anterioară, câtă vreme imaginarul erotic e dublat de trimiterile livești la texte occidentale cunoscute majorității cititorilor.

La capătul călătoriei întreprinse în amonte, pe un râu identificat de Carpentier însuși drept (un posibil) Orinoco, naratorul își găsește propriul El Dorado, nou tărâm al făgăduinței, descris, simptomatic, exact în termenii folosiți în textele conquistadorilor pentru a prezenta miticul spațiu al bogăției mult visate. Atâta doar că acum e vorba despre o bogăție spirituală pe care muzicianul simte că o întrevade și pe care crede că ar putea-o dobândi rămânând aici, în mijlocul unei lumi de care până atunci făcuse abstracție. Domeniul istoriei literare și al dorinței personale se întâlnesc și se întretaie, numele personajelor sunt simbolice. Înaintașul („Adelantado”) reprezentând tocmai legătura cu trecutul și cu textele orgolioase ale conquistadorilor – se știe că „el adelantado” era cel însărcinat să deschidă calea trupelor și să proclame dreptul Coroanei Spaniole asupra ținuturilor nou descoperite. În consecință, protagonistul se întâlnește cu Istoria – și are loc, neîntâmplător, stabilirea sa temporară printre indigeni. Pe de altă parte, el are propria sa revelație a fericirii alături de Rosario, salvarea ipotetică de toate angoasele traiului în lumea modernă. Numai că jungla e mult mai complicată decât pare, iar acomodarea e mult mai dificilă pentru muzicianul evadat din atmosfera sufocantă a marilor orașe. Iar Rosario, la rândul ei, nu poate concepe utilitatea unui artist artificial (din punctul ei de vedere) într-un mediu atât de natural, urmarea fiind faptul că, în absența naratorului, ea îl va alege pe Marcos, lipsindu-i atât vocația unei fidelități de Penelopă, cât și capacitatea de a se raporta la muzică (semnul bărbatului alb pe care îl preferase la un moment dat) altfel decât simțind-o, în timpul ritualurilor șamanice. Dovadă că, după cum a subliniat González Echevarría, textul romanesc

repetă în felul său, urmându-le și nuanțându-le, evaziunile și distorsionările adevărului realității care-l caracterizează pe un narator ce rămâne, în ciuda tuturor încercărilor sale, prizonierul propriilor fantasme eurocentriste pe care se luptase atât de înverșunat să le anuleze.

Imposibilitatea lui de a se stabili definitiv în lumea primitivă a selvei e un soi de lașitate care îi și determină fuga de responsabilitatea istorică pe care se considerase, temporar, pregătit să și-o asume. Stadiul edenic de viață în care se retrage nu-l poate, însă, defini, el preferând nostalgia memorării lui Rosario unei prezențe nemijlocite a femeii alături de el, în mijlocul unei lumi ale cărei norme el se simțea prea puțin pregătit a le accepta. Finalul textului reafirmă tocmai natura edenică a proiectului Înaintașului, iar nu al naratorului, prin capacitatea sa de a nega devenirea istorică: „Marcos și Rosario nu cunosc Istoria. Înaintașul se situează în primul capitol, și eu aș fi putut rămâne lângă el, dacă meseria mea ar fi fost oricare alta decât aceea de a compune muzică – meserie de caporal al rasei. Mai rămâne să vedem, acum, dacă nu voi fi surzit și lipsit de glas de loviturile de tam-tam ale șefului de galeră ce mă așteaptă undeva. Azi s-a sfârșit vacanța lui Sisif.”

Deși aparent ceea ce lasă în urmă naratorul, părăsind pădurea sud-americană e un paradis atât de greu atins, realitatea, atestată de desfășurarea faptelor, e că totul nu fusese decât o altă – și altfel – de scenă a violenței, eterna violență omenească ce revine neîncetat de la crima comisă de Cain asupra lui Abel, neîntâmplătoare fiind, în acest context, imaginile biblice prezente în textul lui Carpentier. Reprezentarea pe care romanul acesta o oferă universului latino-american evaluează relațiile complexe, nu o dată tensionate și uneori ambigue a două lumi unite prin mai multe fire decât fiecare din ele ar fi dispusă să recunoască. Istoria devine, la rândul ei, dublă, duală: pe de o parte versiunea europeană, istoriografică, vorbind cu groază simulată despre violențele din lumea „sălbatică” latino-americană, dar nefiind cu nimic mai prejos, și pe de alta, cea a continentului sud-american, proiectând asupra Europei toate dorințele și visele altfel imposibil de atins. *Pașii pierduți* este, citit astfel, un extraordinar roman al acțiunilor umane care repetă, mereu, aceleași modele (greșeli?...) în încercarea de găsire a unei iluzorii salvări ori renașteri spirituale. Originalitatea, cea atât de dorită în universul sud-american, nu face altceva decât să reia / preia atitudini și modele europene, asumându-le ca atare. Iar dacă conquistadorii secolului al XVI-lea căutau, în Lumea Nouă, acel El Dorado al bogăției și abundenței, artiștii secolului XX se vor îndrepta spre pădurea nesfârșită visând să găsească în străfundurile ei liniștea și pacea absente de pe vechiul continent și din universul civilizației contemporane, chiar dacă, așa cum se întâmplă în romanul lui Alejo Carpentier, deznodământul va aduce singurătatea și destrămarea tuturor speranțelor și va consacra eșecul.

Interpretările de care a avut parte acest text au accentuat tendința exegeților – și a cititorilor obișnuiți, deopotrivă – de a plasa *Pașii pierduți* în contextul evoluției culturii de pe continentul sud-american, dar și de a ține seama de diversele orientări artistice ale anilor '50-'60. Iar dacă unii au citit cartea exclusiv din perspectiva existențialismului de tip sartrian, iar alții au încercat să evidențieze doar alienarea protagonistului, ori să aplice la nivelul discursului narativ

diverse teorii ale lingvisticii contemporane, alte voci au subliniat necesitatea analizării romanului într-un context mai cuprinzător.

Cartea cuprinde numeroase aluzii, sugestii și trimiteri care nu au în vedere doar cultura secolului XX: sunt frecvente menționările numelor (operei) lui Schiller, Rousseau, Goethe, Wagner, Heine, Beethoven, Byron sau Shelley; de asemenea, sunt accentuate estetica romantismului veacului al XIX-lea, precum și modelul cultural și existențial impus de aceasta. Prin urmare, unii interpreți au propus citirea *Pașilor pierduți* ca expresie a unui exemplu tardiv, însă extrem de elaborat la nivel artistic, de romantism *sui-generis*, dar și de subminare a însuși tiparului romantic și a tuturor teoriilor romantice asupra artei. În plus, fără să se înscrie în mod clar și deliberat în linia creațiilor ce reinterpretează din varii perspective mitul faustic, romanul lui Carpentier poate fi comparat, în ceea ce privește modalitățile de tratare a imaginii artistului, cu *Doctor Faustus*, de Thomas Mann, concepțiile naratorului lui Carpentier reprezentând o neașteptată actualizare a opiniilor lui Adrian Leverkühn despre muzica modernă.

Naratorul, al cărui nume nu este dezvăluit pe parcursul textului, a părut de cele mai multe ori a fi doar o nouă imagine a intelectualului modern, înstrăinat de societate, oarecum tipic pentru anii care au urmat celui de-al Doilea Război Mondial. Însingurarea sa și incapacitatea de a se regăsi în mijlocul unei lumi ostile au dus imediat la discutarea existenței lipsite de autenticitate din lumea contemporană. Însă trebuie să ținem seama că acest narator este în primul rând artist – și nu orice fel de artist, ci un muzician care se vede pe sine drept veritabil continuator al marilor predecesori romantici, ale căror nume le invocă adesea. Mai mult decât atât, el insistă pe tot parcursul cărții că proiectul său suprem este de a compune o cantată pornind de la celebrul *Prometeu descătușat* al lui Shelley, întreaga sa concepție creatoare, precum și critica nemiloasă pe care o face artei contemporane fiind întemeiate pe estetica marelui romantism.

Interesant este și faptul că Alejo Carpentier prezintă numeroase trăsături care îl apropie de naratorul din *Pașii pierduți*: ambii sunt pasionați de muzică, au întreprins călătorii în zonele sălbatice ale Americii de Sud și se simt sfâșiați interior de tensiunile existente – și identificabile la tot pasul – între Lumea Nouă și cea Veche. Greșeala pe care au făcut-o suficient de multă vreme interpreții care au încercat să ofere explicații cu privire la sensurile și semnificațiile acestui roman a fost tocmai identificarea precisă a autorului cu naratorul, pornind de la aceste detalii care, în fond, rămân exterioare textului propriu-zis al cărții. E adevărat că *Nota* pe care scriitorul o plasează la finalul romanului a încurajat acest tip de lectură și a indus oarecum în eroare critica. Numai că trebuie să ținem seama de faptul că Alejo Carpentier a renunțat – iar mărturiile sale demonstrează acest lucru – la proiectul inițial de a realiza o relatare directă, strict autobiografică, a călătoriilor sale în pădurile nesfârșite ale Americii de Sud în favoarea unui discurs ficțional, utilizând strategia consacrată a unui narator necreditabil tocmai pentru a marca separarea perspectivelor și a opiniilor și a evidenția ironia ce domină, în multe pagini, *Pașii pierduți*. De altfel, exact această atitudine ironică evidențiază și rolul esteticii romantice pe parcursul cărții, câtă vreme naratorul vorbește

despre lipsa de valori spirituale a lumii moderne bazându-se pe idealurile romantice, însă, în momentul în care e confruntat cu realitățile unei lumi tradițional-arhaice, renunță (dar fără a recunoaște acest lucru) la mărețele lui idealuri și simte nevoia unei noi racordări la modernitatea universului citadin de care anterior susținea că intenționează să se rupă definitiv.

Romanul începe cu prezentarea unui spectacol de teatru ce pune în scenă, iar și iarăși, fragmente ale Războiului Civil American. Și chiar dacă, la începuturi, reprezentația cucerea prin dramatism, din cauza repetării ce determină căderea în rutină, autenticitatea se pierde treptat, costumele actorilor se învechesc și se decolorează, iar actorii devin prizonierii propriilor roluri din care nu mai pot ieși oricât ar încerca. Acesta e și cazul lui Ruth, soția naratorului, cea care, cu ani în urmă se visa artistă desăvârșită doar pentru a constata că, odată cu anii, idealurile sale dispar, locul acestora fiind luat de simpla mecanică a travestiului și a permanentei deghizări. Rolul ajunge static, expresivitatea dispare, iar spectacolul se mărginește a fi o simplă experiență comercială. Însă nu doar Ruth își abandonează idealurile artistice: chiar soțul ei renunță la proiectul cantatei după Shelley, iar Mouche, amanta acestuia, deși încearcă, la un moment dat, să se afirme ca poetă suprarealistă, se desparte de literatură, dar nu e dispusă să-și recunoască lipsa de talent, punându-și eșecul doar pe seama originalității defectuoase a inspirației... Degradarea artei moderne, sugerează naratorul, nu se datorează doar faptului că artiștii au cedat în fața mercantilismului, ci și convingerii lor că și-ar fi epuizat sursele de inspirație și că nu mai știu unde ar trebui să le caute. Imitarea modelelor predeterminate conduce la eșec, iar trădarea moștenirii culturale specific latino-americane (doar de dragul de a părea mai europeni!) i-a condamnat pe mulți dintre artiștii din această lume, chiar dacă, altfel, teoretic, ar fi avut șanse de izbândă.

Prin urmare, acest narator-protagonist încearcă să atingă idealul romantic de a redescoperi izvoarele autentice de inspirație, care să conducă la crearea unei adevărate opere de artă. Pentru aceasta, nu vrea să-și mai imite nici contemporanii, nici predecesorii apropiați, ci întreprinde o călătorie până în inima junglei, în încercarea (disperată uneori) de a scăpa de orice „anxietate a influenței” și a dobândi conștiința de sine, în stare să-l elibereze de artificialitatea care, simțea el, îi prefigura eșecul total. Fără îndoială, călătoria și cadrul în care sunt plasate întâmplările ce urmează duc imediat cu gândul la expediția din *Inima întunericului*, de Joseph Conrad – unul dintre modelele pe care le are în vedere însuși Alejo Carpentier. Dar, deopotrivă, după ce călătorește nu doar în spațiu, ci și în timp, așa cum ajunge să fie convins, naratorul intenționează să repete un model pe care critica literară hispană l-a numit „adamic”, având în vedere dorința sa de a da nume ca pentru prima dată tuturor lucrurilor lumii noi (pentru el...) în care ajunge. Însă proiectul acesta repetă și un alt model, anume cel romantic, propus de Colerige în *Biographia Literaria*: de a contempla lumea arhaică tocmai din perspectiva noutății sale – și, implicit, a valorilor acesteia. Naratorul încearcă, așadar, să se transforme în artistul primordial – nu neapărat primitiv, însă – care se îndepărtează, prin liberă și conștientă alegere, de formulele creativității contemporane, pentru a (re)găsi

inocența adamică și facultatea absolut necesară de a crea în mod autentic. Însă oricât este el de convins de originalitatea proiectului său, acesta nu e altceva decât reluarea câtorva dintre principiile și metodele care au marcat ideologia romantismului, dorința lui de a descoperi un nou limbaj și de a configura o nouă structură muzicală fiind elemente esențiale pentru numeroși gânditori și creatori romantici.

Numai că, în *Pașii pierduți*, căutările din junglă ale protagonistului și descoperirile pe care crede el că le face reprezintă și reluări (recontextualizări) ale modelelor primordiale ale limbajului și ale muzicii. Căci, la fel cum limba vorbită de lumea contemporană a degenerat într-atâta încât nu mai surprinde decât preocupările materialiste, și formele muzicale s-au epuizat din cauza unei prea îndelungate repetări – ca într-o temă cu variațiuni care ajung să nu mai semnifice nimic. Astfel încât el își va privi călătoria nu doar ca pe un demers artistic, ci în primul rând, după cum subliniază Roberto González Echevarría, ca pe unul „inițiativ”, în sensul pe care reprezentanții romantismului îl dădeau termenului. Procesul cere timp și nu e lipsit de dificultăți, însă, cel puțin pentru o vreme, naratorul le depășește – așa cum se întâmplă atunci când începe să-și amintească frânturi ale limbii care-i legănase primii ani ai copilăriei. Însă în momentul în care trebuie să facă pasul către limba morților și să se raporteze la ritualurile din *Popol Vuh*, epopeea indigenă, hotărârea i se clatină, iar protagonistul șovăie, dovadă incapacitatea sa de a se rupe de lumea pe care afirmase anterior că dorește să o părăsească pentru totdeauna.

Din această inadecvare a sa derivă, în fond și eșecul relației lui cu Rosario, cea alături de care spera să poată avea o nouă viață, asemenea primilor oameni, cei de la începuturile lumii. Numai că el simte nevoia unei reveniri temporare, cel puțin așa o consideră, la lumea modernă, de unde să-și aducă hârtie, cerneală și cărți pentru a putea definitiva proiectul mării sale opere muzicale pe care acum e convins că îl poate duce până la capăt; iar Rosario, care, după cum îi spune Yannes protagonistului, nu e o Penelopă, și care este convinsă că albul nu se va mai întoarce la ea (și că, și dacă ar face-o, nu ar fi decât, eventual, temporar), îl alege pe Marcos, rămânând în scurt timp însărcinată cu acesta și grăbind, astfel, întoarcerea definitivă a naratorului artist, incapabil să se adapteze pe de-a-ntregul vreunei lumi, la ritmurile țărâmului din care venise și pe care, chiar dacă crede că îl detestă, cel puțin îl înțelege mai bine...

De la începutul și până la sfârșitul *Pașilor pierduți*, Alejo Carpentier realizează o excelentă paralelă între încercarea naratorului de a-și regăsi originile și de a înțelege fundamentele limbajului uman, pe de o parte, și modul în care percepe el nașterea muzicii în acea lume primordială, pe de alta. Astfel, în timpul călătoriei sale în susul fluviului, protagonistul rememorează toate formele muzicale la care el însuși se raportase anterior, pornind de la reprezentațiile de operă (atât de specifice spațiului cultural latino-american până la sfârșitul secolului al XIX-lea), trecând prin ilustra tradiție a artei compoziției europene și ajungând, în cele din urmă, la bocetul vrăjitorului pe care-l ascultă în adâncurile nesfârșite ale selvei.

Teoria pe care o emite cu privire la mimetism, magie și ritm, de natură a explica apariția muzicii, izvorând din încercarea omului primitiv de a imita cântecul păsărilor și

sunetele specifice ale animalelor ignoră, însă, esențialul: litanii vrăjitorului nu e nicicum mimetică, el nu imită vreun sunet al naturii, ci muzica aceea care-l impresionează pe artistul venit din atmosfera marilor orașe izvorăște spontan și e determinată de sentimentul acut al unei profunde suferințe umane pe care vrăjitorul o resimte în clipa respectivă. Protagonistul lui Carpentier nu înțelege – și aici e eșecul său fundamental – că muzica și poezia sunt cu atât mai profunde și mai autentice, cu cât sunt mai spontane, creații naturale ale ființei umane care nu încearcă să repete și să distileze modele anterior consacrate, ci se mărginește să exprime acut o trăire.

Neputând, însă, să intuiască acest mare adevăr, naratorul e convins că ar fi el însuși în stare, în anumite circumstanțe, să-și asume, în cadrul adamic al noii lumi în care ajunge și alături de Rosario, sarcina neoromantică în esența sa (însă acest amănunt e din nou trecut sub tăcere de către muzicianul marcat tocmai de anxietatea influenței de care visa să se elibereze!) de a reinventa muzica. Marea sa operă ar urma, deci, să ia naștere aici și în acest fel, iar ironia autorului e excelent dozată, dacă ținem seama de amănuntul că proiectul lui Adrian Leverkühn, personajul lui Thomas Mann, nu era fundamental diferit, având doar un alt punct de pornire, inspirația demonică, care ar anula orice altă formulă creatoare și ar conferi atingerea genialității. Nu e întâmplător, de aceea, că atât naratorul din *Pașii pierduți*, cât și Leverkühn consideră tonul de lamento esențial pentru proiectul lor artistic și, în plus, privesc domeniul cuvântului și cel al sunetelor ca fiind înrudite în cel mai înalt grad. Însă, dincolo de orice demers ar avea în gând și mai presus de teoretizările lor, opera muzicală pe care o întrevăd cei doi reprezintă un soi de nouă sinteză romantică, situată între polifonie și armonie, între expresia personală și regulile contrapunctului ori ale fugii. Tentația faustică a limitei precum și intuirea limitei proprii tentații se întrevăd exact în acest punct – cel care, de altfel, apropie personajele amintite și dezvăluie încă o posibilitate de interpretare a marelui roman al lui Carpentier.

Paradoxul și ironia, atât de prețuite de scriitorul latino-american, se dezvăluie, însă, exact în acest punct: *Pașii pierduți* sugerează, prin intermediul vocii narative, că ideologia și estetica romantismului reprezintă elemente de sub dominația cărora adevăratul artist trebuie să se elibereze, citând, aici, mai ales numele lui Beethoven care, prin *Simfonia a Noua*, de pildă, a determinat un evident progres la nivelul gustului estetic al publicului (german), însă nu a reușit să-i atenueze atitudinile antiumaniste ori rasiste. În mod ironic, naratorul din romanul lui Carpentier, în ciuda opiniilor sale la care afirmă că ține atât de mult, este el însuși gata în orice clipă să-l considere pe indienii pe care-i întâlnește în călătorie drept inferiori rasei albe și chiar să se asemuie pe sine cu un nou conquistador venit în lumea nouă și sălbatică pentru a înnoi, apoi, muzica modernă. Evident, atitudinile acestea sfârșesc prin a consacra antagonismul dintre artistul romantic (marcat de semnele caracteristice ale spiritualității occidentale) și natura primordială. Căci, dacă artistul epocii romantice privea natura drept sursă a inspirației artistice, aspirațiile naratorului nu fac altceva decât să provoace la tot pasul tocmai ordinea naturală a acestei lumi noi și neatinsă de civilizație. Numai că protagonistul lui Carpentier ignoră chiar trecerea timpului – care, deși nerelevantă pentru indieni, e importantă pentru el și pentru demersul său: nu mai poți, în

plin secol XX, să repeți modelul anterior al conquistadorilor spanioli, dar să pretinzi, față de tine însuși, că atitudinile ți-ar fi originale.... E una dintre lecțiile dure pe care muzicianul le învață la capătul experienței sale în junglă.

Ca și alți damnați faustieni, naratorul din *Pașii pierduți* se consideră nu doar un creator, ci Creatorul, încercând să se autoinvestească cu acest titlu, convins, însă doar după lectura operelor lui Shelley, deci, mediat de modele culturale preexistente și prestigioase, că arta e de natură să confere ființei umane statutul divin și pe acela de creator. Se vede, abia acum, că proiectul lui, niciodată recunoscut, nu fusese atât acela de a edifica, la capătul călătoriei, o veritabilă operă de artă, ci de a reconfigura noua lume după chipul și asemănarea sa – de aici și restricțiile pe care i le impune lui Rosario, precum și incapacitatea sa de a se integra și de a accepta regulile existenței într-o comunitate tradițională. Plecare lui de la Santa Mónica de los Venados reprezintă dorința de a se rupe și de lumea în care, anterior, dorise – cel puțin așa afirma – să se integreze, după incapacitatea eșecul de a trăi a se regăsi în lumea civilizată. Naratorul muzician nu poate, în fond, să fie unul dintre cei mulți, bărbați și femei, care refac mereu ritualurile tradiționale, ci se dorește autor exclusiv al creației și Creator primordial al regulilor unei lumi care – și aici e marea sa eroare! – nu are nevoie de reguli pentru a se perpetua. Natura și cultura s-au întâlnit, însă supremația culturii asupra acestei lumi primitive nu se poate afirma în termenii pe care protagonistul îi dorește – singurii, de altfel, pe care îi acceptă.

Sensul tragic al existenței acestui narator tocmai aici își are originea: incapabil să se adapteze lumii tradiționale unde ajunge, dar nedorind nici să accepte supremația falselor valori ale civilizației, el nu-și găsește locul nicăieri, având dificultăți mari în a-și identifica însoțitorii potriviți și pierzându-i, rătăcindu-și pașii. Aspirațiile sale se destramă, iar viața îi e, și la finalul romanului, așa cum mai fusese și la început, amenințată de eșec. Însă, în ciuda tuturor acestor realități, el nu ezită să-și afirme idealul propriu, pe care pe drept cuvânt îl putem numi quijotesce, constând în decizia (încăpățănarea?) de a continua să creadă în toate valorile artistice pentru care s-a zbatut până atunci și întru care a trăit: căci, preluând – fără, însă, a recunoaște până la capăt acest lucru întotdeauna, modelul estetic al romanticilor, acest narator a preluat, fatalmente, și toate eșecurile determinate de această formulă artistică, plasând totul în contextul unei modernități pe care refuză să o accepte, deși rămâne, în mod tragic, legat definitiv de ea: „Epoca de Piatră, la fel ca Evul Mediu, ni se oferă încă în ziua de azi. Mai sunt încă deschise palatele întunecoase ale romantismului, cu iubirile lor complicate. Dar nimic din toate astea nu mi-a fost destinat mie, pentru că unica rasă ce nu poate să se dezlege de timp este rasa celor care fac artă, și aceștia trebuie nu numai să o ia înaintea unui trecut imediat, reprezentat de mărturii tangibile, ci să devanseze cântul și formele altora ce vor veni după ei, creând noi mărturii palpabile, pe deplin conștienți de ce s-a făcut până azi.”

* Alejo Carpentier, *Pașii pierduți*. Traducere și note de Dan Munteanu Colán, București, Editura Curtea Veche, 2021

Lehel SZAKÁCS

Note din subsolul abdomenului: anatomia unui eu în devenire

Într-un sens mai larg, jurnalul reprezintă o formă de scriere autobiografică intimă, situată la granița dintre cotidian și literar, dintre document și confesiune. Privit ca spațiu reflexiv, jurnalul oferă autorului posibilitatea de a înregistra trăiri, de a negocia identitatea și de a crea sens în fața evenimentelor personale sau istorice. Jurnalul devine, astfel, mai mult decât o simplă înșiruire cronologică a evenimentelor din viața cuiva, devine o practică discursivă în care limbajul e un instrument de organizare a sinelui și a experienței.

Având în vedere că (re)organizarea sinelui și a experienței diferă de la un jurnal la altul, cititorii au nevoie de niște lentile teoretice foarte bine lustruite atunci când se angajează în procesul de lectură a unui jurnal, uneori fiind necesară utilizarea unor idei și din domeniile complementare. În cadrul analizei noastre, optăm pentru abordări mai recente din sfera filosofiei, printre care perspectiva propusă de Judith Butler care extinde teoria lui John Austin despre enunțurile constatative (care descriu o stare) și cele performative (care produc o acțiune) pentru a putea facilita o mai bună înțelegere a modului în care identitatea se formează. Cercetătoarea consideră că identitatea nu precedă actul, ci ea este produsă prin repetiție. În altă ordine de idei, identitatea nu este o stare, ci este rezultatul unor acțiuni repetitive.¹ Sidonie Smith și Julia Watson enunță o idee similară, considerând că actele autobiografice nu reflectă identitatea, ci o construiesc, prin urmare sunt performative.²

Teoriile enunțate mai sus ne vor servi ca instrumente pentru o lectură analitică și hermeneutică a *Jurnalului pancreasului* de Péter Esterházy³, ultimul volum antum publicat de unul dintre marii aristocrați ai literaturii maghiare contemporane. Esterházy a dobândit titlul de aristocrat în societate prin naștere, dar a obținut acest statut în literatură prin scris, întrucât principala trăsătură a operelor sale este joaca intertextuală care poate lua prin surprindere la fiecare pas un cititor mai puțin familiarizat cu literatura est-europeană și universală. În operele sale traduse în limba română, printre care *Harmonia caelestis*, *Ediție revăzută*, *O femeie* sau *Nicio artă*, regăsim fragmentarism narativ, (auto)ironie și mecanisme stilistice originale care configurează un discurs postmodern distinct. Temele abordate, printre care moștenirea aristocratică, trauma istorică sau boala și corporalitatea, pot constitui adevărate provocări pentru cititor, nemaivorbind despre surprizele lingvistice și aluziile culturale pe care cititorul le poate întâlni la fiecare pagină. *Jurnalul pancreasului* se integrează în opera sa prin tematică, stil, viziune și discurs, având un loc rezervat în rândul destul de îngust al jurnalelor din literatura maghiară contemporană.

Prima însemnare din jurnal se află sub semnul ontogenezei, al „Pancreației”, după cum îl numește autorul: „La început a fost cuvântul cancer [...]”⁴. Chiar

dacă acest enunț nu este performativ din perspectiva teoriei austiene, putem vorbi de performativitate prin prisma ideilor lui Judith Butler care argumentează că limbajul construiește realitate și identitate prin repetiție și contextualizare. Boala, începutul suferinței, este punctul zero al unei noi identități a autorului, este momentul care face diferența dintre sinele vechi și cel nou. Noua identitate a autorului este dependentă de prezența cancerului pancreatic pe care îl percepe ca pe un corp care există și crește în corpul său: „*acum*, dintotdeauna înseamnă dinainte de Pancreație”⁵ sau „înainte-după Cristos, înainte-după Pancrăiță”. Interdependența pare fragilă deoarece corpul autorului poate exista fără corpul creat de cancer, însă acesta din urmă nu poate exista fără corpul-gazdă în care își desfășoară existența: „Domnișoara [...] nu-și poate imagina viața fără mine. E un coșmar. Dar pentru mine, nu. De aceea nici nu ne comportăm la fel.”⁶ Această „domnișoară” este cancerul pancreatic, însă apelativul nu este întâmplător. Autorul optează pentru o relație romantică în defavoarea dușmăniei, fapt care devine esențial în construirea noii identități.

Relația lor nu este lipsită de probleme și obstacole, momentele presărate cu erotism intens alternează cu niște conștientizări bruște asupra pericolelor care rezultă din contopirea androgină a celor două trupuri. Primele semne ale tulburării echilibrului apar odată cu primele ocazii de chimioterapie. „*Leben und leben lassen*. Și atunci, de ce te împroșc cu otrăvuri? Ei, draga mea, asta e. Pe de o parte, mă împroșc și pe mine însumi, iar pe de altă parte, cu tot respectul, dar aș vrea să te retragi puțin... Nu e de râs. Oare m-aș speria dacă n-ai exista...?”⁷, se întreabă retoric autorul jurnalului. Coexistența celor două corpuri rescrie regulile existenței bolnavului. Dacă înainte de apariția Pancrăiței, existența sau inexistența autorului era o problemă individuală, după apariția corpului străin, ea devine o problemă duală. „Otrava”, care e menită să o elimine pe Pancrăiță, e dăunătoare atât pentru ea, cât și pentru organismul-gazdă, astfel coexistența lor este limitată în timp. Pancrăița „mănâncă timpul”⁸, după cum mărturisește bolnavul, însă mâncând timpul organismului-gazdă, consumă și propriul ei timp, întrucât existența ei este posibilă numai în intervalul în care bolnavul mai este în viață. În contextul unui tratament finalizat cu succes, bolnavul și-ar putea recăpăta vechea identitate, însă în caz contrar, bolnavul ar fi nevoit să continue să își construiască o identitate nouă, întrucât coexistența lor trupească ar continua până la trecerea în neființă.

Ideea contopirii androgine poate fi nuanțată prin prisma afirmațiilor de mai sus. În timp ce o relație romantică ideală durează până când moartea „capturează” una dintre cele două părți contopite, în situația lui Esterházy, nu se produce o despărțire propriu-zisă. Chiar dacă vorbim de două corpuri diferite în esență și două identități diferite, Pancrăița și autorul, ele se transformă într-una singură.

Dar ce presupune această transformare și, implicit, crearea unei noi identități? În primul rând, presupune privarea de libertate a bolnavului: „Nu-mi dau seama

ce fac ăștia cu trupul meu, dar ceva fac ei.”⁹ Îngrijirea corpului bolnavului e în mâna medicilor, programul lui zilnic este determinat de aceștia, respectiv de starea în care se află Pancrăița, experiențele culinare (atât de importante pentru autor) sunt limitate și controlate de ei, uneori chiar stricate de Pancrăița sau de efectele adverse ale tratamentului. Activitățile de recreere, precum vizionarea unui meci de fotbal, se petrec în compania Pancrăiței, iar starea de spirit a autorului este determinată de starea ei. În al doilea rând, Pancrăița e cea care îl ajută pe autor să descopere o sumedenie de noutăți din diferite domenii, să reflecteze asupra lor și îl pune într-o relație delicată cu Divinitatea: „[...] fără să-mi bat capul, îmi vine să-ți spun că n-ai decât să ai Tu cancer la pancreas.”¹⁰ Pancrăița reconfigurează întreaga identitate a autorului, obligându-l să devină unul cu ea. Fiecare experiență trăită alături de Pancrăița îl aduce pe autor mai aproape de ea, cei doi parcurgând un traseu al devenirii, al transformării identitare.

Conviețuirea lor atinge punctul culminant atunci când se produce identificarea totală: „M-am perpelit mult în pat, m-a durut și piciorul. De parcă n-aș mai fi dormit singur. Bineînțeles! De acum nu voi mai fi niciodată singur. P. va fi mereu alături de mine. Corectez mereul cu eternitatea.”¹¹ Odată constatat faptul că bolnavul nu va mai fi niciodată singur, acesta acceptă noua sa identitate dezvoltată sub tutela Pancrăiței și renunță la speranța de a avea posibilitatea de a se mai despărți de ea.

Dacă privim problema identității din perspectiva discursului, autorul performează rolul bolnavului, al fiului, al scriitorului ironic, reconfigurându-și poziția în fața propriei corporalități. Astfel, identitatea nu precede actul scrierii, ci se încheagă prin el – scriind devine *Jurnalul pancreasului* se încadrează într-o paradigmă narativă în care identitatea este performată, nu exprimată; construită, nu revelată.

În final, rămâne deschisă întrebarea: cât din identitate este ales și cât este impus? Jurnalul nu oferă răspunsuri definitive, ci propune o scenografie a sinelui. Esterházy nu formulează o concluzie despre cine este, ci ne arată că întrebarea însăși este perpetuu reconfigurabilă. În acest sens, identitatea nu e o destinație, ci un traseu de experiențe, în care fiecare trăire adaugă o nouă nuanță a unui „eu” mereu în devenire.

¹ A se vedea Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Ed. Routledge, 1999, p. 25 și p. 33.

² Sidonie Smith, Julia Watson, *Life Writing in the Long Run: A Smith & Watson Autobiography Studies Reader*, Michigan Publishing, 2016, pp. 89-90.

³ Péter Esterházy, *Jurnalul pancreasului*, Curtea Veche Publishing, 2019.

⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁵ *Ibidem*, p. 194.

⁶ *Ibidem*, p. 84.

⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁸ *Ibidem*, p. 155.

⁹ *Ibidem*, p. 84.

¹⁰ *Ibidem*, p. 171.

¹¹ *Ibidem*, p. 218.

Noemina CÂMPEAN

Cobalt și cererea de iubire. O privire lacaniană



„Tu, la o adică, ai putea veni mai aproape,/ te-ai putea muta cu mine aici, între ape./ Arterele noastre vor depăși repede tracul –/ curând, ne vom răcăi împreună/ disperarea cu șpaclul.”, scrie Claudiu Komartin într-unul din poemele¹ care deschid volumul *Cobalt*, aflat în 2025 la a doua ediție (Casa de Editură Max Blecher). Asocierea, aproape la fiecare pas, dintre iubire și cerere, se petrece nu doar sub spectrul exigenței (cererea ca poruncă), ci și sub cel al incidenței pasionale invocate și căutate chiar de către cel prins în acest vârtej dual, ce nu de puține ori m-a dus cu gândul la lirica de dragoste a lui Nichita Stănescu. Simbolic și psihiatric, orice cerere articulată între două ființe vehiculează o cerere de iubire, prin toate formele sub care ea se manifestă: iubirea platonice, castă, iubirea ca *agapè*, între Dumnezeu și oameni sau între cei creați după chipul lui Dumnezeu, iubirea ca *philia*, drept camaraderie, iubirea ca legătură socială, iubirea de transfer în psihiatrie ș.a. O cerere ca un joc grav, de la explorarea celuilalt pe toate nivelurile sau grija față de el, până, dimpotrivă, la raporturile tensionate, de neînțelegere, pe scurt tot ceea ce animă sau răvășește experiența umană, în așa măsură încât, într-o transpunere surprinzătoare: „Fericirea a izbucnit ca un glonț –/ am crezut că o să-mi împrăști creierii pe asfalt.”²

Mineralul de cobalt se înfățișează în chimie antagonic și ambivalent: el este dur și rezistent la rugină, utilizat în compoziția magnetilor și a bateriilor, în cea a vitaminelor favorizând constituirea de globule roșii, dar cu risc mare de toxicitate administrat în doze mari sau spirit malefic (spiridușul *kobold* care bântuia minele în legendele germane, provocând accidente sau asfixieri ale minerilor). Cobalt 60 nu se găsește în mediul natural, el este produs artificial și are cea mai lungă perioadă de radioactivitate. Rolul cobaltului în adresarea cererii este să intensifice și să urgenteze apropierea dintre celulele unde acesta s-a instalat deja, de la banala tandrețe până la pragul cel mai înalt al toxicității, fără însă ca figurile polimorfe ale conviețuirii să fie puse în pericol. Pe deasupra, ca un „plus de juisare”³ ce ar

veni tocmai să coaguleze particulele disperate ale cobaltului, ar fi necesar ca iubirea să propună *ceva* în plus, neidentificat deocamdată, situat de cealaltă parte a înțelegerii, a ascultării sau a cunoașterii, dincolo de toate obiectele complice la „dărdăirea de plăcere” într-un spațiu favorabil care, în mod repetitiv sau obsesional, se oferă privirii-invitație și „sunt pe această tavă”⁷⁴: „dar iubirea ardea înăuntru mai tare decât/ orice pesticid mai tare/ decât napalmul/ dar eu aș fi vrut să mă izbesc de ceva din care să gâlgâie/ viața să șiroiască/ un alt fel de a înțelege tot ce trăiam.”⁷⁵

Dacă cererea are sau nu efect asupra subiectului căruia i se adresează, este secundar și oarecum lipsit de importanță, deoarece ea pune în scenă o veritabilă dialectică a prezenței celui care cere, și anume dorința sa de a-și face percepută prezența. Și nu e vorba despre o simplă dorință sexuală, care ar introduce satisfacerea unei nevoi, o operație din care se poate ieși fără resturi sau reziduuri. Nu este însă cazul iubirii, care mereu se redă pe sine la modul condițional și presupune o distorsionare (conștientă sau nu) a subiectului, așa cum anunță Jacques Lacan: „Cererea, prin simplul fapt că se articulează ca cerere îl prezintă în mod expres pe Celălalt ca absent sau prezent, și ca oferind sau nu această prezență, chiar dacă nu o solicită. Adică cererea este, în fond, o cerere de iubire – cerere de ceea ce nu este nimic, nicio satisfacție particulară, cerere de ceea ce subiectul aduce prin răspunsul său pur și simplu la cerere.”⁷⁶ Produs al relaționării și al sustragerii proprii ce nu poate fi cuantificat sau încadrat, dorința este condiția absolută a cererii, instrumentul său. Tot pentru Lacan, dorința se dovedește și se verifică prin iubire, care temperează juisarea, dar prin întâlnirea cu lipsa, adică prin ceea ce absența suscită sau devoalează în peisajul propriu – enigma, regretul, neputința, frustrarea, nostalgia ș.a. „Repet – nu există cuvinte pentru a exprima ceva, ceva care are un nume, și anume dorința. Pentru a exprima dorința, după cum se știe foarte bine în înțelepciunea populară, nu există decât bavardaj.”⁷⁷

Cobaltul devine, în contextul inefabil al afirmării dorinței, materia primă de umplere și de condensare a golurilor sau a lipsei de răspuns la cerere, aceasta din urmă aflându-se adeseori într-un impas al repetiției – cererea ca repetiție a petiției (*repetitio* în limba latină), a insistenței și, probabil, a reclamației dureroase de a nu mai avea acces la un obiect original al iubirii rămas pierdut pentru totdeauna: „nevoia de tine a fost și încă este/ cobalt (...) sunt lumi cu ceruri minusculare și/ sunt lumi fericite/ în care memoria este speranță/ și rănilor sunt dinainte vindecate/ sunt lumi în care nimeni nu vinde pe nimeni/ și presimțirea lor/ e cobalt/ și când îți voi vorbi din nou despre dragoste/ să nu crezi nici un cuvânt/ ochii mei de cobalt îți vor/ arăta/ totul/ în acea zi.”⁷⁸ Un poem splendid pentru o situație în indeterminare a promisiunii, în cazul ambelor sexe, venind să confirme încă o dată distanța irecuperabilă sau decalată dintre dorință, o posibilă armonie și juisare, formulată de Lacan în celebra afirmație „nu există raport sexual” («il n’y a pas de rapport sexuel»)... adică un raport matematic formulabil în structura psihică. Ceea ce vrea să spună că, în experiența sexuală a cuplului, juisarea bărbatului și cea a femeii nu se conjugă în mod organic, de unde apariția insuficienței, a suferinței, a rătăcirii și chiar a procrastinării simptomatice: „Chiar aici, un bărbat și o femeie au urlat/ unul la altul o noapte întreagă.

/ Atâta ură în ochii lor. Credeam că se vor ucide.”⁷⁹ Sau, altă formulă: „Nu vom sfârși în nici un paradis/ în nici un infern dragostea mea/ ne vom târî sub o piatră și vom aștepta/ nepăsători tunetul.”⁸⁰ În limbaj lacanian, există o relație sexuală, asta e întotdeauna clar, dar nu există un raport între două ființe vorbitoare, care să întrețină ele însele un raport cu falusul (cu statut simbolic, diferențiat de reprezentarea sa imaginară), deci cu castrarea. Există în schimb juisarea în calitate de proprietate a unui corp viu.

Revenind, obiectul pierdut al iubirii – să fie el tocmai *steaua de cobalt*? – a fost înlocuit de niște jumătăți de măsură (*mâini zbârcite, lume paranoică, câmp de proteze, istorie contaminată*), într-o inflație de dispozitive mortificatoare ce propun o juisare nelimitată și confirmă însingurarea personală. Pentru Freud, obiectul rămâne pierdut pentru totdeauna și el doar se întrevește în travaliul căutării. Pentru Lacan, obiectul *a*, rest al pierderii, se constituie în obiect cauză a dorinței. În fond, jumătățile de măsură deplânse în *Cobalt* sunt substitute nicicând satisfăcătoare pentru cel care se izbește de ele în *Poemul pentru cei din urmă*⁶¹, alcătuit din 247 (!) de versuri, ce ar putea funcționa perfect ca un manifest deziluzionat al epocii contemporane datorită forței sale de glosare. Iar când frumusețea e incapabilă să mai circumscrie un refugiu în brațele sale (versul 150), rămâne din nou iubirea, care, atunci când e dăruită, ea nu este niciodată ceea ce este. Fac apel din nou la învățământul lacanian, pentru care iubirea presupune să oferim ceea ce nu avem cuiva care nu vrea acest lucru⁸², o idee preluată din *Banchetul* lui Platon și care ar putea crea perplexitate la o primă vedere, însă ea se susține foarte bine. Iubirea ca răspuns implică deci „a nu avea”, căci pentru Lacan „a avea” presupune sărbătoare sau belșug, nu iubire. Îndrăgostiții se definesc, prin urmare, nu doar în jurul unei lipse sau a unei căutări de identitate – iubesc în celălalt ceea ce eu nu am sau nu pot oferi, ci și a darului (simbolic) cu valoare nulă, de *nimic*. Alegoric vorbind, iubirea este ca un șarpe care aleargă după propria coadă, ea nu are cum să fie un acord de voințe sau un contract social. Ca atare, Lacan introduce preeminența zidului între o femeie și un bărbat, făcând apel la existența zidului în scriitura iubirii în limba franceză veche: un *am(o)ur* ce ar conține în structura sa un *mur* (*amour* = iubire, dragoste; *mur* = zid). Un zid al eșecului limbajului (care adeseori ajunge să separe) și al neconcordanței originare între parteneri, între iubire și sexualitate. A ști ceea ce partenerul își dorește cu adevărat e mereu de domeniul hazardului și al surprizei, mai mult, poate chiar al dezacordului. Câteva versuri de Antoine Tudal, reluate de Lacan însuși⁸³, ilustrează perfect această dramă a neînțelegerii: „Între bărbat și iubire există femeia./ Între bărbat și femeie există o lume./ Între bărbat și lume există un zid.”⁸⁴

Rezumativ, orice cerere este o cerere de iubire, care face ca cererea să se repete (o *re-cerere*) și să reclame o prezență; răspunsul nu coincide aproape niciodată cu orizontul de așteptare, iar iubirea, prin darul pe care îl transmite, vehiculează nimicul, un soi de pasiune fără obiect anume. Totuși, în majoritatea momentelor, așa cum e și logic, lipsa (corelativă nimicului obiectului *a*) nu se oferă cu cea mai mare generozitate sau tragere de inimă, dimpotrivă, aceasta scurtecircuitează insatisfacția sau inconsecvența înspre o dorință nu doar de *ceva anume*, ci în permanență de ceva suplimentar nedefinit, o țintă de neatin, exact ceea ce

prelungeste la infinit dorința, aceasta fiind întreținută și de fantasma (fundamentală) subiectului... „Ai venit către mine/ ca înspre un bărbat pe care l-ai putea iubi”¹⁵ accentuează că a iubi înseamnă a vrea să fii iubit, iubirea e totuna cu reciprocă; în caz contrar, cererea nu s-ar putea construi, deoarece nu există vreo lege a cererii și a ofertei care să constituie un raport sau o dialectică. În *Cobalt*, goana după postularea unei prezențe nu se traduce neapărat prin aspirația către o întregire utopistă, irealizabilă în esență, ci cu precădere printr-o cerere solidă adresată celui alt de susținere a propriei dorințe – e vorba, fără doar și poate, de o lipsă asumată (propria castrare) care întreține altă lipsă și care se oferă în dar, așa cum subliniam la început, *pe această tavă*: „e târziu/ în toată-ncăperea nu a rămas decât forma lăsată/ de corpul tău în cutele cearșafului –/ o parte din respirația ta –/ mirosul gâtului –/ forma sânilor –/ a pubisului/ iar eu te privesc de deasupra patului/ ca un copil mare și crud/ fără memorie/ fără nici un deget.”¹⁶ Nu știu dacă neapărat voluntar, dar există versuri în volum care m-au dus cu gândul la alt tip de iubire față de cele amintite inițial, și anume la *amour courtois*, ce viza, prin scoaterea în evidență a absenței, o nostalgie inactualizabilă a totalității.

¹ Claudiu Komartin, *Încercăm să convingem nebunia în Cobalt*, Casa de Editură Max Blecher, ediția a II-a, 2025, p. 10.

² *Poem simplu*, p. 20.

³ Definit psihanalitic, *plusul de juisare* este un neologism ce trebuie pus în raport cu noțiunea de *plus valoare* la Karl Marx. În Seminarul XVI, *D'un Autre à l'autre*, 1969-1970, Jacques Lacan introduce funcția plusului de juisare drept obiect (a) lipsă, pierdut, cauză a dorinței.

⁴ 30 iulie. *Poem de dragoste*, p. 8.

⁵ (*când vestea a ajuns la mine am simțit nevoia să*), p. 46.

⁶ Trad. proprie din Jacques Lacan, *Le séminaire, livre V, Les formations de l'inconscient* (1957-1958), Paris, Seuil, 1998, p. 381 : « La demande, par le seul fait qu'elle s'articule comme demande, pose expressément, même si elle ne le demande pas, l'Autre comme absent ou présent, et comme donnant ou non cette présence. C'est-à-dire que la demande est en son fond demande d'amour – demande de ce qui n'est rien, aucune satisfaction particulière, demande de ce que le sujet apporte par sa pure et simple réponse à la demande. »

⁷ Trad. proprie din Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 383 « ... je le répète – il n'y a pas de mot pour exprimer quelque chose, quelque chose qui a un nom, et c'est justement le désir. Pour exprimer le désir, la sagesse populaire le sait fort bien, il n'y a que du baratin. »

⁸ *Cobalt*, pp. 59 & 60.

⁹ (*După vizita mamei*), p. 28.

¹⁰ *Imagini de august*, p. 14.

¹¹ Aflat la paginile 61-77.

¹² Formula lacaniană « donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas » se găsește în *Le séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (1964-1965), inédit, 17 mars 1965. Aproximativ același sens și în: « L'amour, c'est donner ce qu'on n'a pas et on ne peut aimer qu'à se faire n'ayant pas, même s'il on l'a. (...) L'amour comme réponse implique le domaine du non-avoir. Donner ce que l'on a c'est la fête, ce n'est pas l'amour... » (*Le séminaire, livre VIII, Le Transfert*, Seuil, Paris, 2001, p. 419)

¹³ *Seminarul XX, Encore* (1972-1973).

¹⁴ Traducere personală din: « Entre l'homme et l'amour, il y a la femme./ entre l'homme et la femme, il y a un monde./ entre l'homme et le monde, il y a un mur. »

¹⁵ *Poem simplu*, p. 20.

¹⁶ *Poem de dragoste*, p. 12.

Daniil IFTIME

Cu Răzvan Țupa, un meșter al sintaxei și al ritmului, de la cummings, Queneau sau Maiakovski, la Șerban Foarță. Cum se desprinde de douămiști

Ultimul volum (*poetic. Interfața sonoră*, editura Cartier, 2022) al lui Răzvan Țupa (n. 1975) creează impresia la o primă trecere de cadru literar-artistic divers, unde se trăiește intens și dinamic, într-o formulă ușor dezlănțată. Poetul e un minimalist, care iese în evidență prin sintaxa poetică și prin asocierile spectaculoase de cuvinte, multe dintre ele, licențe poetice. După câte știu, textele au apărut inițial pe blogul său, *poetic.ro*. Autorul vrea să interacționeze. Are vocație, pare un profesionist. Se simte, din subtext, o anume tenacitate de a urmări firele unui real divers, actual și proaspăt, pus într-o dezbatere multiplă. Ce rezultă, pare și o expresie a noului umanism, nu neapărat paradoxal, dar atractiv, inundat de o minimă, constantă și veritabilă căldură. Țupa nu se dezmințe (i-am urmărit cât de cât istoria), e-n desfășurare. Își extinde bornele domeniului său cu încredere, cu același mod de înaintare (de la debutul său din 2001, *fetiș*, până la volumul de față), cel al interacțiunii cu mediul social. O indică și titlurile cărților sale de până acum: *corpuri românești* (2005), *poetic. cercul din delft și alte corpuri românești* (2011), *Poetic. interfața grafică* (2022). Totodată, dacă tot am deschis subiectul titlurilor, să menționăm că e o continuare a seriei *poetic*. De data asta, accentul cade pe *interfața sonoră*, ce se remarcă prin mulțimea de „jocuri poetice”, bine mânuite, de la versificație inteligentă, la diverse forme de omofonie. Aici, e un versatil. Tehnicile acestea sunt o marcă a versurilor sale de până acum. Important e ce aduce nou. Sau douămiismul este deja un capitol închis, fapt sugerat de poet mai demult (prima dată prin 2008).

De la început, să observăm că în *poetic. interfața sonoră*, subintitulat *365 poeme de dragoste și unul uman*, el abandonează complet așezarea „standard” de până acum. Nu forma primează, în acest volum, ci structura auditivă. Poemele au o evidentă formă orală. Cele mai multe au fost transpuse în *performance*. Volumul e secționat în cinci părți. Le voi enumera urmând formulele autorului. Prima, „SĂ MĂ STAI (sms dezic) 55 poeme – atunci când îți dai seama că originalul e din vorbe și estul este noul negru” (pag. 6-30). Urmează, „PROSPECT SANGUIN 100 de poeme – stenografia macaralelor sofistice – unde se face dus-întors metafora că se poate zice dar chiar așa nu ar fi și fix de asta scapi în patriotismul vegetarian” (pag. 30-78). Apoi, „SENZUALITATEA DENSITĂȚII – susține miraje semiclandestine 55 poeme – imediat ce vezi cine devii în ecologia tunsorilor naționaliste” (pag. 78-103). Și, „MIRĂ CORPORALĂ – scurte motive subliminale 101 poeme – cum te vor trans-ironia zilei” (pag. 103-146). Ca la urmă, „SOSIRI MULTE SOTERIOLOGIC (sms declie) 55 poeme acum cât ții de activism cardiorespirator 2018-2020” (pag. 146-165). Se poate întrevedea o ordine? Am putea spune, la o primă lectură superficială, că toate poemele, indiferent de grupare, seamănă între ele. Să vedem.

Aș vrea mai întâi să schițez un cadru general. Pentru asta, arunc la bătaie niște nume incontestabile din tradiția poetică a modernismului recent, orgolios, universal. Voi examina – într-o formă lejeră, punctând ce este de punctat cât mai exact – parcursul poeziei sonore de pretutindeni, începând cu poemele puternic fonetice ale lui e. e. cummings. Pe acestea le voi pune în corelație cu versurile ștângărești ale lui Raymond Queneau, apoi vom vedea cum au fost preluate aceste pregnanțe la noi în poezia postbelică, la Șerban Foarță mai ales. Mă restrâng la Foarță, chiar dacă, firește, ar fi meritat să-i luăm pe rând, pe larg, și pe Gheorghe Iova, și pe Ion Stratan, iar mai înaintea lor, pe Dimov, care în acel grup onirist face figură aparte. Cred totuși că poezia lui Foarță e cea mai apropiată de rupturile de ritm și versificația măiestrită a lui cummings sau a lui Queneau. De aici văd sursa, într-un orizont larg, instinctelor magnetice ale lui Țupa. Poetul e un instinctiv, care uneori își măcelărește știința. Mai mult sau mai puțin. Pe de altă parte, căutând alte izvoare, din punct de vedere al etosului poetic vehiculat, aici, într-un spațiu extins, aș putea fi adus în discuție și futurismul rus. Cu elementele lui prețioase și rare, de-o puritate și fantezie greu de găsit în alt loc; literatura rusă de la început de secol XX e un eldorado, la capitolul avangardă sau metaliteratură și formalism. Nu neapărat ca influență, la noi sau în altă parte, ci ca reper, propunem opera lui Hlebnikov sau poemele de început ale lui Maiakovski, prin viteza comunicării și a tehnicii. Revenind la noi, la acest nivel, ar trebui să ținem seama de Ion Vinea, cu acele poeme care sunt încărcate prin limbajul futurist cu teme sau motive ce vin dintr-o realitate intens industrializată. Asta era vremea lui. La Țupa, futurismul firește are o formă mai *newage*, iar de aici putem vorbi de postumanism, cu formele lui pregnante în artă, sau în filozofie. Sau, din punct de vedere politic – față de care arta reacționează rapid, instinctiv –, despre exagerările sistemului neo-liberal și ale populismului descătușat. Lucruri în desfășurare.

Să amintim pentru început că poezia lui e. e. cummings e bine cunoscută la noi. Că are o tradiție chiar. Cummings, alături de imagiști sau obiectualiști, de Pound sau T. S. Eliot, de Robert Frost (în altă formulă) ș.a.m.d. au influențat în mod evident opțiunea optzeciștilor „munteni” de-a se individualiza, de-a reacționa indirect înaintea de '89. Mai înainte, această soluție, de-a muta accentele în realul vizibil, ne-a fost propusă Mircea Ivănescu, mai mult implicit în poezie, sau direct prin traduceri. Mai apoi ea a fost bine utilizată de poeții din jurul mișcării *aktionsgruppe Banat*, care au combinat aceste noutăți autohtone cu tradiția, câtă a fost, a minimalismului din poezia germană a generației '70. Desigur, din schema poetică *mainstream*, fundată de cei evocați sintetic mai sus, lipsesc alți autori, creatori de domenii poetice, ca cei care au lansat într-o formulă nouă temele sociale, de la Sandburg, la Allan Ginsberg. Acest parcurs, îl vedem structurat, uneori vag, alteori pregnant, în toată evoluția lui cummings (cum spune Serge Fauchereau). Astfel accentele cad la început pe revolta socială (*The Enormous Room*, 1922 sau *Red Front*), apoi pe un imagism de factură suprarealistă (*Tulips and Chemies*, 1923) și pe o sintaxă fracturată & limbaj colocvial (*73 poems*, 1963) sau pe poemul sonor & trunchiat (*XAIPE*, 1953). Sintetizând, dintr-o perspectivă care are în vedere aspectul oral al poeziei, la cummings, putem remarca o juxtapunere de imagini, o conversație, sau un amestec de limbă engleză și franceză, ca în volumul *And* (1925). Procedu resimțit ca ecou, la noi, mult îmbunătățit, în poezia lui Foarță.

Revenind la Țupa, în cadrul acestor asocieri, și el reușește să se concentreze cu acuitate pe limbajul comun, îmbinându-l cu un autobiografism vizibil, ca la poetul american, în volumul *I* (1953) sau *Eimi* (1933), amândouă cu o reprezentare grafică a versurilor ce pare preluată din *Un coup de Dè* n'abolira jamais le Hasard (1897) a lui Mallarmé. Sigur cummings se individualizează așa. Vine în actualul american cu lecțiile făcute, cu asimilarea la bază a simbolismului european. Tardiv, cum au făcut toți americanii de altfel. Cu precădere pregătește terenul acelei integrări, în poemele sale, a *scat*-ului din jazz-ul american de culoare (ca în *And*). Ar fi multe de spus dar ne oprim aici. Prin acest mijloc, putem ajunge cred la itemi ai poeticii lui Țupa, cei din cultura sms-ului. Cred că e un bun acroșaj. Toate textele lui au fluiditatea și franchețea specifică mesajelor sms, ce redau de fapt câte un mesaj care impune efect liric, trunchiat & imponderabil. Sms-urile lui reproduc ideolecte, sociolecte, sunt emisii de ordin sincronice, de idei și locuri comune, cele ce se regăsesc la nivelul imaginarului colectiv. Rafinate cu aparatul poetic, devin variații și modificări ludice ale limbajului curent. Structurile acestor texte scurte ascund, cu toată simplitatea lor, o formă de originalitate (lingvistică și tematică), ce asigură efectul empatic, conectarea cititorului la un mediu propriu-zis comun. Trimit la o formă agreabilă de solidaritate. „Jocurile lingvistice” nu sunt complicate, urmând calchieri orale și ușor ironice. Aș spune, exagerând, că ele au fost „deja instrumentalizate” de poet, fără a-și pierde farmecul de moment, că pot fi utilizate încă din plin. Ca în textele lui cummings, Țupa vrea să redea franchețea și prospețimea unei stări cât mai aproape de clipa prezentă, ca o iluminare fără ecou în adâncime, transpunând-o printr-un mijloc, în cazul acesta vizibil tehnic, foarte cunoscut vremii. Răsucirea are impact poetic mai ales. Ce se aude, ce se vede. Cred că Țupa deja aici ni se arată ca un maestru. Pe urmele lui vin neastâmpărații ucenici, iar el e un foarte cald partener de drum.

Pe aceeași cale, a circulat de mult în poezia franceză Raymond Queneau. Desigur, e o altă istorie, alte spații sociale și culturale. Queneau a dezvoltat acele mijloace ce împing mai departe limitele limbajului și ale ludicului în poezia mediului comun. În nota limbii franceze, propune un raport strict utilitar al limbajului, încercând să se joace la limită cu valorile comunicării, cu impreciziile ei la impactul cu imediatul. Și nu numai cu imediatul, ci și cu formele imuabile ale unei tradiții care pune mari probleme scriitorului. La el, limbajul e predominant oral, așadar lipsit total de acele îngrădiri stricte ale limbii scrise. Golește cu o forță de revoltat orice urmă culturală, iar reculul lovește din plin realul anchilozat, dezumanizat. De fapt, la el mereu lucrurile sunt în schimbare. E o ceartă perpetuă între el și limbajul său. Queneau se află deci în acel impas al scriiturii de care vorbește Roland Barthes în *Le degré zéro de l'écriture* (1953). Acolo, în secțiunea *L'écriture et la parole*, filozoful ne vorbește de acel „degré parlé de l'écriture”. Poetul, cred, depășește acea nuanță lipsită de universalitate, doar ce văd și ce simt, astfel ca să plac, de divertisment și de trivialitate gratuită. Se ferește să exploateze argoul sau acea limbă trecătoare a vremii (la Țupa, observăm același lucru), și să rămână aici. Nu se limitează doar la joc. Poetul francez vrea mai mult. În lucrarea *Le Langage* (1921), Joseph Vendryès vorbea pe larg despre această despărțire în sânul limbii franceze (teza cărții, de fapt), între limba scrisă și cea vorbită. Aceste delimitări vor fi scoase în evidență de efectul scriiturii populare a lui Céline.

Queneau, venind în alte vremuri, când existențialismul, mai ales materialist, creează presiune, fiind la modă, rafinează. Întră într-un joc cu miză mare, la nivel estetic mai ales, cât și ca atitudine morală, în spirit francez, sau socială.

La noi, putem ușor vedea, pornind de la Foarță (il agățăm aici și pe Țupa), cum a fost exploatat acest caracter oral și sprintar al limbii în poezie. Doar ca efect poetic? Ajung aceste efecte în miezul celui real golit de sens? Cel contemporan. Ne punem întrebări firești. Literatura este nu numai invitată ci presată de noile mijloace de comunicare să intre în jocul interpretărilor sociale, de suprafață. Pe de altă parte, diferența dintre spațiul poetic românesc și cel francez o dă, cred, acea raționalitate frustă și acută, produsă de flexibilitatea limbii și spiritul lucid, lucruri pe care Queneau le stăpânește cu măiestrie. Poezii români menționați se remarcă printr-un ludic formal, dar aș spune ușor molatec, lipsit de o „rigoare” autoimpusă. A se vedea aceste norme, care devin materie autoreflexivă la membrii Oulipo, în anii '30.

Șerban Foarță, așa de bine cunoscut la noi pentru poemele sale inteligente, iconoclaste și livrești, este titular al acestui model. E unul din cei care dau tonul (iar Țupa așa ar fi unul din cei care extind domeniul). Regăsim la el elementele de forță ale celor amintite – și nu numai, ia și de la trubaduri, și de la Rabelais etc. –, făcând o transpunere a lor de mare rafinament în peisajul românesc. De altfel, în acest mod, în epocă, își creează o imagine emblematică a poetului (alături de Dimov, fiecare pe nișa sa), care vine împotriva valului istoric, cel al șaizeciștilor și, ulterior, al șaptezeciștilor.

Deși opera lui Foarță relevă adevărate turniruri livrești, el dovedește că are apetit pentru scurte și expresive contemplații; tratează în poemele sale, zise ocazionale, problema amurgului, a timpului, într-o manieră, care tinde către o indiferență maximă față de realitate. Sub specia nostalgiei, se ocupă de o perioadă anume de timp, de o anumită secvență a memoriei, căci prezentul e cu adevărat sec, ca în *Amor amoris* sau în *Apolinaire*, în 1909. În onirismul său (aparent) nostalgic, imaginile gratuite și perisabile capătă substanță și sens. Etosul poeziei lui constă în acest conflict între realitate și imaginarul liric; este construită o lume care e, să zicem, în antiteză cu realitatea propriu-zisă. Am putea spune că poemele sale sunt ca acele roci, descrise de Roger Calliois (în *L'Ecriture des pierres*, 1970), imobile, într-o stranie poziționare față de realitate, de mișcările bruște & parazitare, fiind astfel aproape de limitele dematerializării realității empirice. La Foarță, ca și la Țupa, se poate observa un joc al simulacului, între text și realitate, relevând astfel în mod fals un așa numit abis al lumii închipuite. De foarte multe ori, o temă, un concept, sau o referință explicită la teritoriul literar bine delimitat, al unui scriitor, sunt doar un mijloc, un instrument bine calibrat, prin care poetul își încropește estetismul sau dă strălucirea ludicului. Foarță nu transmite, firește, o idee filozofică, nu-i ținta lui. El e preocupat doar de un joc ironic și ludic, care dă peste cap siguranța unor astfel de concepte. Aceleași lucruri le vedem la Mallarmé. Iată începutul de la *Brise marine*: „La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres. / Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres”.

Poetul, la Foarță dar și la Țupa, e la suprafață perfect. Reușește să parăze asprimită realului, să se detașeze de el. Foarță rafinează, prepară, transformă materia conținutului într-o așa zisă lume poetică tranzitivă. În mare parte, ceea ce e livresc la el e tranzitiv. Poate fi interpretată atitudinea lui și

ca una de mandarin cultural, care produce grotesc. Un grotesc suav. Țupa însă exagerează lucrurile până la absurd. Asta e și arta lui. O face ca acel Queneau care evacuează din text tot ce-i cultural, cu sens adânc? Are Țupa forța de-a deveni un revoltat în câmpul atât de volatil și de vag al acestei lumi ce intră încet-încet în utilajele, malaxoarele comunicării? Încă nu-mi dau seama. Foarță plasticizează radical, pe suprafețe mai mari, ne face părtași la o comedie umană. Apoi, cunoaște foarte bine, precum Queneau, arta ștrengăriilor literare, de fapt rafinate. Sunt vizibil exprimate aceste rafinamente în ale sale homoleute (în cadrul omofoniei la interiorul versului) sau în poemele sale cu formă fixă.

*

Țupa ca meșter al sintaxei și al ritmului poeziei ne dă prilejul să evocăm și măștri ai anilor '60. Pe Cezar Ivănescu vi-l propun. Ivănescu își transferă forța naturaleței în cantabilitate. Țupa preferă o muzicalitate atonală, simplificată, foarte animată, și cum sună, și în felul cum evocă „flash”-urile unor imagini, așa-zis „sănătoase” din poezia sa.

Ca minimalist, care vrea să se distanțeze de standardele congenerilor săi, îmi amintește de curentul novator din poezia minimalist-realistă a începutului de secol XX, care apare, mai întâi, în Rusia. Vladimir Maiakovski, un reprezentant, caută să se singularizeze, intrând într-o dispută cu un anumit abstracționism de tip suprarealist, cel al mediului său, sau cu arta esențializată, profund rusească. De fapt, încearcă o înnoire de limbaj și viziune. Întâmplător nimereste în miezul ideologizant al revoluției ruse și-și adaptează discursul la mesajul politic din mers. Într-un fel eșuează. Ca și Maiakovski, Țupa trece peste canoanele estetice, creând doar tendințe poetice într-un orizont al realului curent. În ce privește arta, se pot întrevedea mecanisme tăioase și ludice, apoi o metrică ce accentuează bolborosirea unor expresii minuțios gândite. Futurismul franc al lui Maiakovski are forță, dă naștere la gesturi spontane și contrastante. Maiakovski devine un insolit în peisajul comun al formalismului rus, iar vitalitatea lui pune probleme. Rimele sunt îndeajuns de răsunătoare, strofele se suprapun cu repeziciune, impunând astfel o pronunțată ruptură ca marcă, ca în volumul *Norul cu pantalon* (*Oblako v štanach*, 1914).

Și mediul lui Țupa este intens ideologizat. În volumul de față, dăm deseori de un peisaj futurist, înecat de puseurile influențate de transformările halucinante și rapide ale progresului economic și tehnic. Într-un cadru asemănător, la noi, o mai făcuse Ion Vinea, pe fondul unei muzicalități artificiale, urmând o progresie în doi pași. În primă instanță, iese în evidență nota capitalistă, ca apoi ansamblul să fie articulat de o imagine feerică: „cu tot cu glorie cu imaginația sângerie cu artă și meserie proprietate personală ori pe care plătești chirie cum e normal în vrie” (17 martie, pag. 132). Ca și la Vinea, textele lui Țupa au o muzicalitate interioară, ce seamănă cu o incantație.

*

În prima secțiune a volumului, „SĂ MĂ STAI (sms dezic) 55 poeme – atunci când îți dai seama că originalul e din vorbe și estul este noul negru” (pag. 6-30), putem remarca o formă de discurs poetic despre literatura în sine (ca în *Aleph*-ul borgesian). „sms”-ul menționat în fiecare poem, ce divide textul în două părți, contribuie la starea generală ludică a poemului. Mesajele continuă așa de la o zi la alta, până se încheie o paranteză: „sms derbedeu (așa sunt eu doar că în cazul de față

asta nu e o scuză” (19 iunie, pag. 8) și „...sisteme transparente de sfărâri defensive te acuză SIMBIOZA MENȚINUTĂ STILAT” (20 iunie). Ansamblul pare dezarticulat totuși. Temele biografice nu sunt pregnante, nu dau firul ce leagă poemele. De la un anumit episod biografic, deseori poetul sare la o anumită critică a societății. Privind această curgere, din perspectivă bahtiniană (din punct de vedere al dialogismului prezent în text), putem vorbi doar de un joc, marcat de o anume ambiguitate. Nu putem localiza cu ușurință posibilități receptori la care face aluzie poetul. Ca în textul 2 iulie (pag. 14): „credeam că toate obiectele și persoanele au în română gen feminin sau celălalt până și cele neutre au singular așa și plural invers doar tu și voi nu și eu nu și noi nu de parcă e bine”. Firește, această imprecizie sporește ludicul.

Putem vorbi și de un jurnal intim, ce-și încifrează conținutul prin forma sonoră și muzicală. El este asezat cu domenii diverse. Temele sociale par să intervină ca niște reclame. În fumul exploziilor lor (prospețimea realului social nu poate fi contestată), se prefigurează câte o impresie ce ține de *ars poetica*, sau pur și simplu sunt emise păreri expuse cu franchețe, ca în 22 iunie (pag. 9) 23 iunie (pag. 9) 24 iunie (pag. 11) 20 iulie (pag. 22) ș.a. Elementele din cotidian, care domină, proiectează adevărate heterotopii. Acestui flux de sugestii nu i te poți opune. Oricum participi, dacă nu pe ansamblu, atunci pe bucăți. Aceleași tururi de forță le putem vedea – într-o nuanță mai *trash* și experimentală, dar tot cu un elan la fel de nostim – la membrii Cenaclului de Marți din Constanța, ca George Vasilevici sau Mugur Grosu. Stălcirea anumitor opere sau idei într-un mod jucăuș e o metodă comună. Iată, apar jocuri cu numele autorului: „țupanișade” (24 iunie, pag. 10). La ceilalți colegi de generație, de exemplu: *Grossomodo* (Mugur Grosu, 2011).

Gluma uneori se îngroașă. Aș da exemplu felul cum apar și sunt exploatare unele forme fixe. Țupa e la curent cu aceste mode. Poeți mai tineri, precum sunt cei din grupul clujean ai Mafiei Sonetelor (Vlad Moldovan, Florentin Popa, Andrei Doboș etc.), par să continue impulsul lansat de cei de la Oulipo, acum mai bine de 6 decenii. Par să continue sau se suprapun. Apar rime care sunt adesea (voit, bineînțeles) impure, sau *pauvre* și *sufisante* (la francezi): „cu motoreta cu suzetă cu temperatura de la creță careva a hărțuit-o pe interpretă și acum trage docil din țigaretă” (4 iulie, pag. 14-15). La Țupa, întrezărim câte un *vers melé*: accentul, în astfel de ocurențe poetice, este pus pe o simulare, pe o redare trans-istorică a unor practici literare, ca gest de frondă la formele literare intens utilizate recent în versul liber. O asemenea metodă o semnalăm la Ezra Pound sau T.S. Eliot.

În a doua secțiune, „PROSPECT SANGUIN 100 de poeme – stenografia macaralelor sofistice – unde se face dus-întors metafora că se poate zice dar chiar așa nu ar fi și fix de asta scapi în patriotismul vegetarian” (pag. 30-78), Țupa pune accentul pe evenimente (firește din cotidian, dominat de aspectul biografic), puse în contrapunct. Realități ce-și schimbă, în mod autonom, locul și timpul. Poetica textului nu se schimbă, doar temele astfel mișcate dau nota de noutate. Țupa descrie, de pildă, ca într-un tablou de Max Ernst, o călătorie: „treci pe lângă Breaza și realizezi care e faza anunț din pacaj (...) parcă predic fără să-mi stea în fire Orient Expressul era blocat în Sinaia și nimănui nu-i părea să-i cauzeze...” (2 septembrie, pag. 43). Tot acolo, o simplă accesare a *site*-ului google translate e

un prilej ca pe firul liric, care curgea anevoios, să se prefire un flux cumva al subconștientului, ca în poemele automate ale lui Breton sau Soupault: „ca atunci când intri pe google translate să scrii te iubesc și dai voice numai ca să auzi cum zice asta cineva care nu știe dinainte la ce se referă și vrea să descopere dar nici asta nu e voie” (8 octombrie, pag. 60).

Secțiunea „SENZUALITATEA DENSITĂȚII – susține miraje semiclandestine 55 poeme – imediat ce vezi cine devii în ecologia tunsorilor naționaliste” (pag. 78-103) revine agresiv la autobiografism. Tușele în mare parte se hrănesc din social: „nu mă prindeam deloc cum de se plictiseau soldații oricând mă lua taică-miu la unitate dar eu doar vizitam” (16 noiembrie, pag. 78). Am putea remarca și mitul androginului adus la zi: „prima dată când am fost femeie aveam dreptate pe urmă m-am răzgândit” (22 noiembrie, pag. 81) sau „asta înseamnă pentru firile mai sensibile genderfree să ai coaie dimineața” (25 noiembrie, pag. 83). Sau încercări de descifrare a emoției poetice ce palpită în intimitatea textelor: „dar de ce să fiu prefăcut mai bine le ascut că tot mă mănâncă pielea ce zic nimic poate că mi s-a părut” (11 decembrie, pag. 89).

Gruparea „MIRĂ CORPORALĂ – scurte motive sublimale 101 poeme – cum te vor trans-ironia zilei” (pag. 103-146) se deschide cu un poem care îmbină o descriere estetizantă, în care vitalitatea e dată de o plasticitate suprarealistă, cu un discurs interiorizat și reflexiv: „cultura unor semiconductori plâpânzi pentru care alura zilei e nesigură în sensul bun odată ce porțiunile rezervate respirației suprapun” (9 ianuarie, pag. 103). Tensiunea poemelor e asigurată de dramatismul parodic al jocului: „cer prea mult poate până uit să mai cer ceva sigur că există posibilitatea să o arzi mizer așa ca mamifer” (28 martie, pag. 136).

Volumul se încheie într-o notă vitalistă, cu totul aparte. În capitolul „SOSIRI MULATE SOTERIOLOGIC (sms declie) 55 poeme acum cât ții de activism cardiorespirator 2018-2020” (pag. 146-165), poetul pune în valoare, stoarce prospețime și franchețe a sms-urilor. Dezarticulează și trunchiază, departe de a se considera obiectiv, sintaxa tradițională. Aici, în poeme mai scurte, avem o sinteză a întregii cărți.

Ceea ce primează în poemele lui Țupa e acea turbulență a textului. Sunt prețioase, ca noutăți, formele de rimă interioară, elementele sonore ale textului și mai puțin ethos-ul poetic. Tehnica care slujește *Interfața sonoră* este cea care leagă toate secțiunile diferite ale volumului. Am încercat, prin raportarea la e. e. cummings, Raymond Queneau, Șerban Foarță sau Maiakovski, să vedem cum se distanțează, prin ceva viabil, de generația sa. Este o voce cu adevărat distinctă printre douămiiști. Ludicul, hazardul și buna utilizare a unei sintaxe încărcată de rupturi sau muzicalitate interioară îi pun în evidență arta. Îl izolează firește, pe plan poetic. Reminiscentele tragice și serioase, câte sunt, ale poemelor minimaliste, post sau neoexpresioniste, ale celor biografiste, cu tentă morală, care marchează fondul poeziei congenerilor săi, nu au loc la el. La Țupa, poemele sunt reprezentate ca un șuvoi estetizant, ca la Queneau. Textele sunt vidate de tot ce-i cultural, moral sau sens adânc. Reacția aceasta abruptă, ca un protest, ca și datele realului derulate cu repeziciune, ne trimite indirect la satiră. Domină o plăcere ironică, ca aceea cu care scriau poeții satirici latini, ca Iuvenal sau Marțial.

Elena Gabriela LUNG

Edituri și ideologii

Abstract: Situația editurilor din România în contextul actual este una delicată, atât din punct de vedere financiar, în primul rând, cât și la nivel politico-social, ca urmare a nevoii de apartenență la o ideologie care le poate oferi un statut distinct pe piața editorială. Ca urmare a tendințelor tot mai dominante de a fi înscris într-o anumită orientare tematică, acest aspect le poate oferi mai multă vizibilitate nu numai în rândul consumatorilor de carte, ci și în privința atragerii unei categorii de autori afini, care să completeze paradigma ideologică. În acest mod, selecția autorilor se efectuează pe criterii ideologice, fundamentul estetic fiind plasat la periferie. Acest studiu își are originea în decizia de a participa la prima ediție a festivalului dedicat editării și creării de poezie, *Papercuts*, cadru care a permis, printre altele, și dezbateră rolului pe care îl au industriile producerii de texte în societate. Scopul acestui studiu este de a examina în ce măsură afilierea ideologică produce polarizări la nivelul comunității editoriale și culturale din România, precum și de a stabili anumite structuri în ceea ce privește traseul industriei.

Cuvinte-cheie: editură, ideologie, estetică, autonomie, industrie.

Contaminarea ideologică vine ca un răspuns al crizelor de ordin economic, social sau politic. Prin intermediul unei ideologii, o casă de editură se poate situa cu ușurință la masa discursurilor culturale și poate promite o îndreptare a societății. Scopul utilizării ideologiei în vânzare poate fi vizionar, cum se întâmplă cel mai adesea: din dorința de a schimba lumea și de a face mai mult bine diverselor clase sociale, membrii editurii se coagulează în jurul unor teorii politice pe care le susțin și le publică în mod regulat.

Mai pregnantă după anii nouăzeci, odată cu pierderea cenzurii, suprastructura ideologică și-a făcut loc, în primă instanță, la nivelul poeziei autorilor, care au introdus, în scrierile lor, elemente combative norme¹. Prin spiritul de frondă al generației douămiiste, care aduna o literatură bazată mai mult pe retorică agresivă și radicalizare socială, infiltrată odată cu poezia coborâtă în stradă, preluată din cotidian și mizerabilizată, avem de-a face cu actualizări la nivelul mentalului cultural colectiv. Momentele istorice au, așadar, un impact major asupra formării gândirii editoriale, mai ales când obiectul sau, mai bine zis, produsul difuzează idei de o anumită înclinare politică.

În ceea ce privește dinamica politică a editurilor contemporane din România, se observă o împărțire care se configurează în jurul estului și vestului, dar și centrului, cu nuanțele de rigoare. Între acestea se regăsesc edituri precum frACTalia, OMG Publishing, Humanitas sau Casa de Editură Max Blecher, Polirom, Nemira, Vellant, Charmides, Tracus Arte, Dezarticulat, care încorporează, în discursul lor, mai mult sau mai puțin, și valențele unui discurs ideologic radical sau moderat, adaptat la cerințele epocii. Mai precis, marketing-ul este orchestrat de principiile unei anumite mișcări politico-sociale care să asigure o direcție literară.

În ceea ce privește ideologia, aceasta este un instrument util pentru construirea unui model predictiv,

numai că metoda este reduționistă, pentru că apelează la simplificări care pierd din vedere anumite nuanțe, de altfel, foarte importante pentru definirea și structurarea socială. Schema cu care operează ideologia implică anumite interese care oferă legitimitate și pe baza cărora se creează opoziția. În acest mod, se formează o categorie disprețuită, un dușman comun contra căruia să lupte membrii grupării editoriale. Aceștia devin acei „oameni serioși”, așa cum îi numea Simone de Beauvoir, cei care își tratează ideile cu solemnitate și se poziționează împotriva oricăror idei care nu sunt congruente viziunii lor asupra lumii, problemă care duce la apariția unei culturi a anulării, numita *cancel culture*, al cărei țel este anihilarea adversarului.

La fel ca în cazul criticii literare, sensul editurilor este dictat de un suprasens, cel ideologic, care antrenează producerea și vânzarea de carte. Autonomia esteticului, cea care este considerată a fi principiul de bază al literaturii și al artelor în general, devine un mijloc de contracarare a eforturilor de a menține o gândire critică activă. Ridiculizarea criteriului de bază al artei prin infiltrarea factorilor politici în sfera culturală denotă tendința de a înlătura evazionismul, escapismul din spațiul artistic și de a le înlocui cu miza socială, de influențare a maselor, uneori în scop didactic sau chiar dogmatic.

Judecățile de valoare sunt, de asemenea, profund afectate de noile principii cu iz de valoare, care sunt cele politice². Cu toate acestea, despărțirea de ideologie este un demers care cu greu se poate concretiza, pentru că arta a fost dintotdeauna sub influența – când mai intensă, când mai ponderată – a ideologiei epocii pe care o traversa. Întrucât editurile publică literatură, ideologia vine la pachet cu faptul intrinsec că există teme sociale abordate dintr-un unghi estetic, iar receptarea va fi și ea, la rândul ei, de ordin ideologic. Arta și mesajul, așadar, nu pot fi despărțite, iar axarea doar pe criteriul estetic, fără a lua în calcul factualul, socialul, ideologicul și puterea politică, mai precis, contextul istoric de bază în care s-a creat și s-a publicat o operă literară nu face altceva decât să limiteze interpretarea acesteia. Excluderea factorilor sociali pentru a discuta arta de dragul artei este o metodă incompletă de analizare a unei lucrări artistice, care pornește de la realitatea socială și nu se oprește la estetică.

Problema cea mai mare apare atunci când ideologia îngustează valoarea literară a unei creații în proză sau în versuri și o subjugă unei anumite înclinări, funcționând tot pe principiul excluziunii. Cel mai grav aspect este, totuși, înlăturarea permanentă a criteriului estetic în interpretare, în favoarea strictă a criteriului ideologic. Dacă arta poate fi de sine stătătoare doar pe baza unui acord estetic, fără acesta, ea nu poate ființa.

Provocările pe care ideologia în interiorul unei edituri care o preia și o prelucurează în interes propriu sunt adevărate probe de trecut, având în vedere istoria recentă a literaturii și a publicării de carte. Mai precis, ideologia schimbă iremediabil direcția artelor, în așa fel încât izolarea acesteia și concentrarea asupra criteriului estetic de sine stătător devine un act impardonabil de către editori și irealizabil de către critici. Manipularea, survenită prin încălcarea interpretării în mod abuziv, fără a ține cont de intenționalitate, de ceea ce transmite textul propriu-zis, este, iarăși, o practică a ideologiei. În multe cazuri, nu numai o carte, ci și o editură devine un simplu pretext prin care se militează pentru diverse scopuri, altele decât cele de ordin

estetic, care, deși considerat fruntaș în trecut, astăzi trece pe locul al doilea. Achitarea problemei se poate efectua printr-un soi de compromis, un amestec între cele două tendințe – cea ideologică și cea estetică -, în așa fel încât să se ajungă la un echilibru, la o împăcare strună.

Esteticul și valoarea au devenit în contextul actual concepte indefinibile și vide, al căror sens nu mai este de luat în seamă. Centrele de putere editorială se dezvoltă pe un interes ideologic, prea puțin cultural. Astfel, așa cum precizează și Bogdan Crețu, avem de-a face cu două grupări responsabile pentru viața culturală actuală:

„există un grup de presiune situat spre dreapta, afiliat în jurul GDS-ului și al Editurii Humanitas, având numeroși adepți în teritoriu, cu un discurs apăsător anticomunist (deși e vorba cel mai adesea despre un anticomunism descoperit vitejește după căderea comunismului) și care s-a plasat, prin liderii de opinie, împotriva noilor ideologii globalizante și mai ales împotriva corectitudinii politice, dar fără să fi intrat în esența fenomenului; există, în partea opusă a eșichierului, grupul noii stângi, tot mai ofensiv, cu intensități diferite, de la cele deschise către dialog la cele radicale, plasat, oricum, în prima linie a promovării ideologice a corectitudinii politice.”⁷³

Pe lângă aceste centre de interes, gravitează și altele, dar cu o intensitate redusă. De pildă, criticul identifică „grupuri de interese fără o identitate ideologică precisă, dar cu practici autoritare”⁷⁴, precum Uniunea Scriitorilor sau Academia Română, „situată pe o poziție principal conservatoare și naționalistă”⁷⁵. Deși interesele celor două tabere se pot împotrivi, acest lucru este din ce în ce mai rar, astfel că un interes comun este greu de stabilit, aspect care duce la incapacitatea de a mai produce „un discurs cultural unitar”⁷⁶.

Pe lângă toate acestea, polarizarea este produsă de anumite dezacorduri ideologice, și nu neapărat de „opțiuni specifice domeniului”, aspect care produce o descentralizare culturală⁷⁷. Astfel, așa cum conchide și Bogdan Crețu, „ierarhiile literaturii actuale sunt mult mai politizate decât erau înainte de 1990 dreapta își susține proprii autori, construindu-le imagini publice și notorietăți care depășesc cu mult opera propriu-zisă; stânga e într-o furie de autopromovare specifică unui desant încă marginal, care nu are acces la resursele sistemului.”⁷⁸ În privința celor care se declară conservatori, aceștia „își apără teritoriul legitimându-le prin apelul la tradiție sau la valorile tari, ale națiunii. Există, strecurându-se printre aceste plăci tectonice, și unii intelectuali independenți, de regulă respinși de sisteme către margine, dar nu către marginea profitabilă, avantajoasă.”⁷⁹

Conform criticului, „miza discursului cultural a devenit plasarea intelectualului în spațiul public (care adesea ia forma rețelelor de socializare). Iar această plasare este una ideologică.”⁸⁰ Mai exact, crearea unei agende ideologice extirpează cultura și o deformează. Activismul devine scopul principal, în timp ce luciditatea și conștientizarea sunt declasate.

O altă problemă care apare odată cu polarizarea societății culturale este stigmatizarea. De pildă, editura frACTalia se regăsește adesea în ipostaza de a fi asociată numai cu ideologia, fără a mai lua în calcul și materialul emis publicului. Culese dintr-o sumă de teorii declarate stângiste, textele sunt atent prelucrate, „muncite” colectiv, într-o colaborare autor-editor-redactor-tipograf. Mai degrabă decât să promoveze o anumită estetică, editura frACTalia își propune să adopte o așa-numită „etică de lucru”, bazată

pe cooperarea între vocile creatoare, între editor și scriitor. Astfel, se ajunge la un soi de autor colectiv, o voce unitară care lucrează la același text, în așa fel încât funcția dominantă nu mai este cea de delectare, ci aceea de învățare, iar acest aspect pune în cu totul altă lumină fenomenul literar și procesul editorial.

Politicile editoriale sunt și nu sunt expuse de către edituri. Printre cele mai pregnante politici editoriale se numără editura frACTalia, care are o organizare web strategică. Pe lângă faptul că, așa cum se identifică, „editura frACTalia promovează marxismul, feminismul socialist și gândirea critică. Agenda editorială se concentrează asupra teoriilor radical revoluționare, genurilor hibride și scriiturii performative. Susținem literatura experimentală, teoriile queer-feministe și teoria politică”, gruparea editorială duce o luptă de clasă, prin încurajarea unor „voci” care „demontează ierarhii de gen și structurile de putere implicate acestora”, aspirând la o „politică de insurgență”. Din punct de vedere ideologic, despre editura frACTalia se află, doar din simpla accesare a site-ului, că „urmărește să construiască o comunitate deschisă care să participe la producția de cunoaștere și la praxisul revoluționar.” Mai mult, editorii își afirmă vehement crezul ultraideologic: „Nu e suficient să comentăm lumea, țelul e de a o schimba.”, urmat imediat de afilierea instituțională – „Începând din luna mai 2024, editura a devenit membră a Uniunii Internaționale a Editurilor de Stânga (IULP). Creată în 2020, IULP este o platformă prin care sunt promovate editurile și publicațiile de stânga, printre altele prin organizarea Zilei Cărții Roșii în fiecare an, pe 21 februarie.”⁸¹

Așa cum decurge din citatul de mai sus, preluat chiar din pagina principală a site-ului web fractalia.ro, motivația editurii este de „a schimba lumea”. Militantismul feroce vine la pachet cu atenționări în ceea ce privește selectarea autorilor, astfel: „Editura frACTalia este o colectivă de stânga care nu tolerează și nu acceptă în niciun fel discursurile și atitudinile antifeministe, homofobe, transfobe, clasiste și fasciste, ableiste și speciiste. Astfel, considerăm că poziționarea publică a autorilor, în legătură cu oricare dintre aceste aspecte și altele conexe, nu poate fi în relație de incompatibilitate cu politicile noastre editoriale.”⁸²

Poziția devine din ce în ce mai vehementă: „facem cunoscut faptul că nu vom accepta manuscrise de la autori și autoare care nu împărtășesc o viziune asemănătoare, indiferent de calitatea estetică sau stilistică a textelor. De altfel, orice editură selecționează manuscrisele în conformitate cu propriile politici editoriale, chiar dacă își asumă public sau nu acest demers. Noi o facem, având convingerea că în felul acesta acționăm onest și față de noi, și față de cititorii și colaboratorii noștri”⁸³. Cu alte cuvinte, autonomia esteticului nu mai este luată în considerare ca imperativ al unei opere literare, fiind înlocuită cu un discurs politic de stânga, profund incluziv, care nu acceptă și chiar sancționează orice abatere de la normă. Funcționând, totuși, într-un cadru democratic din punct de vedere statal, editura frACTalia are libertatea de a alege ce poate fi publicat și ce nu.

Alte edituri care își rezervă acest drept de veto, atât ideologic, cât și estetic, sunt Dezarticulat, care își rezervă dreptul de a alege manuscrise care, într-o mare măsură, aduc critică erei capitaliste și corporatiste, OMG Publishing, care îmbrățișează o formă mixtă de ideologie, și Casa de Editură Max Blecher, pentru care calitatea estetică este încă un

primum movens în furnizarea de carte. Poziționat la centru, între mișcarea de stânga și cea de dreapta, OMG Publishing îmbrățișează schema de marketing capitalistă promovând, în același timp, valorile de stânga, precum echitatea, incluziunea și trend-ul eco. Una dintre cele mai bine marketate edituri din România, OMG Publishing încearcă să își promoveze poezia ca produs și prin colaborări de piață, precum cea cu holla tombabe, care lansează game de tricouri cu versuri ale poezilor care au publicat la OMG. Cu sloganul „Too cool to be mainstream. Too subversive to be underground”, editura își expune modul de lucru și de afiliere editorială.

O altă editură bănuită că s-ar afla în câmpul stângii culturale este Dezarticulat. Deși site-ul nu oficializează nicio tendință, pagina de Instagram abundă în memes și poezii care glorifică, într-un mod ironic, perioada comunistă, prin celebrul poet Radu Demetriades, „șoferul lui Che Guevarra și consultant al Securității”, așa cum se recomandă în nenumărate rânduri pe paginile de socializare. Mai mult decât atât, editura Dezarticulat deține și un ziar online, *Trepanatsii*, care conturează profilul „nonideologic” al editurii: infuzarea cu „lozincăreală ideologică”, afirmă membrii, „direcție” abandonată pe motiv că este „neproductivă”. Potrivit Dezarticulat, „ideologie faci în partidul comunist, nu în artă aprioric”¹⁴. Într-un interviu disponibil în ziar, editorii infirmă pentru totdeauna zvonurile că Dezarticulat ar fi o editură comunistă. Mai degrabă, afirmă ei, este o „întreprindere comercială” al cărei scop constă în vânzarea de cărți, condusă de oameni care au înclinații comuniste¹⁵. Mai exact, demersul este unul care critică lumea corporatistă și capitalistă prin „gimmick-uri”, acele trucuri cu mult umor.

În privința Casei de Editură Max Blecher, principiul dominant, așa cum am menționat, tinde să fie, totuși, cel estetic, deși editura publică și sprijină publicarea de teorii politice în vogă. Estetizarea limbajului este motorul care antrenează lumea editorială maxblecheriană, iar acest lucru se poate observa cu ușurință din descrierea postată pe site-ul editurii:

„Prin porii lumii de azi se strecoară ceva care, odată trecut de partea cealaltă a membranei, se face literatură. E foșnet sublimat și zăngănire de arme tocite, e lichiefiere și, uneori, neașteptată consistență — chiar acolo, la marginea lizierei, cineva s-a împiedicat și-a căzut, altul s-a grăbit să-l ridice, fluxul s-a întrerupt pentru o clipă, limbajul a fost redirijat către o zonă de claritate care nu îngăduia disimularea și nici eschivele. Frontul se lărgeste și se îngustează acum în cadența respirației noastre: prea multă concretețe stânjenește asaltul, cu prea puțină inventivitate nu poți sparge crusta digitală, barajele din suburbii, reglate de codul sursă.”¹⁶

Crezul editurii rămâne cel estetic, iar limbajul utilizat în prezentarea și promovarea valorilor editurii este o primă dovadă în acest sens. Vocabularul cu accente poetice marchează intenția de a păstra încapsulat elementul specific literaturii, și anume literaritatea.

Așadar, s-a descoperit că literatura și, implicit, editurile care o publică absorb încărcătura ideologică a unei epoci, aspect care duce la polarizarea între comunități editoriale, pe baza ideologiei pe care o preferă. Prin poziționarea împotriva adversarului se remarcă un simptom tot mai prezent în rândul editurilor și al manifestărilor culturale. Cu toate că nimic nu poate fi neideologizat, setul politic de convingeri poate deveni o valoare în care unii se încred orbește, având dorințe de reparare a lumii prin industria cărții, înscriindu-se într-o grilă ideologică

ce amintește, mai degrabă, de complexul psihologic al salvatorului. Adevărul alternativ, faptul că literatura este, înainte de toate, ficțiune, sunt aspecte condamnate, astfel că ideologia devine o întreagă mentalitate, un modus vivendi care neglijează estetica în favoarea unei etici incluzive.

Bibliografie

Crețu, Bogdan, în dialog cu Șerban Axinte, „*A devenit imposibil să fii, în domeniul socio-uman, naiv sau indolent ideologic*”, în „Observator cultural”, disponibil la <https://www.observatorcultural.ro/articol/a-devenit-imposibil-sa-fii-in-domeniul-socio-uman-naiv-sau-indolent-ideologic/>, accesat ultima dată la 05.02.2024.

Crețu, Bogdan, *Literatura și ideologia: o ureche de om pe o spinare de soarece*, în „Observator cultural”, disponibil la: <https://www.observatorcultural.ro/articol/literatura-si-ideologia-o-ureche-de-om-pe-o-spinare-de-soarece/>, accesat ultima dată la 05.02.2024.

Interviu Dezarticulat Books: „*Bani n-avem, dar lansăm pe datorie trei cărți noi la Gaudeamus*”, în „Trepanatsii”, disponibil la <https://trepanatsii.ro/interviu-dezarticulat-books-bani-n-avem-dar-lansam-pe-datorie-trei-carti-noi-la-gaudeams-2024/>, accesat ultima dată la 05.02.2024.

Iovănel, Mihai, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017.

Prezentarea Casei de Editură Max Blecher, disponibil la <https://maxblecher.ro/prezentare.php>, accesat ultima dată la 05.02.2024.

Site-ul editurii frACTalia, disponibil la <https://fractalia.ro/>.

Note

¹ Mihai Iovănel, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017, pp. 9-25.

² Bogdan Crețu în dialog cu Șerban Axinte, „*A devenit imposibil să fii, în domeniul socio-uman, naiv sau indolent ideologic*”, în „Observator cultural”, disponibil la <https://www.observatorcultural.ro/articol/a-devenit-imposibil-sa-fii-in-domeniul-socio-uman-naiv-sau-indolent-ideologic/>, accesat ultima dată la 05.02.2024.

³ Bogdan Crețu, *Literatura și ideologia: o ureche de om pe o spinare de soarece*, în „Observator cultural”, accesibil la: <https://www.observatorcultural.ro/articol/literatura-si-ideologia-o-ureche-de-om-pe-o-spinare-de-soarece/>, accesat ultima dată la 05.02.2024.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Site-ul editurii frACTalia, disponibil la <https://fractalia.ro/>, accesat ultima dată la 05.02.2024.

¹² *Ibidem*.

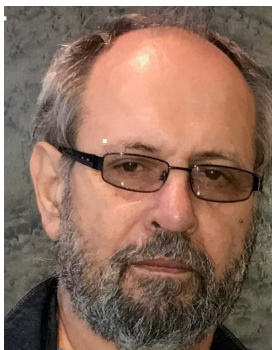
¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Interviu Dezarticulat Books: „*Bani n-avem, dar lansăm pe datorie trei cărți noi la Gaudeamus*”, în „Trepanatsii”, disponibil la <https://trepanatsii.ro/interviu-dezarticulat-books-bani-n-avem-dar-lansam-pe-datorie-trei-carti-noi-la-gaudeams-2024/>, accesat ultima dată la 05.02.2024.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Prezentarea Casei de Editură Max Blecher, disponibil la <https://maxblecher.ro/prezentare.php>, accesat ultima dată la 05.02.2024.

Călin VLASIE



Poetici emergente în era post-algoritmică (3)

Despre poezia algoritmică

Nu există un autor căruia să-i fie atribuită expresia „poezie algoritmică” – termenul și practica au evoluat treptat într-un dialog între arte, literatură și informatică.

Un istoric pe scurt. Anii 1920–1930: primele experimente „procedurale” vin dinspre avangarda dadaistă și suprarealistă – Tristan Tzara publică instrucțiuni pentru a-ți construi un text automat („How to make a Dadaist Poem”), iar metoda Cut-Up a lui Brion Gysin din 1959 recurge la combinări „aritmice” de fragmente textuale: cuvintele și expresiile erau tăiate în fragmente pentru a se pierde semnificațiile lor inițiale și prin rearanjare să se poată crea semnificații noi. Așa s-a născut *The Third Mind*, un manifest-colaj despre această metodă, realizat împreună cu prietenul său William S. Burroughs. A experimentat această metodă cu poezii înregistrate pe bandă magnetică utilizând un algoritm computerizat. *Dreammachine*, concepută de Brion Gysin împreună cu Ian Sommerville, datează din aceeași perioadă. O metodă aplicată picturii cinetice, care dezvoltă viziuni interioare, „alterând percepția timpului și spațiului și provocând o stare de visare” și un protospațiu virtual de „pseudo-evenimente”(https://archive.newmuseum.org/exhibitions/1057). Cu implicații pentru poezie desigur.

În 1950, informaticianul Alan Turing a propus celebrul test al inteligenței artificiale, denumit astăzi testul Turing, care are la bază ipoteza că o mașină ar putea fi considerată că „gândește” dacă reușește să treacă drept om într-o conversație scrisă. Turing își imagina că testul ar începe cu o cerere literară: „Te rog să-mi scrii un sonet despre Podul Forth”. El anticipa un răspuns evaziv, dar foarte uman, al viitorului computer: „Lasă-mă în afara acestei provocări. Niciodată n-am fost în stare să scriu poezie”.

În 1952, Christopher Strachey a scris un algoritm combinatoriu pentru computerul Manchester Mark 1 (https://en.wikipedia.org/wiki/Manchester_Mark_1), care putea crea scrisori de dragoste (https://en.wikipedia.org/wiki/Christopher_S).

Scrisorile generate de acesta au fost considerate prima operă de literatură electronică (https://en.wikipedia.

org/wiki/Electronic_literature) și o critică *queer* a expresiilor heteronormative ale iubirii. Au fost date două structuri de propoziții și liste de substantive, verbe, adjective, adverbe (Wardrip-Fruin, Noah, 1 August 2005, „Christopher Strachey: The first digital artist?”. *Grand Text Auto*. School of Engineering, University of California Santa Cruz. Retrieved 19 August 2016)

Biograful lui Alan Turing, Andrew Hodges, datează crearea generatorului de scrisori de dragoste, cunoscut și sub numele de *MUC*, în vara anului 1952, când Strachey lucra cu Turing, deși Gaboury datează crearea acestuia în 1953. Hodges scrie că, deși mulți dintre colegii lor considerau *MUC* o prostie, „i-a amuzat foarte mult pe Alan și Christopher Strachey – ale căror vieți amoroase, se întâmpla să fie și ele destul de similare”. Strachey era cunoscut ca fiind gay.

• Deși aceasta pare a fi prima lucrare de literatură generată pe calculator, structura este similară cu jocul de salon din secolul al XIX-lea, *Consequences*, și cu jocul suprarealist *Cadavru rafinat* (Exquisit Corpse) de la începutul secolului al XX-lea. Cărțile *Mad Libs* (https://madlibs.com/history/) au fost concepute de Leonard Stern și Roger Price cam în aceeași perioadă în care Strachey a scris generatorul de scrisori de dragoste. A fost precedată de *Eureka* (1830-1843) a lui John Clark, mașina de versuri latine, primul generator automat de text.”(D.W. Blandford, „The Eureka” *Greece and Rome* 10, 1963, 71-78).

Anii 1970-1980: cercetători ca Jean-Pierre Balpe (Paris VIII) dezvoltă primele software-uri de „generație automată de texte” și își etichetează lucrările drept literatură generativă sau „digitală” (https://interface.org.tw/index.php/if/article/view/88/383). În paralel, în Statele Unite apare mișcarea algoriștilor („The Algorists”), unde artiști ca Jean Pierre Hebert și Roman Verostko își asumă explicit practica „algorithmic art” (https://www.wired.com).

Herbert Franke, scriitor de science fiction, a publicat prima istorie cuprinzătoare a artei computerizate în 1971 (Computergrafik – *Computerkunst*. München: Bruckmann, ulterior la Springer Verlag, existând și o traducere în engleză). Franke a scris nenumărate eseuri despre arta computerizată și subiecte conexe.(http://rhizome.org/editorial/2012/jul/5/prosthetic-knowledge-picks-algorists/ http://www.verostko.com/algorist.html); „Deseori sunt întrebat «Cine sunt algoriștii?» Simplu spus, algoriștii sunt artiști care creează artă folosind proceduri algoritmice ce includ proprii algoritmi.” **Manfred Mohr, Vera Molnar, Harold Cohen, Roman Verostko** au dezvoltat programe și structuri generate algoritmic care au schimbat radical modul de înțelegere și de producere a artei și indirect al literaturii. În anii 1990–2000 un termen ca „algorithmic poetry” se răspândește în cataloage expoziționale, conferințe și publicații de literatură electronică, fără ca un singur autor să revendice patentul expresiei.

Așadar, „poezia algoritmică” s-a cristalizat noțional ca răspuns la aceste etape succesive, mai degrabă decât printr-o singură „invenție” de termen. Primul care a folosit în mod consecvent expresia (în italiană) „poesia algoritmica” a fost poetul și artistul

italian Nanni Balestrini, în 1961, când a început să-și descrie experimentele de generare procedurală a textelor drept „algorithmic poetry” (poesia algoritmică). (<https://blog.kjamistan.com/algorithmic-art-and-kunstliche-kunst.html>) (7.10.2017). Ulterior, în contextul literaturii electronice anglofone, termenul apare în numărul 34 (2005) al revistei germane *Dichtung Digital*, în articolul lui Philippe Bootz despre formele programate, unde „algorithmic poetry” e listată alături de „poetic hypertext” și „kinetic poetry” (<https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/924814bb-0cff-4054-a1c5-561909b1a77e/content>):

(Problematica formei în cadrul Transitoire Observable, un laborator pentru arta programată emergentă de Philippe Bootz - cu asistența lingvistică a lui Loss Pequeno Glazier - Nr. 34 – 2005).

Încercări de poezie computațională explicită în România

Doctorul Ștefan Odobleja a fost primul din lume care, în celebra sa *Psychologie consonantiste* (Paris, 1938–1939), introduce explicit sintagma *mașină psihică*, abordând psihicul ca pe un sistem circular (conexiune inversă) și predominant dihotomic, pe care îl „demontează” și îl „remontează” analitic, dezvoltând o teorie sistematică cu nouă legi universale ale funcționării sale, înainte cu 10 ani de cibernetica lui Wiener, o „mașină psihică” organizată pe o logică/„diviziune” binară/„dihotomică”, pentru a vedea dacă „poate să funcționeze” și dacă „poate fabrica idei”. Nicio cercetare în domeniul limbajului, al esteticii, al logicii și artei de a crea și a scrisului nu trebuie să omită cercetarea fundamentală a lui Ștefan Odobleja de la sfârșitul anilor 1930. Nu putem înțelege procesul computațional modern fără cunoașterea legilor universale ale lui Odobleja. Mă voi referi la aceste legi când voi analiza modul cum funcționează un *construct poetic* despre care am scris în însemnările mele despre poezie din anii 1980.

Există câteva încercări și proiecte explicitate în poezie de inspirație procedural-computațională sau de poezie computațională și digitală în România, însă fenomenul nu a fost extins comparativ cu alte spații culturale europene, nord-americane sau asiatice. Aproape de anii 1970 se făceau primele experimente de scriere, de artă plastică, de muzică electronică cu ajutorul unor softuri (la noi **Aurel Stroe**, **Mircea Florian** – nu doar muzician avangardist, dar și un poet de luat în seamă, **Mihai Nadin**). *Artă și ordinator* a lui Abraham Moles, tradusă în România la Editura Meridiane în 1974, la scurt timp după apariția textelor autorului în State, în principal după *Information Theory and Esthetic* (1966), anunța și la noi deja marea revoluție tehnologică.

Mihai Nadin (n. 1938) este unul dintre pionierii utilizării explicite a computerului în creația literară românească. Încă din anii '70, Nadin a realizat în România experimente cu texte generate algoritmic, folosind calculatoare din acea vreme, creând astfel poezie algoritmică timpurie. Deși opera lui Mihai Nadin în domeniul computațional este mai degrabă teoretică, el a avut un rol esențial în popularizarea ideilor de generare algoritmică în literatura română. Mihai Nadin publică „*Estetica generativă*” (Revista de Filozofie, 1970):

program teoretic pentru estetică informațională/generativă (cu discuții despre reguli, gramatici, algoritmi), relevant ca fundal pentru poezie/texte generate. În 1972 scrie despre „manipularea automată a unităților lingvistice (cu programe Monte Carlo)” și despre „autopoem”, în studiul său *Aleatorism in Modern Art* (Analele Univ. București – Estetică, p.105-110). Acolo notează explicit experimente computerizate cu generarea de texte/poeme și discută valoarea estetică a programării. A rămas în dialog cu zona esteticii informaționale (școala lui Max Bense) și a publicat articole relevante despre modelarea formală a textului: *Computer Research on Dramatic Characters* (București, febr. 1973), „*Text and Character*” (Poetics, 1977): Nadin propune și analize statistice ale textului dramatic, „realizabile automat pe calculator”, către o hermeneutică formalizată – din nou, aplicativ pe text, de data asta analitic. (<https://philarchive.org/archive/NADTAC>). În 1977 a publicat „*Sign and Fuzzy Automata*”: fundament semiotic-computațional (automate fuzzy) care explică de ce procedurile generative/algoritmice au sens pentru limbaj și text și în 2008 *Rememorare*: Nadin povestește începuturile din România, programând un calculator Wang și construind un plotter pentru imagini generate – util, ca dovadă că lucra efectiv cu mașini de calcul în acei ani (mai ales pe grafică).

În aceeași epocă sunt adesea invocate exemple-canon de poezie algoritmică: Christopher Strachey – „*Love Letters*” (1952), Theo Lutz – „*Stochastische Texte*” (1959), Nanni Balestrini – „*Tape Mark I*” (1961), Gerhard Stickel – „*Autopoems*” (1965–66).

Generația '80 și implicit postmodernismul se naște în plină expansiune a calculatoarelor și a softurilor care vor facilita apariția primelor rețele de net. Generația '80 este o generație pre-internet, formată înaintea infrastructurii digitale în România; totodată, după 1989, devine printre primele generații literare românești care adoptă computerul și, ulterior, internetul. Ideatic, evoluția ei începe înainte de 1980, în spiritul asumat al postmodernismului occidental (în special american) – opțiune cel puțin la fel de importantă ca experiența trăirii într-o societate postmodernă. Asupra acestui aspect voi reveni într-un capitol separat dedicat optzecismului cultural, filosofic, estetic, literar și artistic. În 1991 apăreau deja primele publicații „procesate computerizat” cu PC-uri 286. Numărul din mai 1991 al revistei *Calende*, al cărei director eram, l-am procesat pe un astfel de PC aparținând Centrului Teritorial de Calcul zonal. În toamna lui 1990 am văzut primul PC 386, la niște prieteni din Rotterdam, pe care erau instalate jocuri pentru puștiul lor de 5 ani. Am crezut că în România așa ceva nu voi vedea prea curând. Spre marea mea surpriză și satisfacție, în decurs de aproape doi ani, s-a recuperat tot decalajul de utilizare tehnologică, România intrând rapid în Computerland!

Poetul și muzicianul experimental optzecist **Mircea Florian** (n. 1949) cunoscut mai mult ca folkist, care a studiat cibernetica la Politehnica București, a experimentat încă din anii '60-'70 cu „tone colors” generate electronic, compunând muzică algoritmică / generativă. Tehnici permutaționale le regăsim și în poezie, exclusiv procedural, fără utilizarea vreunui soft, în „Paralele intersectate”: *Visele mele oranj/ n-au nevoie de*

curaj/ să dea socoteală/ de-a lor îndrăzneală/ în fața mea/
curaj ar putea chiar da/ viselor mele kaki/ care fac doar
prostii/ Închipuie războaie/ măceluri și noroaie/ și care mă
fac/ să mă zvârcolesc în pat/ Hei...Ai-ai-ai-a!// Oamenii
noștri oranj/ n-au nevoie de curaj/ să dea socoteală/
de-a lor îndrăzneală/ în fața lui/ curaj ar putea dăru/ i
oamenilor kaki/ care fac doar prostii/ Închipuie războaie/
măceluri și noroaie/ și care fac/ în lume doar pac-pac-
pac/ Hei...Ai-ai-ai-a!// Visele mele oranj/ Oamenii noștri
oranj/ Visele mele kaki/ Oamenii noștri kaki/ Oamenii
noștri oranj/ Visele mele oranj/ Oamenii noștri oranj?
sunt oameni de înalt curaj...

Student fiind, am absolvit în 1975-1976 un curs de pedagogie cibernetică, la Universitatea București, ținut de profesorul Vasile Bunesu, iar în 1977-1978 un alt curs, absolut senzațional, pe care generațiile anterioare de studenți nu îl studiaseră, de psihologie cibernetică, cu profesorul Mihai Golu. Ideile pătrunseseră și la noi. Importante erau principiile care explicau noua tehnologie și care puteau fi adaptate și în alte domenii. După facultate am avut revelația imensă a operei capitale a lui Ștefan Odobleja, *Psihologia consonantistă*, care mi-a întărit convingerea că sunt pe o cale nouă. De Odobleja nu ne vorbise niciun profesor în timpul facultății! Reabilitatea lui Odobleja s-a produs târziu, cu puțin timp înainte de moartea sa survenită în 4 septembrie 1978, an în care si-a publicat *Psihologia consonantistă și cibernetica*. Lucrarea sa, *Diversitate și unitate în cibernetică*, a fost prezentată la cel de-al patrulea Congres de Cibernetică și Sisteme de la Amsterdam, în august 1978, de către inginerul fizician Stelian Bajureanu (pe care l-am cunoscut personal în 1983) fiind primită „cu mare apreciere”, cum mi-a relatat S.B.

Aveam un prieten care lucra la Centrul Teritorial de Calcul ca inginer de sistem. La el acasă am văzut masivele cartele perforate, azi piese de muzeu, ale celebrului Felix C257 luat de la americani prin filieră franceză după 1968. Mi-a explicat cum funcționează sistemul și, ajutat de propriile mele cunoștințe de la cele două cursuri și de lectura cărții lui Abraham Moles, mi-am dat seama că acel „saurian” putea să producă texte dacă introduceam în sistem un număr de cuvinte cărora prietenul meu le aplica o anumită sintaxă. Asta am și făcut. Am ales un număr de cuvinte pentru fiecare valoare morfologică, în total vreo câteva sute și am așteptat rezultatul variantelor combinatorii programate prin limbajul Cobol de prietenul meu. A trecut ceva timp, pentru că nici el nu mai programase niciodată așa ceva și, în plus, totul trebuia realizat în secret, fără ca Securitatea (total prezentă în acea instituție) să prindă de veste. Într-o seară, spre sfârșitul lui 1979, prietenul meu mi-a adus pagini întregi de la o imprimantă cu ace (din acele care se plău una peste alta, în zigzag) cu aplicația dezvoltată! Vedeam acolo negru pe alb texte al căror autor părea să rămână în acele cartele perforate! Dar pentru că eu alesesem cuvintele, combinațiile formau corpuri ieșite din mine. Din păcate acele listinguri s-au pierdut. Această experiență din 1979, pe care nu știu câți alți poeți tineri au încercat-o atunci, mi-a stimulat modul de gândire estetic și poetic, ajutat firește de studiile de psihologie din anii facultății, de practica psihologică ulterioară de 12 ani, de lecturi, dar și de propriile intuiții legate de evoluția poeziei.

Așa au apărut *Neuronia* și întreaga „acțiune interioară” a „imagineriei” din poezia mea.

Florentin Smarandache – matematician, profesor universitar, scriitor român optzecist, interesat de teorie și practică computațională, stabilit în SUA, considerat de mulți un polimat. Născut în 1954 ca și mulți dintre optzeciști. În poezie: „Am încercat algoritmi matematici care să creeze poeme în contrasens, bazându-se pe răstălmăcirea clișeeleor de limbă și utilizarea calamburului, de pildă în limba franceză volumul *Anti-chambres et antipoésies, ou bizarreries* scris pe când eram profesor cooperant în Maroc (1982-1984), care volum cuprinde și artă mecanică inserată printre locuțiunile lingvistice deviate de la semantica normală. Desigur, asemenea compoziții lirico-matematiche nu se pot traduce, ci adapta la structura altei limbi. (Florentin Smarandache, *Totul este posibil, chiar și imposibilul!* (interviuri, scurte eseuri, traduceri, versuri), Ediția a doua, adăugită, Editura Carpathia, București 2008)

„*Poeziile matematice* folosesc concepte matematice în creația lirică: algoritmi (unii făcuți pe calculator), paradoxuri (vezi: *Distihuri paradoxiste*, 1998), tautologii, dualisme (din logica formală), descompunerea clișeeleor lingvistice, incalchierea expresiilor, etc. Poetul spaniol Miguel de Asén folosește un generator de «sonete aleatorii», după cum m-anunță informaticianul Adrian Rezuo, care-i un program MS-DOS. Referitor la procedeele automate de creație pe calculator: am cumpărat odată un astfel de soft, care avea o bază de date cu versuri în engleză, combinate aleatoriu: niciodată nu-ți ieșea același poem [chiar pe computer, folosind aceleași comenzi și date de intrare (inputs)]! Ideea era simplistă: fiecare vers, fiind unitar semantic (înțeles de sine stătător, sintaxă clasică: subiect-predicat-complement, etc.), se puteau extrage oricum versurile [bineînțeles fără rimă și ritm], deoarece nu ieșeau absurdități la nivel de întreg. Era o programare liniară, dar ar trebui să facem ceva neliniar. Baza de date să fie formată din sintagme, metafore, ori numai noțiuni obsesive. Sau mai mult, precum cei din inteligența artificială: să facem programare evolutivă, cu operatori dinamici: un program învață de la altul, sau (cum e mai simplu în prezent) învață din propria-i experiență; adică perfecționezi poemul, pe calculator, de la o fază la alta. Sau un roman cu filele detașabile, arătând ca un joc de cărți: se puteau amesteca oricum, și obține un nou roman (dacă nu-ți plăcea vreo versiune). În teatru am efectuat permutări (algebrice) de scene (dar în cadrul aceluiași act) – combinatorică finită, dând naștere la un miliard de miliarde de piese de teatru: piesa se numește *O lume întoarsă pe dos*. Vezi și experimentele grupului francez Oulipo [Raymond Queneau: *O sută de mii de poeme*, Jacques Pécerc: *Dispariția* (roman în care nu se folosea deloc litera „e”, cea mai frecventă din limba franceză, iar criticii care au recenzat cartea... nici n-au observat «dispariția» acestei litere!), François Le Lionnais, etc.]. Utilizarea matematicii în creația artistică – studii despre aceste procedee a făcut Solomon Marcus (*Lingvistica matematică*, *Poetica matematică*). La un Conferință MAA, JoAnne Growney a condus o secție de «poezii matematice» și-atunci ne-am cunoscut; recent J. G. a publicat o recenzie despre *Antologia Paradoxistă II* în revista (atenție la titlu): *Humanistics Mathematics Network* (California). Dar și

invers: lirica în mate (nu strict, rigid științific), într-un articol în *Mixed NonEuclidean Geometries...* Este însă un articol scris sub formă poetică, interogativă, pornind de la o remarcă simplă: de combinare a geometriilor existente: Riemann și Lobachevsky-Bolyai (neeucleene) cu Euclid (contrazicând axiomele lui Hilbert). Idee care mă bătea la cap de pe când eram elev la Craiova și Rm. Vâlcea... Deoarece haosul are poetica și farmecul lui... Noțiunea se poate generaliza la «poezii științifice» (împrumutând procedee și din alte domenii: fizică, chimie, etc.), deși pare bizar! Chiar Camil Petrescu afirma că literatura se extinde prin procedee din afară. [De pildă, studiindu-se creația lui Marin Sorescu s-au descoperit anumite pattern-uri; și-atunci, cu ajutorul unui computer, a unor algoritmi, se puteau crea în stilul său, folosind ca bază-de-date lexicul său: în speță temele-i obsesive. Desigur, nu la pastişare mă refeream, ci la importanța descoperirii și procedeuului în sine.]” (Florentin Smarandache, *Totul este posibil, chiar și imposibilul*, 2008).

Florentin Smarandache este așadar, deși fără rezultate memorabile, unul dintre puținii intelectuali români care au încorporat în mod explicit *ars combinatoria*, algoritmică și generativă, în propriul proces creativ, în tradiția „poeticii matematice” și a paradoxurilor (Solomon Marcus) și a literaturii cu generare formală. Smarandache a fondat mișcarea paradoxistă (în anii '80), în care a utilizat explicit: formule matematice și algoritmice; paradoxuri logice și combinații tautologice în versuri; algoritmi pentru generarea de texte, distihuri și poeme paradoxale. A creat și publicat volume de poezii algoritmice-generate: „*Distihuri paradoxiste*”, „*Tautological Poems*”, bazate pe metode combinatorice și generative. A utilizat explicit algoritmi de permutare, variație și combinație pentru a crea poeme unice și experimente literare originale. A insistat pe ideea explicită că matematica poate genera poezie prin: combinatorică, permutare, logică paradoxală. Astfel, operele lui Smarandache sunt explicit experimentale, matematic-generate, și adesea însoțite de explicații algoritmice. Smarandache a interacționat cu savanți internaționali în domenii interdisciplinare (matematică, literatură, filosofie). Conceptele lui (precum numerele Smarandache sau logica neutrosifică) au avut un impact clar în matematică și teoria literară experimentală la nivel global.

Ovidiu Călin – experiment statistic și generator neural. Ovidiu Călin, profesor la Eastern Michigan University, a construit un RNN (rețea recurentă) care generează poeme în stilul lui Byron și e capabil să analizeze proximitatea informațională dintre texte folosind entropie, N-gram-uri etc. (Ovidiu Călin, *Statistics and Machine Learning Experiments in English and Romanian Poetry*, Department of Mathematics & Statistics, Eastern Michigan University, Ypsilanti, MI 48197, USA, 11 December 2020). Deși nu este un poet român, intervenția lui include și corpuri de poezie în română în analiza textuală (*Luceafărul* de Eminescu), iar rețeaua poate fi adaptată pentru generare română. **Serban Foarță** exersează poeme cu constrângeri în stilul Oulipo în volumul *Holorime*, Litera, 1986. Au un caracter procedural, nu digital algoritmic. Un volum întreg construit pe holorime: cuplete ale căror două versuri sunt identice fonetic dar diferă semantic/segmentare. Carte de referință în română. De altfel Foarță traduce romanul

lipogramatic *Dispariția* a lui Georges Perec, târziu, după 41 de ani, în 2010. Roman fără litera „e”, transpus exemplar în română (respectând regula Oulipo). În deschidere, Foarță propune chiar un mic joc pangramatic („PERECE PEREC”). Palindrom extins: *Roșul ușor e rozul iluzor (palindroman)* (Humanitas, 2008). „Palindroman”: proiect palindromic la scară mare (titlul însuși e un palindrom aproape perfect). *Caragialeta*, Editura Brumar, 1998. (ediția a II-a, revăzută și adăugită, 2002), ABC D’AIR, 2012 – tehnici frecvente la autorii Oulipo: abecedare, inventare, permutări.

Cum lucrează, pe scurt, aceste constrângeri la Foarță? 1. fonetic → semantic (holorime): aceeași sonoritate produce enunțuri diferite; citirea „pe auz” vs. „pe grafie” creează dublul sens; 2. excludere de literă (lipogram): reglementează vocabularul și împinge spre invenții lexicale; performanța lui Foarță ca traducător al lui Perec e canonică; 3. simetrie (palindroman): impune axe de oglindire la nivel de cuvânt/vers/segment; titlul devine regulă; 4. liste & ordonări (abecedar): ordinea alfabetică sau serii prefabricate generează constrângerea; 5. stil ca algoritm (pastiche): imită un „program” stilistic (Caragiale) pentru a produce text nou sub reguli implicite.

Game (poeme de după eclipsă), al lui **Daniel Pișcu**, scris în 1969 și publicat abia în 2002 (DO, RE MI etc - unde niciun cuvânt cu aceste antreuri nu se repetă) și *Titlul poemului este aforism* (1997) sunt un fel de *Cents milles poèmes* al lui R. Queneau, asemănător cu ce au făcut și fac cei de la „Oulipo”- Franța.

Un model de poezie în „stil românesc” adaptat pentru chineză. Un proiect 2025 (MDPI) a evaluat un model AI care generează poezie chineză în stil românesc, folosind tehnică DPO (Direct Preference Optimization). E demonstrată tehnic posibilitatea de a crea generatoare AI specializate pentru limba română (<https://www.mdpi.com/2079-9292/14/2/294>). „Am invitat 26 de evaluatori familiarizați cu literatura europeană și cu o bună capacitate de apreciere pentru a nota independent 35 de poezii. Lungimea medie a celor 35 de poezii este de 20,17 versuri, cu o medie de 9,62 caractere pentru fiecare vers. Pentru a asigura atât obiectivitatea, cât și eficacitatea procesului de evaluare, poeziile evaluate de evaluatori au inclus versiunile chinezești ale operelor poetilor români reali ca grup de referință, pe lângă poeziile generate. Pentru a asigura o evaluare cuprinzătoare, am comparat modelul nostru cu metoda de generare a poeziei de ultimă generație, SPG. Această metodă avansată încorporează informații reciproce pentru a spori fluentă și coerența poeziilor generate. Cele 35 de poezii pentru evaluare includ 10 poezii create de modelul pre-antrenat fără ajustări suplimentare, 10 poezii produse după antrenament, 10 poezii produse de SPG și 5 traduceri din opere ale unor poeți români cunoscuți (am selectat poezii relativ necunoscute în China pentru a ne asigura că evaluatorii nu erau familiarizați cu ele anterior). Aceste 35 de poezii sunt aranjate în ordine aleatorie și nu conțin nicio informație despre autor sau titlu. (...) Întrucât poezia generată implică două limbi și medii culturale, nu am folosit abordarea de evaluare bazată pe patru aspecte (I. Fluență, II. Coerență, III. Semnificație, IV. Poezie), și abordarea de evaluare bazată pe șase aspecte (I. Cât de reprezentativ este textul poeziei? II. Cât de clar și inteligibil este? III.

Cât de rafinată și eficientă este utilizarea lingvistică? IV. Poate textul să creeze imagini mentale? V. Provoacă textul sentimente sau emoții? VI. Cât de mult îi place subiectului textul?), utilizată în mod obișnuit în evaluarea generării de poezie monolingvă în trecut, ci abordarea care cuprinde șapte dimensiuni mai specifice: gramatică, logică, creativitate, retorică, profunzime, stil și asemănare cu lumea umană.” (Generarea de poezie chineză modernă în stil românesc cu model pre-antrenat și optimizare directă a preferințelor, de Li Zuo, Dengke Zhang, Yuhai Zhao, Guoren Wang, articol publicat în numărul special „Teorii emergente și aplicații în procesarea limbajului natural”, 13 ianuarie 2025.)

Autorii își propun să exploreze în detaliu, în Secțiunea 1, „utilizarea rețelelor

neuronale pentru generarea de poezie prin valorificarea unor LLM (Modelele de Limbaj Mari) pre-antrenate să creeze poezie chineză modernă, prin ajustarea lor pentru a întruchipa stilul românesc și prin utilizarea optimizării directe a preferințelor pentru o instruire suplimentară în vederea generării de poezie chineză modernă caracterizată de un stil românesc unic. În Secțiunea 2 sunt trecute în revistă „studiile existente privind generarea de poezie și învățarea prin consolidare (RL)”, subliniindu-se motivele alegerilor metodologice. În secțiunea 3 este detaliată „metoda utilizată de generare a poeziei moderne chineze infuzată cu elemente stilistice românești.” „Seturile de date experimentale și procesul de colectare a datelor sunt descrise în Secțiunea 4.” În Secțiunea 5 sunt prezentate „rezultatele experimentale și evaluarea eficacității acestora.” Aceste instrumente nu sunt create în mod special pentru limba română, dar pot fi folosite de utilizatorii români care introduc texte în română.

Platforme utilizate de poeți români debutanți

Deși nu există încă volume exclusive, unii poeți tineri folosesc generatoare multilingve precum *Verse by Verse* (Google), *Poem Generator*, *WriteCream* și *ChatGPT* ca suport creativ care permit generarea de poezii (haiku, sonete, poezii libere, etc.) adaptate la limba română prin setarea temei sau a stilului. Poeți experimentați direct: le poți folosi pentru a produce haiku, sonete, vers liber în română, cu opțiuni de personalizare (temă, ton, stil, formă). (<https://aistory.ro/cum-sa-scrii-poezii-cu-inteligenta-artificiala-trei-site-uri-pentru-poetii-a-i/>) Poziționări online (bloguri, forumuri de literatură) prezintă texte hibride – AI + intervenție poetică umană. Statistici globale (YouTube/Europa FM) arată că publicul preferă uneori poezia AI pentru claritatea și coerența ei.

Nu există încă volume majore definite „poezie AI română”

Poeți români care experimentează AI

Nu există studii publicate despre autori români care au lansat volume dedicate exclusiv poeziei generate de AI. Totuși, în mediul online literar (bloguri, forumuri), există poeți mai tineri care postează poezii produse cu ajutorul rețelelor neuronale (ChatGPT, etc.), experimente combinate: prompt + generare + editare umană. Despre prompt, glitch etc., voi vorbi într-un capitol separat.

Răzvan Țupa – experiment de lectură AI

În 18 ianuarie 2025, site-ul poetic.ro a publicat o sesiune de interogare a AI-ului (platforma Perplexity) despre două volume semnificative de poezie românească contemporană (printre care „poetic relațional” 2024) (<https://www.poetic.ro/18-01-2025-cum-citeste-inteligenta-artificiala-doua-volume-de-poezie-in-parallel/>). Deși nu e text AI generat, este un experiment util: citirea semnificațiilor poetice de către AI, evidențiind limitele și potențialul interpretativ al inteligenței artificiale aplicate la poezie. Și despre critica computațională voi vorbi într-un capitol separat.

Platforme online și spații de experimentare literară

Platforme online precum „Litternet” sau „Noise Poetry” au găzduit ocazional experimente explicite de poezie generată computațional, mai ales din inițiativa unor artiști sau poeți tineri, interesați de intersecția poeziei cu tehnologia.

Calitatea emoțională și percepția cititorilor

La nivel global, studiile – inclusiv din România pentru alți autori – arată că cititorii neexperimentați preferă adesea poemele AI pentru claritatea și accesibilitatea lor (<https://www.europafm.ro/deșteptarea-poeziile-scrise-de-chatgpt-sunt-preferate-celor-scrise-de-oameni-video/>) Această observație sugerează că instrumente AI pot fi utile ca suport creativ pentru poeți români la început de drum.

Cercetare și literatură de specialitate

Nu există încă o competiție românească similară cu *GPoeT-2* sau *PoeLM* din spațiul academic, dedicate limbii română (<https://arxiv.org/abs/2205.08847>),

(<https://undetactable.ai/blog/ro/cel-mai-bun-generator-de-poezie-ai/>). Cu toate acestea, interesul pentru AI generativ crește, fiind reflectat în articole precum „Sfârșitul literaturii în era inteligenței artificiale” (*România literară*) sau comentarii de Ion Simuț, care pun în discuție rolul IA în scris. (<https://romanaliterara.com/2024/09/sfirsitul-literaturii-in-era-inteligentei-artificiale-un-concept-deschis/-România-literară, nr 37/2024>)

Rezultate și percepție

Limitare	Situație actuală
Model specializat român	Nu există modele AI dedicate exclusiv limbii române pentru poezie până în 2025 în afară de softul chinezesc - https://www.mdpi.com/2079-9292/14/2/294).
Volume comerciale	Nu s-au publicat volume tipărite cu poezie 100 % AI, doar experimente online.
Autori explicit AI	Voci române recente scriu cu sprijin AI, dar fără etichetă clară.

Un studiu Europa FM (citând YouTube) arată că publicul obișnuit preferă uneori poezia AI pentru claritatea ei. Apare o întrebare: rimele și claritatea generează senzație de „poetic verosimil”? Asta sugerează că unii autori ar putea folosi AI-ul ca asistent creativ.

(https://www.youtube.com/watch?v=TdAQ7uomnng&ab_channel=EuropaFM)

O extrem de interesantă anchetă privind influența internetului în literatură a fost publicată în revista *Ramuri* în numărul din martie 2021. Ion Bogdan Lefter tratează problema ca pe „încă o ipostază a clasicei distincții dintre formă și fond”, dar ca pe un fenomen de „schimbare a mijloacelor care n-au cum să înlocuiască mesajele” și „dacă facem distincție netă între formă și conținut, putem discuta și despre «literatura din epoca Internetului», despre «hipertexte» și «cărți virtuale», despre romanele generate de „utilizatori» atunci când aleg o cale de continuare și nu alta și despre orice alte influențe ale «masajului» de care au parte gândirea și sensibilitatea omenească sub influența unor noi și noi instrumente de lucru, suporturi, infrastructuri, astăzi «informatic» și «digitale», de unde și voga universitară a disciplinelor reunite sub umbrela departamentelor de «*digital humanities*»/ «umanioare digitale»: adică tot umanioare», dar în zilele noastre atît de computeristice.” Mijloacele sunt însă softuri, ele însele purtătoare de mesaje, nu stilouri, și nicidecum mașini de scris mecanice care fac vizibile textele din laboratorul autorului uman. Mulți ani un soft a costat o avere ca să poți să-l utilizezi ca mijloc. Acum, pe gratis, sau contra unei sume modeste ai acces nelimitat la o logistică revoluționară, e de ajuns doar să te conectezi la rețea. Sigur că nu toți vor să schimbe pana de gască sau pixul cu pixelii unui soft. Mai ales cei în vîrstă. Softul cere cunoștințe avansate, o anumită cultură, nu e o simplă joacă pe internet prin intermediul unei rețele de tip facebook sau tik-tok... Dar depre asta voi vorbi mai târziu.

O altă anchetă, de curând, în *România literară*, nr. 17–18/2025, amplă, cu câțiva zeci de scriitori invitați, sub titlul *Viitorul literaturii în epoca inteligenței artificiale*. Întrebarea revistei: Cum vedeți viitorul literaturii în această epocă a comunicării digitale și a dezvoltării AI? În particular și pe termen scurt: cum vedeți viitorul propriei literaturi? Părerii diverse, semn că scriitorii sunt mai mult sau mai puțin interesați de o temă atît de nouă la noi, despre care nu se știe totuși mare lucru și care multora le produce fiori bulversanți.

Ipoteze și direcții posibile în România Perspective și provocări

Domeniu	Exemplu concret	Observație
Generare volum	NU există, deocamdată	Nu există volume comerciale exclusive AI
Generator dedicat rîndului	Nu există	Generatoare sunt generice, adaptate lingvistice
Experiment online	Da – sesiune AI la curaj R. Tîpu	Link pe poetie.ro
Percepție publică	Studiu Europa FM	Texte AI mari preferate

Limba: modelul GPT-5 suportă româna, ca și alte softuri, dar nu există colecții publicate de poezie AI pură în română. *Experiment vs. volum*: aproape toate proiectele sunt experimentale (postări pe net, articole, texte răzlețe), nu sub forma volumelor tipărite. *În viitor*, cu democratizarea instrumentelor AI și creșterea interesului artistic-academic, e anticipabilă apariția unor proiecte curatoriate – colecții, volume, performanțe live. Dar și a unor studii teoretice ample care să analizeze un fenomen atît de complex care nu se rezumă doar la instrumente, mijloace. Este ceea ce

încearcă acest studiu. Să amintim deocamdată studiul lui Alex Ciorogar, *Ascensiunea autorului în epoca globalizării digitale*, apărut în 2025. Un studiu dens, care lipsea la noi, cu o informație amplă despre o anumită etapă a literaturii digitale și cu o excelentă prefată a lui Corin Braga.

Deși explicit poezia computațională românească nu a devenit un fenomen major și nu există o școală românească recunoscută pe plan internațional în acest domeniu, există, totuși, câteva încercări importante și proiecte care au explorat în mod conștient și deliberat posibilitățile tehnologiilor digitale și algoritmice în poezie. Fenomenul este încă emergent, dar există un interes tot mai pronunțat pentru explorarea explicită a poeziei computaționale, mai ales în contextul noilor generații de poeți și artiști digitali români. În România, poezia generată cu ajutorul inteligenței artificiale este încă la început, dar există câteva inițiative interesante, chiar dacă nu toate sunt foarte vizibile sau consacrate. Viitorul e promițător: se pot crea volume/generatoare adaptate exclusiv limbii române și demersuri teoretice academice. Pe cât de fascinantă e această zonă, poezia generată explicit cu inteligență artificială în România se află încă la stadii incipiente. Totuși, există câteva demersuri concrete și interesante: le poți experimenta direct, le poți folosi pentru a produce haiku, sonete, vers liber în română, poezie într-un cuvânt, cu opțiuni de personalizare (temă, ton, stil, formă). Asupra acestei chestiuni voi reveni în câteva capitole separate.

E nevoie de curaj, de studiu, de înțelegere a fenomenului, de experiment. Nu trebuie să ne temem de ceea ce pot crea poezii cu prompturi inteligente și talentate și cu A.I. (model neural) performant, adaptat limbii române și personalizat pentru metru și ritm românesc. Tot mai mulți sunt interesați de volume hibride (prompt + AI + intervenție umană) de poezie cu un demers explicit „poezie generată parțial de AI”. Dar și de proiecte curatoriate la festivaluri literare sau universitare – volum, instalație audio-poetică generativă, performance generat de AI combinat cu voce umană. Așa vom afla încotro se îndreaptă poezia. Suntem contemporanii uneia dintre cele mai mari revoluții din istoria poeziei, prefigurate și la noi cu câteva zeci de ani înainte și pe care nu o putem trata ca pe simplă schimbare a penei de gască cu stiloul lui Petrarca Poenaru.

Există instrumente AI disponibile pentru români, chiar dacă generice, și poeți, cei mai mulți tineri, care fac experimente. Ei trebuie încurajați. Dar nu există încă volume majore consacrate în România sub eticheta explicită „poezie AI”. Studiile străine din ultimii 10-20 de ani sunt un suport pe care trebuie să-l studiem atent. Va trebui să ieșim din epoca comodității și „inchiziției”, într-un fel, a formelor statice, a mijloacelor/instrumentelor imuabile, din didactica păsărească a formelor din care lipsește subiectul uman concret, instabil, unidirecționat afectiv și estetic.

Maria ZINTZ

„Unde suntem?” – Florentina Voichi, Mircea Roman

(Muzeul de Artă din Constanța, 4 septembrie
– 5 decembrie 2024, Curator: Mădălina Mirea)

Expoziția s-a închis, dar întrebările „Unde suntem?”, „Unde sunteți?” m-au urmărit pentru că presupun mai multe răspunsuri și nu se referă la locul în care ne aflăm la un moment dat, ci și la cum ne situăm unii față de alții. Întrebarea are legătură cu locul fiecăruia dintre noi în lume, cu aflarea sensului vieții, a rostului acțiunilor noastre, a raportului trup-suflet. Acțiunile noastre nu ne influențează doar personal, ci și pe celălalt, pe ceilalți, iar construcția de sine trebuie făcută și la interior, fiind în joc sensul lumii. Da, întrebările „unde sunteți, unde suntem”, trebuie să ni le punem fiecare dintre noi, iar modul în care le abordează Mircea Roman și Florentina Voichi m-a determinat să zăbovesc asupra lucrărilor din expoziția de la Constanța. Punctul de plecare al genericului expoziției îl constituie piesa muzicală „Where Are You”, ce aparține muzicianului Andrey Adamek, prezentată publicului din România la festivalul George Enescu, în 2020.



Au trecut 35 de ani de la prima expoziție a lui Mircea Roman, în 1989, când a abordat tema legată de existența omului, punându-și atunci întrebări grave

în legătură cu locul omului în societate, locul omului în raport cu ceilalți, dar și cu el însuși, într-o viziune neoexpresionistă, cea mai adecvată cu neliniștile, întrebările grave puse de sculptor în legătură cu condiția omului în lume.

După 1989 a venit schimbarea, dar cele mai multe întrebări și căutări au rămas. A rămas și refuzul său de a se adecva la derizoriul clipei, doar la urgențele imediatului, la mode și modernități. Portretele și autoportretele transmiteau tensiunile interogațiilor sale, iar starea de precaritate, de vulnerabilitate a trupului oglindea rănilor primite de-a lungul vieții, dar și nevoia de absolut al sufletului, cu reflexii în legătură cu suportabilitatea lor. Pentru lucrările sale, Mircea Roman a ales materiale găsite în urma demolărilor, bucăți de parchet, de scânduri pe care le-a îmbinat ca într-o reconstrucție, folosind un liant colorat în roșu, aluzie la rănilor suferite de trup. Chiar când cioplește lemnul, sumar, nu îl finisează, frustețea lui contribuind la expresivitatea lucrărilor. El spune: „Mă gândeam cum să pot exprima ce era înlăuntrul meu, dorind o restaurare a omului, nu numai exterioară, ci și interioară, spirituală”. În 1992 a participat la Trienala Internațională de Sculptură de la Osaka (Japonia), unde a primit Marele Premiu, singurul român care a obținut această imensă distincție. Lucrarea s-a numit „Suflet cu bube”, unde regăsim interesul acordat de sculptor aspirației omului – plin de păcate, supus greșelilor – la înălțarea spirituală care se poate împlini doar printr-o recunoaștere a lipsurilor și o acțiune continuă în încercarea de a se depăși ca ființă pentru a crea un acord trup-suflet „(...) Trupul este decapitat. Din el iese sufletul, un suflet negru din carton, plin cu bube de lemn. De-acolo s-a născut titlul, dar sigur că are și alte înțelesuri. De fapt, s-a vrut un autoportret, și eu sunt plin de păcate ca și alții” (Mircea Roman).

În 1993/1994 a primit Bursa „Delphin Studio” din Londra, unde a și rămas până în 2005. A lucrat, a avut expoziții în 1998, 2000, 2002, fiind în continuare interesat de tema „Trup și suflet”, la fel, de autoportret, prezentat fără menajamente, interogându-și propria ființă. A creat la Londra lucrarea de mari dimensiuni „Omul barcă”, așezată pe malul Tamisei – un personaj căzut de-a lungul unui ponton dezafectat care moare înecat și învie în funcție de flux și reflux. Istoricul de artă Andrei Cornea, care l-a și botezat „Omul-barcă”, spunea că a fost conceput ca un personaj sacrificat, răpus, o continuare a temelor din România și care va renaște, totuși, speranța nefiind pierdută.

După întoarcerea în România a creat din nou instalații, între care „Dezorient Express”, o tragicomedie a condiției umane în 12 ipostaze ale dezorientării personale, expusă în 2006 la Muzeul Țăranului Român. A continuat pe această temă gravă, pentru că ea, de fapt, nu se epuizează.

Mesajul lucrărilor este potențat de cel al tablourilor Florentinei Voichi care se prezintă pe sine, dar în același timp prezintă lumea în corporalitatea sa, dar și în formele ei energetice, cu vibrațiile ce continuă mișcarea, având la bază un profund profesionalism.

Ea exprimă natura prin semne și prin forme mai mult sau mai puțin preluate din realitate, într-o cromatică în tonalități de ocru, siena, roșu, dar și prin energiile ce



definesc natura și spiritul, fiind o realcăuire a realității pentru a dezvălui ceea ce este invizibil într-un univers în care lumina are un rol important. Un periplu introspectiv al legăturilor care există între atomi, forme, ființe și în care tot ce ne unește poartă pecetea unei substanțe de natură spirituală.

Este clar că Florentina Voichi nu dorește să aparțină unor direcții cunoscute ale artei contemporane, ci unor forme și modalități ce presupun statornicia. Pentru ea, pictura nu e o simplă înzestrare nativă, nici adecvarea cu imediatul și, deși a ales să se exprime figurativ, nu este vorba doar de portret, doar de peisaj, nu reprezintă un loc anume. Trebuie să „citim” ce se află dincolo de reprezentare. Pictura ei are la bază ani de meditație și studiu în cele mai diverse domenii, descoperirile cele mai recente. Și aceasta pentru a se înțelege pe sine, pentru a înțelege călătoria noastră prin lume, relația omului cu universul, bazată pe principiul renascentist Ordine – Măsură – Echilibru, pornind de la regula antică Adevăr – Bine – Frumos. A dorit astfel o realcăuire a realului, optând pentru forme sintetice (mai ales), conferind propriul sens înfățișărilor din lumea realului. Iar ca model al desăvârșirii în pictură, Florentina Voichi ne dezvăluie că l-a ales pe Leonardo da Vinci, care întrunește cele trei deziderate ale creației și ale armoniei lumii. De asemenea, artista acordă un mare rol luminii care conferă sens înfățișărilor din lumea realului, lumina care inundă formele sau le ascunde: lumina emanată de ele, însoțită de mister, de miracole, încercând să aflăm de-a lungul vieții ce se află dincolo de suprafața mângaiată de ea. În lucrările Florentinei Voichi este vorba de lumina caldă și calmă a amiezilor cu reflexe de chihlimbar, învăluitoare, cu umbre ce înduc o atmosferă nostalgică, când aștepti ziua următoare pentru a te întâlni din nou cu ea, cu transparențele ei misterioase. Lumina este uneori de natură spirituală sau, din contră, grea, așezată pe formele de relief ca o substanță concretă, mărindu-le impresia de soliditate, având o atmosferă ușor solemnă.

Căutările ei, cercetările și studiul intens asupra picturii europene, cu insistență asupra renascentiștilor, întrebările în legătură cu creația proprie, le-a cuprins în *Cartea pictorei*, la care a lucrat câțiva ani (a apărut în anul 2007 la editura Vinea).



În prima sală a expoziției de la Muzeul de Artă din Constanța vizitatorul s-a aflat în fața „Sfântului Sebastian” al lui Mihai Roman, pironit pe uriașa formă rectangulară construită din scânduri imense ce urcă până la tavan. Sfântul, fiind deja străpuns de săgeți, are capul și umerii înclinați ușor în față, o privire hieratică, fixă. Impresionează modul de alcătuire a trupului din bucăți de lemn de diferite mărimi, marcate la îmbinări cu roșu, simbol al sacrificiului, dar nu numai. E vorba și despre încercările parcurse de om în timpul vieții, de suferință. Tulburător este și felul cum este exprimată continuitatea dincolo de moarte. Brațul stâng lipsește, dar în locul lui a crescut o creangă a copacului din spatele plăcii din lemn pe care o și susține. Privind această lucrare simți martiriul, suferința, sacrificiul cu acuitate, cu durere, deși din trupul fragil crește un copac. Sau poate invers, copacul este cel care oferă continuitate, oricum, viața continuă.

Florentina Voichi a expus „Cosița lui Leonardo”, gândită pe verticală, dar pentru că lucrarea depășea înălțimea sălii, a fost expusă orizontal. Pe verticală, devenea o coloană cu semnificații ale continuității, energiile ei pulsând dincolo de timpul terestru, dincolo de efemeritatea vieții pămâtenă. A fost creată în 2019, când s-au împlinit 500 ani de la moartea lui Leonardo, un omagiu adus geniului acestui spirit universalist. Vedem doar o ureche și o şuviță de păr castaniu, pictate pe o pânză cu lungimea de opt metri, cu reflexe de lumină, compusă din cinci panouri. Pe un alt perete, alte două picturi: „Prag” și „Mâna cu cuțitul”, desigur mâna artistului, cea care dă viață artistică la ceea ce este vizibil și invizibil, alegând cuțitul de paletă dintre ustensilele pictorului.



În sala următoare, Mihai Roman a prezentat două „Trofee” (I, II), forme tubulare ușor îndoite, una în partea superioară, cealaltă în partea inferioară, prinse de perete, amintind de trofee de vânătoare. Sunt forme geometrice ce ne trimit și spre pădurile defrișate, ca un strigăt împotriva violenței, a dezechilibrelor ce tulbură legăturile om-natură, de fapt, chiar cu implicații cosmice. Iar modul de asamblare a scândurilor seamănă cu scoarța copacilor care s-ar putea metamorfoza.

Florentina Voichi a expus „Where are you?”, în care reia întrebarea adresată publicului prin genericul expoziției. A pictat o draperie neagră, cu falduri stilizate tot mai mult în direcția abstractului, care pot ascunde răspunsuri, forme abstractizate, într-un proces de descifrare a unor sensuri existențiale. În pliurile perdelei se pot revela răspunsuri. Dar oare vrem să le aflăm?



În sala a treia, două sculpturi ale lui Mihai Roman, un bărbat și o femeie, față în față, „Coborârea de pe zid” și „Catedrală ruptă”, trupuri „aruncate” pe câte o stînghie de lemn prinsă în perete, asemeni unor rufe puse la uscat, frînte la mijloc, atîrnînd între viață și moarte. Se observă și aici asocierea geometricului cu organicul în tratarea corpului omenesc. Artistul a lucrat partea superioară a trupurilor aplecate în față, la fel, trăsăturile feței. De la brâu în jos formele sunt geometrificate, mai plate la bărbat, cu volumul evazat mai pronunțat la cel al femeii, ambele fiind tratate sintetic. Capul femeii este ușor ridicat, ea nevoind parcă să renunțe, să accepte înfrîngerea, tragismul fiind astfel mai accentuat. Un bărbat și o femeie, Yin și Yang, ar fi simbolul echilibrului perfect, două forțe complementare și interdependente în univers, dar profund afectate.

Florentina Voichi ne-a prezentat aici „Calea regală”, o pictură monumentală, un omagiu adus unor personalități, episcopi greco-catolici martiri pentru credință: Iuliu Hossu, Liviu Chinezu, Alexandru Rusu, Valeriu Traian Frențiu, Vasile Aftenie, Ioan Suciu, Ioan Bălan. Toți șapte au fost beatificați de Papa Francisc în 2019. Artista, impresionată de curajul și de puterea credinței lor de a nu ceda în fața celor care i-au târât în închisori, unde unii au fost bătuți, chinuți până la moarte, le-a imortalizat chipurile. Toți șapte apar în imensa pictură monumentală, în zeghe, doar bust, în poziții înclinate, „mișcate”, ce măresc tensiunea, cu întrebarea mută a a

ochilor: de ce?, cu fețele într-o lumină spiritualizată. În dreapta compoziției, un „înotător în apa memoriei” va ține trează amintirea lor ca o continuitate în timp. Chipurile lor aparțin deja unei alte dimensiuni. Doar ochii încă exprimă durere, tristețe, întrebarea mută: de ce opresiune, agresivitate?

În sala a patra, Mircea Roman a expus „Oracol”, un personaj uman cu picioarele reprezentate figurativ, piciorul drept înaintînd ușor, deci spre viață. Doar că veșmântul, pe măsură ce îmbracă trupul își mărește volumul ca o pâlnie, ajungînd să devină în partea superioară o deschidere dreptunghiulară marcată cu roșu, lăsînd să se vadă golul cu suprafața interioară în negru. Este un gol, pare să ne spună artistul, care trebuie umplut sau o deschidere pentru a comunica cu energiile marelui univers. Oricum, pentru a fi complet, omul trebuie să accedă la

valori din ce în ce mai înalte, de fapt, la spiritualitate, să absoarbă lumina ce va înlătura încet-încet întunericul, va umple golul. Pentru a exprima partea grosieră a omului, carcasa trupului, coaja, la care se referea chiar Mircea Roman, e tratată sumar, cu îmbinări neregulate, marcate cu roșu. Trupul, chiar așa, rănit și vulnerabil, se poate împlini însă dacă va ști să-și lase deschis interiorul pentru lumina spirituală. De altfel, dualitatea trup-suflet i-a preocupat pe oameni de-a lungul timpului. E un îndemn ca ei să se folosească de acele capacități misterioase de a comunica cu divinitatea ori cu forțele universale, cu sufletul universal. Corpul, chiar imperfect, supus suferinței are puterea de a se reconstrui. Artistul apelează la geometrizare pentru a-l face monolitic, gata de a se conecta cu spiritualitatea prin credință sau prin călătorii inițiatice. Prin lucrările lui artistul se confesează, ne comunică că trupul nu poate exista fără spirit, exprimînd și zbaterea existențialistă, sentimentul tragic al vieții. Conștiința proprie, credința trebuie să devină substanță, omul fiind ceea ce face cu el însuși.

Florentina Voichi a expus lucrări cu motive vegetale, inspirate de natură: „Măr înflorit”, „Peisaj cu crini”, „Porumbi”, cu forme tensionate, cu trimitere la freamătul vieții terestre, la etape ale existenței omenești, la energiile lumii filtrate printr-un drum continuu. A preocupat-o constant, la fel ca și acum, principiul unității, cel al construcției formelor, principiul rezonanței, al armoniei, al contradicțiilor, principiul sintezei, legat de cel al semnificației și principiul luminii, al construcției cu cele două aspecte, material și imaterial.

KIRÁLY Farkas

(n. 1971 la Cluj-Napoca) este poet, prozator, traducător, redactor, publicist. A studiat la Facultatea de chimie-fizică a UBB Cluj. Între 1994-1998 a fost colaborator al revistei *Előretolt Helyőrség* (Avanpost). În 2002 s-a stabilit la Budapesta, devenind din anul plecării redactor al publicației *Napút* și al editurii cu același nume. În 2009 a absolvit Academia de Presă „Bálint György”, obținând licența de ilustrator și tehoredactor. Între 2010-2016 a fost redactorul revistei online de literatură și cultură *Ambroozia*. Între 2016-2019 a fost redactorul secțiilor de proză și traduceri ale revistei *Irodalmi Jelen* (Prezentul literar). Din 2019 este redactor șef adjunct al bimensualului cultural *Országút* (Șosea). Este vicepreședinte al PEN Club Ungaria.

Volume mai importante: *Higanymadár* (Pasărea de mercur, 2002), *A Boldog utca hava és egyéb történetek* (Zăpada de pe strada Fericii și alte istorioare, 2010), *Szét, nem össze* (Dispersie, nu concentrare, 2013), *Sortűz* (Salvă, 2017), *Ha elfogy a fény* (Dacă se termină lumina, 2019), *Sziasztok, földlakók!* (Salut, pământenilor!, 2024), *#győznifogunk* (#vomînvinge, 2025). Dintre traduceri: Ioan Buteanu, *Nelámurit de vise* (Álmoktól összezavarva, 2005), Ioan Buteanu, *Dintr-un tufiș se aude miau!* (Nyávogás a bokorból, 2011), Walter Ghidibaca, *Totu-i bine când se termină prost* (Minden jó, ha a vége rossz, 2014).

cold reset

vara babelor sub semnul fecioarei.
stoarce transpirația celui ce se mută,
a ta, a mea, a acestui trib subțiat.
creștem vrejuri în jurul întunecatelor grilaje de fier,
construim din ele un culcuș pentru somn,
îngrășăm nori puternic umflați,
sunt indispensabili pentru ploaia iubirii
și între timp scrutăm unul înăuntrul celuilalt
cu ochii și cu tot ce poate vedea. să vezi în
amorțita lumina lunară cum se acoperă
fiece urmă, se șterge, dispare.
să-ți strângi cortul și să-l ridici apoi altundeva:
moarte și naștere se întrepătrund.
prietenii ni-s caii și delfinii.
gravez cu degetul în aer:
am trăit și aici, n-am murit nici aici.
apoi mă agăț strâns
de clipa care tocmai trece.

dansul îmbrățișării

imaginea și sunetul se fixează în aromă
mișcarea mâinii răsucirea șoldului
în timp ce smulg ambalajul veșmântului exterior
de pe tot ce-mi cade sub mână
se fixează zâmbetul răsul sărutul
în toate șuierul inaudibil al pufului pielii
în timp ce limba mea rătăcește în zona claviculei
din gustul ei fac semne condimente sucuri
și două linguri dansând în aceeași farfurie
cresc împreună sar pe dușumea cuprind
cu îmbrățișarea toată odaia
aroma răzbate prin pereți trece prin orice perete
se răspândește în univers umple cosmosul
sub aceeași aură un bărbat verde o femeie albastră
străbat timpul îmbrățișați în dans
scăpărători scăpărători scăpărători
gustul aroma se fixează în seve
trăiesc în continuare în glande persistente
prelungesc astfel adăugându-se nesfârșitul
numai cei doi dansatori îmbrățișați
își tatuează reciproc sub piele ziua
în care primăvara a intrat în toamnă pe furiș

legătură / afară

cel mai frumos animal urât e libelula
imprevizibilă și inconștientă,
ca și poezii.
când e roșie, când albastră, uneori neagră –
la început a fost ca un băț de chibrit,
apoi ca un creion de groasă,
azi așa, mâine altfel.
schimbătoare, ca [REDACTED].

caut șerpi și broaște,
țestoase și păsări.
tu pe mine și pe tine însăși.
eficiența nu-i deloc rea,
ne găsim reciproc
în mlaștina părăsită
unde irupe din nou ca o apă
carstică
insolența istoriei.

ne facem semne se sus și de jos.
izvorul izvorăște. unii pricep, alții nu.
din smârc se ridică trunchiurile arinilor.
ți-arăt o pasăre pescar.
tu mi-arăți o nutrie.
între timp îți pândesc șoldul,
îl ating cu palma.

s-a pleoștit, trebuie să schimb.
culme tăioasă cu mâna, tu altfel.
precizie alternativă durabilă, constructivă.
ne găsim reciproc
mai bine decât oricând anterior.

libelula e cel mai frumos animal urât.
între animalele urâte libelula e cea mai frumoasă.

(poliot '89)

Când m-am dus la armată,
mi-au dat ceasul de mână al bunicului.
Era auriu, de aur nu avea bani,
cureaua lucioasă îmi strângea încheietura
ca o promisiune de nestrămutat
conform căreia timpul nu-i pieritor.

Pe cadranul negru, cifre romane auriu,
de parcă ar avea în pază trecutul,
clipele numai de el cunoscute.
Secundarul călca domol, de parcă
ar fi spus: nu-i nicio grabă,
avem timp pentru toate.

O schijă a venit șuierând spre mine,
mi s-a izbit de cască, a ricoșat,
iar eu zăceam inconștient,
(de parcă) totul s-a(r fi) oprit.
Apoi un înger a apăsât
butonul „reset”,
am pornit din nou, ochii mi s-au deschis,
am scuipat un căuș de pământ,
am inspirat fumul prafului de pușcă,
sângele bătea tobele în urechi.
Degetele îmi căutau ceasul,
ca să-mi dau seama dacă exist,
număram secunde cu respirația,
apoi am descoperit
că arătătoarele nu se mișcă,
l-am scuturat, l-am lovit,
dar ceasul Poliot a amuțit
ca și bunicul
al cărui trecut și prezent s-au sfârșit
în clipa aceea ultimă și irevocabilă.

M-am dus mai departe, căci trebuia,
dar singur de-acum, fără sprijin,
simțind că și-n mine
s-a oprit ceva.
Iar timpul s-a pierdut definitiv.

(sărmăluțe)

sărmăluțele bunicii erau
inegalabile.

totul începea, desigur, cu mersul
agale al bunicului la piață
și cumpărăturile pe care le făcea
așa cum le pot face numai bunicii
alintați de îngeri.

pe urmă, acasă, gospodărește,
a trecut prin mașina de tocat bucățile
de carne tăiate potrivit. apoi, ca unul
care și-a făcut cum se cuvine treaba,
căci și-a făcut bine treaba,
a plecat din bucătărie, s-a dus
la cafea ori să dreagă ceva
sau cine știe unde se ducea.

de aici venea la rând bunica,
mângâiată de îngeri și ea.
amesteca bine componentele,
le condimenta cu pricepere,
le înfășura în foi de varză.
sau de gulie.
sau de viță.
apoi carnea astfel mascată
ajungea în oală,
pe mai multe straturi, de regulă.
ordonat ca la armată, am putea spune.

carne, așa îi spune
cel cu o stea celui cu două stele.
vorbesc despre noi, despre când
ne vor trimite în mașina de tocat.
indubitabil, bunicul ar ști mai bine
ce ar trebui să facă.

camarade, hai să jefuim prăvălioara.
să ne umplem buzunarele
cu ceapă, cu usturoi.
să nu uităm
nici de boia și de chimion.
și ar fi al naibii de bine dacă
am găsi și cimbrisor.
dacă ulterior, înfășurați
în cearceafuri ori foi de varză,
ne vor aranja frumos
în rânduri ca la armată,
pe mai multe straturi, poate,
să nu poată spune nimeni
despre noi că băieții ăștia
au fost niște inși nestilați,
n-au știut ce-s manierele bune
și altele dintr-astea.

Mircea Dan DUȚĂ



*Deși român get-beget, născut în București,
Mircea Dan Duță e poet ceh, tradus și în românește, fie
de el însuși, fie de alții.*

Smultronstället¹

Aștept la ușa doctorului.
Sunt ultimul pe listă.
Azi, 13 august 2023,
bunicul meu ar fi împlinit 125 de ani.
Mama ține foarte mult să rețin
această dată.
Este important pentru ea.
Iubita mea, Andrea, ține foarte mult să îi pronunț
corect numele:
On-dre-o.
Este important pentru ea.
Mama ține foarte mult la Andrea.
Andrea ține foarte mult la mama.
Totuși, mama nu va reuși niciodată
să pronunțe corect numele Andrei
iar Andrea nu-și va aminti niciodată de ziua bunicului.

Aștept la ușa doctorului.
Sunt ultimul pe listă.
Sunt atâtea lucruri pe care trebuie să le îndeplinesc în
permanență,
pe care n-am voie să le uit:
să o conving pe mama că sunt sănătos, fericit
și că îmi merge bine în toate;
să fac în așa fel încât să nu se îndoiască nicio clipă
că tot ce face este bine,
începând de la măturatul inutil prin sufrageria
oricum curățată lună de aspiratorul robot
și terminând cu clătitele zilnice de la micul dejun
într-o casă în care nimănui nu-i plac clătitele;
să o conving pe Andrea că împărtășesc
credința ei nestrămutată în viitorul nostru comun,
în ciuda celor 30 de ani care ne despart,
și că sunt la fel de sigur ca și ea
că studiile universitare de la Viena,
pe care le va începe în septembrie,
nu vor schimba cu nimic această situație;
să o încurajez în toate inițiativele

de a umple casa cu aparate, roboți și automate
pe care în final numai ea reușește să înțeleagă
cum se folosesc;
să o asigur că înghit toate medicamentele
pe care, în calitate de asistentă medicală experimentată
și viitoare studentă la medicină,
mi le prescrie de la primul strănut
sau de la prima durere de mijloc,
fiind convinsă că am nevoie de ele
și că "la vârsta ta oricum îți vor face bine";
să o încredințez în permanență
că nu depășesc doza zilnică standard de fenobarbital
și că, de fapt,
nici nu aș ști de unde să iau
mai mult decât îmi dă ea în fiecare zi,
fiindcă nu am habar unde ascunde
pilulele pe care le consideră periculoase.

Aștept la ușa doctorului.
Sunt ultimul pe listă
și singurul bărbat din casă.
Trebuie să zâmbesc și să încerc să le liniștesc
pe mama sau pe Andrea atunci când încep să plângă,
din motive întotdeauna de neînțeles pentru oricine
altcineva,
fiind conștient că până la urmă tot una în brațele celeilalte
își vor găsi aleanul, pentru că
„tu ești bunica/nepoata
pe care n-am avut-o niciodată”
iar
„bărbații oricum nu le înțeleg niciodată pe femei”.

Aștept la ușa doctorului.
Sunt ultimul pe listă,
așadar, pe scurt,
în afară de minciunile proprii
cu care, din motive lesne de înțeles,
este necesar și chiar inevitabil
să-mi garnisesc CV-ul la 56 de ani,
spre a încerca măcar să-mi creez iluzia
că aș putea lupta împotriva concurenței,
mai trebuie să-i încurajez și pe alții
să creadă în propriile lor minciuni,
pe care,
adesea din bună credință,
și le-au transformat, pentru ei înșiși,
în convingeri absolute
cu forța unor imuabile adevăruri religioase.

Aștept la ușa doctorului.
Sunt ultimul pe listă.
Nici măcar nu sunt invitat în cabinet.
Primesc prin ușa întredeschisă o rețetă banală
cu alte zeci de medicamente
și alte tone de explicații
despre când, cum, în ce cantități să le iau,
cu ce regimuri să le asociez,
cum să mă feresc sau nu
de curent, alcool, tutun, sex (ne)protejat
și eforturi fizice.

Se citește pe chipul meu că nu pricep nimic,
dar doctorul își face până la capăt
datoria plictisitoare de a-mi ține discursul
plin de termeni științifici, latinisme și englezisme,
apoi mă informează, amabil,
că întâlnirea noastră a luat sfârșit
și îmi comunică prețul consultației.

Aștept la ușa doctorului.
Am fost ultimul pe listă.
Doctorul a plecat.
Și am uitat să-i cer,
printre atâtea zeci de medicamente,
să-mi dea și unul
care să mă ajute să uit tot,
în afară de
mama,
On-dre-o
și ziua de 13 august.

„Asta-i treaba, domnu’!
Ce avem, avem.
Ce n-avem, nu e!”

Doamna în halat bleumarin
spală înverșunată cu mopul
prin sala de așteptare.
Îmi dau seama, instinctiv,
că este târziu.
Zona umedă din încăpere se extinde cu repeziciune.
Zona uscată se transformă văzând cu ochii
într-o insulă minusculă
în jurul meu.
Mopul mustind de apă vine tot mai aproape.
Mai aproape.
Și mai aproape.
Insula uscată a dispărut.
Mă scufund ca într-un vis
în apa care mă potopește.
Presiunea șuvoiului deschide brusc ușa încuiată
a cabinetului și o trânteste cu putere
de peretele interior.
O voce monotonă și cu timbru straniu mă invită:
„Poftiți, următorul, vă rog.”
O percep ca de sub apă și nu știu de ce mă mir:
doar sub apă mă aflu.
Ba da, știu de ce mă mir: de simpla prezență a vocii -
- doar doctorul a plecat demult.
„Luați loc.”
Nu am unde, totul în jurul meu plutește.
„Vă mai amintiți care este ultima îndatorire a unui
pacient?”
Îmi amintesc că într-un film vechi am auzit ceva
despre prima îndatorire a unui medic,
dar despre pacienți... ?
„Aici nu este vorba despre filme.
Ultima îndatorire a unui pacient
înainte de a părăsi cabinetul medical.”
Aș vrea să-i răspund - oricine ar fi -
că pe mine doctorul nici nu m-a invitat în cabinet,

dar nu mai apuc.
Cu o forță de nestăvilit, un nou șuvoi
mă aruncă afară pe geamul deschis al cabinetului.
În mod straniu, apa se retrage
iar acum plutesc prin aer, susținut de forța abia simțită
a unui vânticel care adie slab.
Privesc înapoi: doamna în albastru închide fereastra.
Totuși, apuc să mai aud dinăuntru:
„Ultima îndatorire a unui pacient
înainte de a părăsi cabinetul medical
este să spună la revedere.”

Mamă, sunt fericit și sănătos.
On-dre-o, te iubesc.
La mulți ani, bunicule.

Ce n-avem, n-avem.
Dar ce avem, este.

La revedere, doctore.

[Traducerea în limba română: Lucie Șavrdová]

Tu, zeul trist

... .. [În memoria lui Milan Kundera]
... .. [Autorul originalului: Mircea Dan Duță]
... .. [Traducerea în limba română îi aparține autorului]

Iertat să fii
că n-ai putut fi mai mare
decât mormântul care te cuprinde,
mai ridicol
decât iubirile pe care le-ai luat în râs
cu propriile tale lacrimi,
mai apăsător
decât insuportabila lejeritate a neființei.
Tu, cel mort,
tu, cel fără de moarte,
roagă-te pentru noi.

Zerkalo²

... .. [În memoria lui Alexandru Constantin Popescu³]
... .. [Autorul originalului: Mircea Dan Duță]
... .. [Traducerea în limba română: Lucie Șavrdová]

Regizorul s-a înșelat un pic
în filmul acela vechi:
nu se găsesc în jurul nostru, la tot pasul,
oglinzi care să ne reflecte
adevărurile personale și interioare.
Singura oglindă din viața mea
am furat-o de la iubita mea Andrea,
imaginându-mi că în felul acesta
mă voi putea vedea prin ochii ei,
și am ascuns-o în cel mai adânc
dintre buzunare.

Tu, însă, știai demult
 că ne naștem cu toții ținând în mână
 acea primordială oglindă murdară care,
 indiferent dacă alegem
 să ne privim în ea sau nu,
 ne spune adevărul că
 arătăm caraghioși vii și
 arătăm caraghioși morți.
 Durerea pe care am resimțit-o
 la auzul veștii că ai comis gestul acela
 a fost atât de intensă,
 încât m-a făcut să duc instantaneu mâna
 la buzunarul cu oglinda
 furată de la iubită mea,
 dar, în secunda următoare,
 lașitatea, frica de durere și de suferință
 și mai ales spaima de a constata cu proprii ochi
 că ai avut dreptate
 m-au determinat să îndepărtez mâna
 de buzunar la fel de repede precum o apropiasem.
 Pe scurt, de data asta nu am avut curaj,
 dar oglinda este în continuare
 la locul ei, în buzunarul acela adânc
 și o port în permanență cu mine.

utrenia din piatră

... .. [Autorul originalului: Mircea Dan Duță]
 [Traducerea în limba română îi aparține autorului]

timpul se măsoară în treimi de covrig.
 prima treime înainte de zoloft,
 a doua odată cu quetiapina,
 ultima după fenobarbital,
 odată cu rugăciunea asfixiată
 între pereții întunericii
 ca o prismă orizontală
 înscrisă într-o sferă rigidă.
 ci apleacă urechea măcar
 către utrenia noastră din piatră,
 dă-ne nouă treimea ce va să vină,
 iartă-ni-le pe acelea
 ce întru neputerea noastră
 neconținut s-au mistuit.

mea culpa

... .. [Autor: Mircea Dan Duță]
 [Traducerea în limba română: Lucie Șavrdová]

superba șoferiță blondă de la uber
 asculta romantic fm
 melodia care tocmai răsună
 din difuzoarele mașinii
 avea peste treizeci de mutații lingvistice
 îi spun că eu le-am ascultat probabil aproape pe toate
 ea introduce un CD în player-ul de la bord
 pe asta precis n-ai auzit-o
 m-am gândit că îi iau caimacul informând-o

că varianta slovacă a melodiei
 o cunoșteam încă din copilărie
 însă ea s-a luminat la chip și mi-a mărturisit
 că este slovacă din nădlac
 am zâmbit trist am achitat cursa
 care tocmai se terminase
 am deschis ușa
 m-am sprijinit în cârje
 m-am ridicat
 și am ieșit din mașină
 cu aerul că a fost prinsă pe picior greșit
 șoferița m-a întrebat pripită
 dacă poate să mă ajute cu ceva
 cum eram deja afară
 întrebarea nu-și mai avea rostul
 dar ca să nu se simtă inutilă
 pentru a treia oară în seara aceea
 am rugat-o să-mi dea rucsacul
 deși știam precis că nu-l aveam la mine
 în ziua aceea
 s-a întors grăbită către bancheta din spate
 îmi pare foarte rău nu este aici
 poate că l-ați uitat în altă parte
 probabil că l-am uitat în altă parte
 vă mulțumesc și vă doresc o seară plăcută
 m-am îndreptat șchiopătând
 către intrarea în bloc
 trotineta electrică parcată în dreptul ușii
 rămăsese nemișcată pe locul în care o știam
 de șase săptămâni
 doar că pe difuzorul metalic
 își bâzâia cântecul de moarte
 acompaniind în mod straniu aceeași melodie
 în varianta slovacă
 pe care o auzisem în mașină
 un cărăbuș prizonier între pânza difuzorului
 și cadrul său metalic
 m-am întors spre mașina de la uber
 ca să-mi fac mea culpa
 în fața frumoasei slovace
 avusese dreptate
 într-adevăr nu ascultasem încă
 toate mutațiile melodiei
 dar mașina plecase
 discretă și silențioasă
 poate că m-a surprins un pic
 faptul că odată cu plecarea ei
 încetase și melodia
 dar asta nu m-a neliniștit
 la nevoie varianta slovacă
 puteam să mi-o cânt singur
 în fond o cunoșteam din copilărie

¹ Titlul original al filmului suedez *Fragii sălbatici* de Ingmar Bergman.

² Titlul original al filmului *Oglinda* de Andrei Tarkovski

³ Extrem de talentat poet basarabean, mort în circumstanțe incerte pe 12 august a. c., la vârsta de 26 de ani.

KOCSIS Francisko

Carpe diem (20)

Ugo Attardi: Dragostea poate fi o armă distrugătoare (*Moștenitorul sălbatic*).

Orice lucru pare mai posibil dacă este proiectat mult în viitor (*Moștenitorul sălbatic*).

*

John Wain: Nebunia nu are nimic de a face cu libertatea (*Un cer mai mic*).

Și mintea se poate lecu de o infecție ușoară, ca și trupul (*Un cer mai mic*).

*

Maxim Gorki: Nimeni nu are dreptul să-și cumpere fericirea cu prețul vieții altui om (*Emilian Piliat*).

Nu poți muta o stâncă din loc numai cu gândul (*Bătrâna Izerghil*).

Înțelepciunea nu-i leac pentru durerea inimii... (*Hanul și feciorul său*, p. 277).

Dragostea nu-i mai ușoară decât ura... (*Douăzeci și șase și una*, p. 397).

*

Ilya Ehrenburg: Cea mai sigură bază a moderatei noastre civilizații o constituie coacerea grâului și diferitele procese legate de ea (*Hrăpărețul*).

Uneori este mai bine să exagerezi în naivitate decât în înțelepciune (*Hrăpărețul*).

Faptele oamenilor nu sunt ghidate întotdeauna de idei sănătoase (*Hrăpărețul*).

*

Martin Walser: În afară de primejdia de a te risca prea mult există și aceea de a te risca prea puțin (*Dincolo de iubire*).

Libertatea de acțiune umană e suprema realizare a materiei (*Dincolo de iubire*).

*

Aurel Pantea: Violența feminină poate lua, adesea, aparența inteligenței (*Blanca*).

Scriind, știu că ceea ce spun despre mine și despre ceilalți e o simplă variantă, un simplu joc al limbajului (*Blanca*).

Ficțiunea e numele de impostură al realității (*Blanca*).

*

Bojin Pavlovski: Nimeni nu vrea să fie de partea celor învinși (*Ipocritul*).

În ziua de azi, oamenii trăiesc într-un mediu în care fiecare, după poftă, îl minte pe fiecare, ascunzând de obicei ceea ce simte cu adevărat. Cinismul trece drept curaj, iar cinstea e luată în derâdere (*Ipocritul*).

*

Hjalmar Söderberg: Dubla artă a vieții: a învăța și a uita (*Tinerețea lui Martin Birck*).

Dumnezeu este numele senzației pe care o încearcă doi îndrăgostiți culcați împreună în același pat (*Tinerețea lui Martin Birck*).

*

Gerard Walschap: În cărțile sfinte stă scris că o fiică își iubește mai mult bărbatul decât părinții: cumplit adevăr! (*Houtekiet*).

Corectitudinea naște încredere, pe când amabilitățile excesive trezesc suspiciuni (*Houtekiet*).

Orice om trebuie să aibă curajul de a trăi (*Houtekiet*).

*

Káli István: Omul nu poate deveni niciodată propriul trădător (*Orbecăitorul*).

De la nimic la nimic nu-i decât o viață și o moarte (*Orbecăitorul*).

*

Sven Delblanc: Când aud de vreo nedreptate în lume, devin atât de furios, încât îmi vine să omor vreun tiran sau să arunc ceva în aer, deși știu că așa ceva n-are niciun rost. Sau îmi doresc nespun să-mi întorc privirea de la toată mizeria și să ies din istorie și din timp. Și este la fel de greșit (*Gunnar Emmanuel*).

Nimănui nu-i pasă de adevăr, toți luptă doar pentru vreo slujbă. Asta e valabil și pentru cei care se ocupă cu politica (*Gunnar Emmanuel*).

*

Ignacio Aldecoa: A privi marea e ca și cum ai privi într-o oglindă fără să vezi altceva decât oglinda (*Gran Sol*).

Foamea nu-i un sfetnic bun (*Gran Sol*).

*

Nataša Tanská: Vraja e magie – nu poate fi săvârșită în piața publică (*Secretul pictorului Solomon Meer*).

Răzbunarea nu poate fi un program de viață (*Baladă pentru flaut și trei voci de femeie*).

*

Irina Petraș: Literatura adevărată nu opune o teză altei teze. Ea vorbește despre omenesc în condițiile orei sale istorice. Ficțiunea de bună calitate înregistrează,

cu mijloacele sale specifice și mereu nuanțabile, starea omului în lume (*Gabriela Adameșteanu și viața ca viață*).

*

Klaus Rifbjerg: Distracțiile sunt singurul lucru care îl împiedică pe om să se sinucidă (*Anna (eu) Anna*).

În toată lumea, cu nimic nu te obișnuiești mai repede decât cu obiceiurile rele (*Anna (eu) Anna*).

*

Dimitrie Stelaru: Cere puțin vieții: un pat între ziduri calde, pâine și haine (*Zei prind șoareci*).

Părerea mea despre poezie e poezia (*Zei prind șoareci*).

Stau între oameni ca în ploaie (*Zei prind șoareci*).

*

Simona-Grazia Dima: De veacuri, Făt-Frumos/ uide zmei și nu mai isprăvește,/ poate așa e un pic mai limpede/ această lume de care-aproape a uitat,/ iar fata împăratului, demult eliberată/ din copac, s-a dus, lăsându-și diadema/ în poiană. Bătrân acum, viteazul/ se apleacă și vede cum înflorește/ roua pe rubine și diamante (*Făt-Frumos*).

*

Artur Koestler: Nu putem diminua, ci numai spori cunoașterea (*Lunaticii*).

Un vid spiritual tinde să provoace izbucniri emoționale (*Lunaticii*).

Știința poate deveni un imn pentru creator, ori o cutie a Pandorei, și ea ar trebui încredințată numai unor sfinți (*Lunaticii*).

*

Papa Francisc: Doamne, fă ca în batjocură să pot păstra tăcerea!

A bărfi înseamnă a uide.

Întâlnirea cu Dumnezeu trebuie să vină din interior.

*

Ion Vianu: Psihoza este o mică religie privată într-un spațiu fantastic în care iadul deține teritoriul cel mai întins, iar raiul, un colțisor“.

*

Gheorghe Grigurcu: Uitarea: un premiu pe care ți-l acordă viața pentru dezagrementele ce ți le-a hărăzit, dar un premiu cu care nu te poți mândri (în *Familia*, nr. 4/2019, p. 7).

Virtutea nu valorează mai mult decât individul care o întrupează (în *Familia*, nr. 4/2019, p. 9).

Frigul obosește trupul. Frigul moral ostenește sufletul (în *Familia*, nr. 7-8/2019, p. 8).

*

John Steinbeck: Unii indivizi, chiar dacă nu o merită întotdeauna, sunt cu adevărat îndrăgiți de zei (*La răsărit de Eden*).

Lipsa de evenimente nu are jaloane care să marcheze durata, de la nimic la nimic nu se poate vorbi de vreo scurgere a timpului (*La răsărit de Eden*).

Cred că monștrii se pot naște din părinți normali (*La răsărit de Eden*).

*

Emile Zola: Numai fățarnicilor le place să moară de sete în pragul crâșmei (*Gervaise*).

Prietenia unui bărbat e mai trainică decât dragostea femeii (*Gervaise*).

Fiecare știe ce-i la el în casă și se scarpină acolo unde îl mănâncă (*Gervaise*).

*

Marin Sorescu: De când a apărut praful de pușcă, soarta artei e pecetluită (*Răceala*). Lumea trebuie s-o pătrunzi cu mintea, nu să o bați cu picioarele (*Răceala*).

La orice nivel, sufletul omenesc e măcinat de o imensă neliniște (*Răceala*).

*

Kocsis: În pragul depresiei nu-i nevoie să-ți iei avânt, oricum vei sări destul de departe în groapa ei de sticlă pisată în loc de nisip.

Unii cred că vârsta le dă înțelepciune, confundând-o cu experiența. Argumentul vârstei e valabil și pentru debili?

Fiecare se distrează și se plictisește pe cont propriu. Vai de cei cu contul gol. Sigur că nu-i vorba de cel bancar.

*

Alexandru Macedonski: În crini e beția cea rară/ Sunt albi, delicați, subțiratici, —/ Potirele lor au fanatici —/ Argint din a soarelui pară.// Deși, când atinși sunt de vară,/ Mor pâlcuri, sau mor singuratici,/ În crini e beția cea rară/ Sunt albi, delicați, subțiratici.// În moartele vremi, mă-mbătară,/ Când fragezi, și primăvăratice,/ În ei mă sorbire, extatici,/ Și pe aripi de rai mă purtară// În crini e beția cea rară (*Rondelul crinilor*)

Andrei Codrin BUCUR

Minte-mă decent!

(Radu Vancu – *Răul*. Jurnal 2016-2020, Humanitas, 2021, 284 pp.)

Despre Radu Vancu s-a scris și pe Acropole. E suficient să-i introduceți numele în bara de navigare a oricărui motor de căutare, ca să vă copleșiți browserul cu cache-urile unui *stat paralel*, aflat la picioarele acestui faimos creator de fantezii pitorești.

Să n-aveți niciun dubiu: Radu Vancu este, pentru un segment important din protipendada culturală românească, vârful de lance în lupta de cucerire a podiumului literar european/mondial (la noi, a câștigat cam tot ce se putea câștiga) – întrucât nu putem explica viteza cu care i se scot pe piață (și megapromovarea care însoțește) producțiile grafice.

Dacă cei ahtiați de lectură ar fi înnebuniți după memorii/jurnale, atunci actorii comerciali ai debușului editorial ar fi mai degrabă înclinați să mediatizeze *JURNALUL* lui Gheorghe Grigurcu, care, numai în intervalul 2017-2021, a publicat patru *cărămizi*, ce însumează – *Puneți-vă centura!* – două mii patruzeci (2040) de pagini¹.

În concluzie, alta-i *dilema!* – iar noi, neînghițind gălușca *densității diaristice, a nediluării visceralității...*, n-o să parcurem, în integralitate, consemnările R.V.-iste, ci vom examina doar primele file (relevante în demersul nostru) din mult-titratul său jurnal „de maturitate”.

Am optat pentru această formulă, dat fiind că în 2017 i-a apărut volumul întâi din ceea ce va constitui o colecție editorială de memorialistică, și anume *Zodia Cancerului*. Jurnal 2012-2015 (Sadoveanu are un roman omonim, apropo) și își trecuse în palmares câteva premii deloc neglijabile. Așadar, nu ne referim la un debutant.

Acestea fiind zise, să purcedem:

• „2 noiembrie În visul de azi-noapte, lansam o nouă carte de Ion Mircea. Eram trei vorbitori: eu, Mircea Ivănescu & Andrei Pleșu. La un moment dat, M.I. a întors capul, încât îl priveam din spate – am văzut că avea o gaură imensă în craniu, înlăuntrul capului era complet gol, iar pe pereții interiori ai țestei avea doi ochi enormi – și ficși, ca ai orbilor și ai răpiților în duh. Expresia ochilor din interiorul craniului, care era deopotrivă extatică & de o teroare absolută, m-a făcut zob. Dar nu atât de tare ca faptul că, exact în acea clipă în care îi vedeam ochii secreți, îl auzeam pe M.I. râzând. «Cum poate cineva să rădă, când ochii lui secreți sunt în asemenea hal?» – ceva de genul ăsta mă întrebam, înainte să mă trezesc terifiat & recunoscător că îl văzusem” – (p. 5).

Încă din uvertura însemnărilor, sesizăm gimnastica didactică a lui R. V. (unii ar cataloga-o de-a dreptul *demagogică*) și nevoia de confirmare (inter)națională, ce caracterizează (au spus-o *anticii*) spiritele mărunte.

Predilecția pentru acest *start confesiv* (cu scopul de a rafina *brașoavele*) este ca o celebrare (sub)conștientă a unui orgoliu necontrolat – chit că se recomandă a fi unul „abisal” și, implicit, „poetic”. Evocarea *visului* are o conotație oareșicum literară, amintindu-ne de scriitorii onirici (*Borges, Kafka...* și, cu permisiunea dumneavoastră, *Cărtărescu*) și nu-i accidentală, căci lasă impresia că Vancu pășește pe urmele *giganților* – deși, recurgând la un banal (nu intenționăm să supărăm pe nimeni) *name-dropping*, sfârșește într-o excepțională „*illusion of depth*”.

R. V. nu folosește orice *nume*, ci (apanaj al cercurilor elitiste ale beletristicii autohtone) unele care sunt adesea asociate cu seriozitatea meseriei de „cărturar”, deci o selecție „pe sprânceană”, menită... (că n-o să viseze despre lansarea operei *Viața lui Nușu Cămătaru: DRESOR de lei și de fraieri*) ...să insereze „scenariile” din somnul REM în sfera *cult* a literaturii nord-danubiene. Din perspectiva autorului, *efemeridele coșmarești* de acest calibru adaugă *valoare* discursului său, chiar dacă „administratorul” lor nu joacă un rol concret în împlinirea dorințelor reprimite (și compensarea psihică...) ale celui care, cu mîgală și trudă, copiază pe foaie cele „petrecute”.

Ion Mircea (și restul celor convocați la „Simpozionul cvadrienal dedicat halucinațiilor lucide”) devine o unealtă prin care Radu Vancu își șlefuieste efigia: „premiera” unei cărți (activitate pur formală) dezvăluind „masca mortuară” a celui care (și când visează) rumegă la „știrea [cu el] de la pagina întâi”. Visul, un spațiu al inconștientului, constituie *pre-textul* pentru o izbândă în câmpul gândirii, scriitorul catagrafiindu-și *discernămintele onirice* în speranța că, înveșmântat cu ele (țoalele „de firmă” ale literaturității), va reuși să mimeze introspecția la infinit.

„mă trezesc... recunoscător că îl văzusem [pe Mircea Ivănescu]”

La prima vedere, am conchide că Radu Vancu este atât de cumsecade, încât și-ar cere scuze și unei frunze, în cazu-n care ar fi călcat-o pe codiță. Chit că-și expune (pe tarabele noastre neuronale) stima deosebită față de fostul său mentor, împrejurarea în care se manifestă nu ne convinge. Să o luăm băbește:

a) R. V. îl gratulează pe M. I. fiindcă „i-a îngăduit” acea întâlnire de gradul III;

b) visul este o „posesiune” a lui R. V., nicidecum una a lui M. I.;

c) R. V. se felicita pe sine, pentru „reuniunea” la care a participat;

Nu e nimic remarcabil, ci doar un mijloc de a subtiliza *fermitatea* lucrurilor printr-o „contorsiune estetică”, ce făurește iluzia unei legături între sub/inconștientul individual și cel colectiv, în speță „nobil”, așezând pe un pedestal fictiv o consecință firească a plasticității sinaptice.

Departe de „strălucirea” la care aspiră, în loc să fie o narare sinceră a unei trăiri intime, autorul plasează, *devant le lecteur*, un tablou al propriei recolte de *virii eruditi*.

• „3 noiembrie Spre seară, deschid eseurile lui Sábato – și cad peste următoarea frază dintr-un jurnal al lui Baudelaire: *À propos du sommeil, aventure sinistre de tous les soirs...* Într-adevăr. Deși visul e aventura cu adevărat sinistru. Și dexteră. Și salvatoare. Visul, cu ochii lui secreți. Și bolnavi, în cazul meu, de o conjunctivită perpetuă, doldora de glaucoame și urdori, de macule și cataracte, dar convingi că văd, așa cum inima oricărei scârnăvii e convinsă că simte” – (pp. 5-6).

Visul – aventură dexteră! Unde am mai detectat astfel de gafe retorice? Aaa! În romanul *Transparența* (tipărit în 2018, tot la Humanitas) al aceluiași autointitulat grafoman. Iată câteva pasaje:

„...Vancu ne povestea mai departe despre Ivănescu, singurul dintre poeții contemporani pe care-l admitea, singurul pe care-l admira aproape la fel de mult ca pe sine însuși.

— Am adormit greu în noaptea aia, ațipeam, urmau vise scurte și dure... m-am trezit într-o librărie subterană... Se vorbea într-o limbă pe care-n cele din urmă am recunoscut-o drept argentiniană (sic!)... Lansam un roman splendid al lui Sábato, se chema *Evangelhia după Omul Invizibil* și era de fapt un Faust, primul mare Faust dat de America Latină, cum țin minte că am spus la lansare (...)

Ochii Karinei se lichefiară și mai mult, părul ei dat cu peroxid se albi cu o nuanță în plus, Vancu surâse iar mulțumit, apoi se întoarse la relatarea visului:

— Eram trei vorbitori: eu, Mircea Ivănescu și Andrei Pleșu. La un moment dat, Ivănescu a întors capul – și am văzut că avea o gaură imensă în craniu, înăuntrul capului era complet gol, iar pe pereții interiori ai țestei avea doi ochi enormi – și ficși, ca ai orbilor și ai răpiților în duh. (...)

— Expresia ochilor din interiorul craniului, continuă Vancu, deopotrivă extatică și de o teroare absolută, m-a terorizat cu totul. Dar nu atât de tare ca faptul că, exact în acea clipă în care îi vedeam ochii secreți, îl auzeam pe Ivănescu râzând. «Cum poate cineva să râdă, când ochii lui secreți sunt în asemenea hal?» – ceva de genul ăsta mă întrebam, înainte să mă trezesc terifiat și recunoscător că îl visasem. Și că citisem în vis romanul pe care eu și Sábato îl scriseserăm împreună. Și pe care, dacă mă va convinge până la urmă cineva..., o să-l scriu de unul singur. (...)

— Când m-am trezit, reluă Vancu..., m-am dus direct la eseurile lui Sábato. Le-am deschis la întâmplare – și am dat peste următoarea frază dintr-un jurnal al lui Baudelaire: *À (sic!) propos du sommeil, aventure sinistre de tous les soirs...* (...)

— Într-adevăr, visul e aventura cu adevărat sinistru. Și dexteră. Și salvatoare. Visul, cu ochii lui secreți. Și bolnavi, în cazul meu, de o conjunctivită perpetuă, doldora de glaucoame și urdori, de macule și cataracte, dar convingi că văd, așa cum inima oricărei scârnăvii e convinsă că simte” – (pp. 263-265).

Cel mai probabil, Radu Vancu a luat *ad litteram* ceea ce i-a declarat Mircea Cărtărescu (un alt „templu al ficțiunii”, un alt poet contemporan „admis”) lui Cezar Paul-Bădescu în 2014²: „Tot ce-am scris este, până la urmă, jurnal. Adică, o cartografiere a minții mele... și a vieții mele, a destinului... Nu am făcut niciodată foarte mari distincții între genuri, specii... Ceea ce a fost numit convențional *roman* în scrierile mele ...este un alt unghi ...în care am încercat să mă surprind pe mine și să mă iau prin surprindere... (...) «Orbitor» este un fel de hiperjurnal... sau metajurnal... este un jurnal la puterea a doua...” – însă a ignorat o sumedenie de aserțiuni marca Cărtărescu, cel cu care a fost comparat indirect de atâtea ori³:

„În noul volum din «Jurnal» am eliminat jumătate din vise, pentru că ele, la un moment dat, devin într-adevăr un balast pentru lectură. Am păstrat numai acele vise pe care am reușit să le reproduc literar într-un mod satisfăcător și am eliminat nenumărate altele, câteva mult mai zguduitoare, dar pe care nu reușisem să le notez cum trebuie”⁴.

Depistarea și inventarierea autoplagiatelor intră-n competența criticilor consacrați. Noi, scrupuloși plebei ai anticariatelor, ne-am făcut datoria. Însă nu vom avansa în ancheta noastră, până nu vă mai ispitim cu o părere avizată, legată de maniera „tocilărească” de a trage condeie a lui Radu Vancu:

„Cu stupoare, am găsit în carte fragmente întregi dintr-un interviu acordat de Radu Vancu, în 2012, pentru LiterNet, luate cu *copy-paste* de acolo și introduse în discursul naratorului auto-centrat. Tot aici găsim procesiunile simili-religioase și «anomaliiile» din *Solenoid*, coincidențele simbolice și telescopările din proza lui Mircea Cărtărescu, ba chiar pe Cărtărescu însuși, alături de Agopian și Groșan, Mihai Ursachi și Ada Milea, Ion Mircea și Klaus Iohannis, Ion Iliescu și Patapievici, cine vrei și cine nu vrei. Nu putea lipsi (fiindcă și în *Solenoid* aveam un personaj numit Cărtărescu) un personaj numit Vancu. Culmea coincidențelor nefericite, în timp ce tatăl naratorului s-a sinucis în epoca lui Iliescu, tatăl personajului Vancu s-a sinucis în epoca lui Dej”⁵.

• „7 noiembrie Cami & Sebastian, bolnăviori. Cami, de fapt, chiar bolnavă de-a binelea..., după micul exces de ieri, când a urcat de una singură o creastă de pe valea Oltului până la mănăstirea Turnu (sau Stănișoara?), în vreme ce eu & Sebastian ne îmbăiam, ca doi romani dezabuzăți, în termele de la Cozia Aqua Park, alături de familia Rociu” – (p. 6).

O delicată (a se citi *ridicolă*) distanțare, tipică novicilor care vor să epateze prin prisma „observatorului detașat”, cel ce interpretează *solemn* partitura unei isprăvi „cabalistice” – dar îl trădează moaca.

Trecem peste redundantul și siroposul „bolnăviori” (în strădania de a „gâdila” textul, ajunge să-l „violeze”, iar ceea ce se voia un susur blând de șipoșele în urechea fină a melomanilor s-a dovedit a fi un scârțâit de tablă în toiul unei simfonii de ciocârlii și pițigoi) și peste „micul exces...”, și ne fixăm lornionul pe cei doi *patricieni blazați*, protagoniști ai băilor publice. Sintagmă ce (mai mult decât nostimadele ocazionale) vizează „impotența valahă” (o fi fost apa prea caldă, prea rece?), căci brusc ei se trezesc, vădușiți de entuziasm/scârbiți de (ne) plăcerile terestre... (practic, se trezește R. V., și-l include/angrenează pe Sebastian), ...la confluența modernului cu arhaicul (Parcul Acvatic este situat în proximitatea așezământului monahal de la Cozia) – un contrast ratat, ce frizează absurdul și deriziunea: tobogane, bicinei și piscine vs. bizantinisme și oseminte voievodale.

Cel mai tare ne-a atras atenția „familia Rociu”. De ce (se vede clar că...) a trebuit menționată? Sunt oameni cu cheag/de vază...? Plantează R. V. un accesoriu aparent de prisos (rețetă utilitaristă?) pentru a construi în jurul său o oază de „realism” intrinsecă *arhivei cotidianității*? (De obicei, se folosesc inițialele numelor...) Sau vrea să facă un serviciu cuplului respectiv, pomenindu-l în cvasianonimat? (Scumpul de el!)

Să fie, oare, o manevră ingenioasă de marginalizare a identității (un *spectacol de neoașism*⁶), ce întrebuințează o legitimare „calculată” prin apel la butadă?

Însă nu reiese că autorul ar fi conștient de grotescul situației.

• „Săbato zice undeva: «Cuvântul *iubire* nu mai are același sens...» – (p. 6).

Cum vine aia *zice undeva*? Se dau soluțiile:

A. Doctorul în filologie are un lapsus;

B. Vrea să ne sensibilizeze printr-o pretinsă claudicație;

Pariem pe varianta B.

• „8 noiembrie Pavese îl acuză pe Mérimée că era «tragic după ureche»” – (p. 6).

Ne-a lovit *nausea* și se apropie furtunoasa *emesis*.

• „Pavese însuși, cu al lui *Non scriverò più*⁷, își face gesticulația tragică până la capăt... – încât mă văd nevoit să spun, cu enormă strângere de inimă, că tragicul lui, atât de cutremurător, e totuși prea profesional, prea supravegheat, prea luat cu toate notele corecte. Cumva, regizorii perfecți ai propriului tragism nu te lasă să empatizezi decisiv cu ei” – (p. 6).

RÂDE CIOB DE OALĂ SPARTĂ sau CUM SĂ TE FACI DE CACAO

Pavese și-a respectat promisiunea – s-a sinucis. Vancu...?

• „15 noiembrie Și, ca dezastrul să fie perfect, nici biblioteca nu mă mai ascultă: am căutat două ore degeaba după *Șotronul* lui Cortázar. Iar acum zac pe ruinele bibliotecii, ostenit și sfârșit ca Iov. Realitatea nu m-a mai sabotat de mult chiar în halul ăsta” – (p. 6).

L-am botezat *diamantul de pe blazon* sau *cum să te distingi prin antrenarea unor imagini pompos afectate*. Și, din nou, cădem în incertitudinea: Se distrează cu noi sau nu-și dă seama de acest (ce-i drept, variabil) caraghioslâc?

„Și, ca dezastrul să fie perfect, nici biblioteca nu mă mai ascultă”

În loc de-un *reality check*, ni se livrează o scenă „apocaliptică”. Ce catastrofă! Câtă suferință! Cel care a înfruntat ororile întregului mapamond, este subjugat acum de liberul-arbitru al „dulapului cu cărți” – parodia impecabilă a unei poziții de superioritate glagoreică.

În loc să fim martorii unei „crize existențiale”, belim cepele la un moft academic. Ce descoperim aici nu-i un puseu depresiv (cum sugerează tonul ușor emfatic: o chestiune insignifiantă ia chipul unui cataclism personal), ci o eroare de raportare stilistică.

„...am căutat două ore degeaba după *Șotronul* lui Cortázar”

Expediția a eșuat, nema „Sfântul Graal”, cavalerul n-a dobândit calificativul de *erou*, iar o sută douăzeci de minute, șapte mii două sute de secunde au dispărut, din misterioase pricini. Halal „război nevăzut!” Incurabilă maladie. Altă prețiozitate (textul abundă de ele) ce devoalează caznele de catifea ale scriitorului.

„...acum zac pe ruinele bibliotecii, ostenit și sfârșit ca Iov”

Suntem în fața unui alt act teatral. De data asta: „epitomizarea” lui *Iov* – simbolul chinurilor neîntemeiate și-al durerilor nemângâiate. În caz că aveți vreo îndoială, Răducu vă aduce la cunoștință că a atins zenitul năpastei și că e (rezultat al *Zeitgeist*-ului) o victimă a brutalității hazardului.

„pe ruinele bibliotecii”

Un detaliu de „monumentalitate”, izvorât din apetitul cronic pentru grandilocvență. Dacă nu este aceasta insulta ideală a unui estetic care jonglează cu noțiunile universale de „supliciu” și „calvar” (ce panotează sufletul său vexat, pentru a reda eșecul lui minor), nu știu ce poate fi.

„Realitatea nu m-a mai sabotat de mult chiar în halul ăsta”

Realitatea – „entitate subversivă” – rămâne indiferentă la doleanțele dascălului sibian. Caută R. V. să se opună „materialității”, iar *dânsa* are tupeul să-i confiște armele pe care (el) credea că le deține?

Înc-un pleonasm al infatuării, ce ridică la fileul partidei de bambilici literar întrebarea la care n-o să aflăm prea curând răspunsul: Ce-l stimulează mai abtîr pe Mihai-Radu Vancu decât să se simtă prejudiciat, oriunde și oricînd?

Fiecare expresie (transformată agasant și lacrimogen într-un *statement*) sculpează, în carnea diegetică, cariatida unei vedete seculare ce susține, prin forța axului tîgvă-calcaneu, edificiul cultural al omenirii/mediocrității.

Răposatul își cară nestingherit „trena”, ritualizând accesele de morgă și show-ul unei cremațiuni spontane. În definitiv, un dans al aparențelor, ce acompaniază parada/prohodul insucceselor.

• „16 noiembrie Acum vreo două-trei zile, la colocolviul Iustin Panța...” – (p. 7);

• „18 noiembrie Emil Brumar, adineauri, într-o conversație:...” – (p. 8);

• „21 noiembrie La Paris, pentru a treia oară în ultimii ani... la un festival organizat de Maison Internationale des Littératures și Sorbonne Nouvelle, alături de poloneza..., nemțoaica ucraineană..., bosniacul...” – (p. 8).

Am ajuns la pagina opt (*a patra*, în cronologia mărturisirilor) și suntem sleiți, plictisiți și dezgustați – drept care îl sfătuim pe Radu Vancu, dacă vrea să ne dea pe spate cu enciclopedismul său (și cu nădejdea că ne permite să i ne adresăm la persoana a doua singular) să lase deoparte autorii accesibili oricărui meltean și să ni-i zugrăvească, prin citate fluviu, pe cei intruabili în lanțurile librăriilor pe care le frecventează, gen Arhiloh din Paros, Theodor Prodromos, Aulus Gellius (dar cu excerpte latinești), Ibn Khafājah ș.a.m.d., să ne citeze din edițiile lui Aldus Pius Manutius (însă nu alea de ți le vâri în jeb) și Johann Froben (cu xilografuri proiectate de Hans Holbein cel Tânăr și executate de Hans Lützelburger, da?), să illustreze fiecare pietricică

care-l jenează în talpă, aplicând taxonomia lui Georgius Agricola, iar când zboară (cu avionul, cu *skithblathnir*-ul sau numai prin intermediul imaginației) să ne picteze formațiunile noroase, cu grația nefologică a lui Howard Luke, și să o țină așa pîn-o să-l rugăm să-și immortalizeze *selfie*-urile pe niște plăcuțe rectangulare de rodiu, pe care, amulete alchimice..., să le poarte la gât fanii perverselor ca pe Târgu Ocna. Iertați-ne! ...ca pe la târgurile de carte. Fiindcă doar atunci va jubila Radu Vancu, iar noi, cu smerită plecaciune, o să insistăm ieremiadic să ne ierte pentru această cutezanță.

Căci cine ar îndrăzni să-l conteste pe cel care, conform Laurei T. Ilea⁸, „atinge puncte importante, printre care ...identitatea națională, ...scriitorii-cult ai veacului, ...nașterea romanului epuizant, ...literatura, ...definiția poeziei”?

Și-o aprobăm imediat: *Atinge, nu pătrunde.*

¹ Vezi site-ul Editurii EIKON, <https://www.librariaeikon.ro/>.

² Interviu Mircea Cărtărescu: „M-au rănit cei pe care i-am iubit mai mult”, sursa YouTube, postat de *Adevărul.ro*, 1 iunie 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=pTaSuFR82ik>.

³ „Cât despre viziune, aceasta e tributară tipului de viziune pe care îl știm din romanele lui Mircea Cărtărescu”. Serenela Ghițeanu, „Obsedanta transparență”, *Revista* 22, 16 iulie 2019, <https://revista22.ro/cultura/obsedanta-transparenata>.

⁴ Marius Tucă, „Eu-rile lui Mircea Cărtărescu”, *MariusTucă.ro*, 15 iunie 2005, <https://mariustuca.ro/interviuri/eu-rile-lui-mircea-cartarescu-1029.html>.

⁵ Daniel Cristea-Enache, „Fără busolă”, *România literară*, nr. 31/2019, <https://romanieliterara.com/2019/08/fara-busola/>.

⁶ De exemplu: patriotardul care coboară din merțan, în șlapi chinezești, blugi din Turcia și ie oltenească, confecționată în Bangladesh.

⁷ „Non scriverò più” – cu accent ascuțit/acut (it. „N-o să mai scriu”) – sunt ultimele cuvinte pe care Cesare Pavese le-a notat în jurnalul său, înainte de a-și curma viața. Cf. Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, Einaudi, 1990, p. 400.

⁸ „Intermitențe. Jurnalul ca antidot la literatură”, *Observator cultural*, nr. 1149, 9 martie 2023, <https://www.observatorcultural.ro/articol/intermitente-jurnalul-ca-antidot-la-literatura/>.



Ciprian VĂLCAN

Excrementele pescărușilor

Orice acrobat care se apucă de filosofie cade în mod inevitabil de la trapez.

Să îți ucizi atât de des dușmanii în imaginație, încât, atunci când îi întâlnești, să ai impresia că au devenit nemuritori.

Nimic nu i-ar fi încântat în mai mare măsură pe barbari decât automatele lui Vaucanson, în care ei n-ar fi văzut decât niște uimitoare dovezi de magie.

Să călătorești atât de mult în propria-ți minte, încât să nu mai nici un chef să-ți scoți nasul din casă.

Pentru destui oameni, să masacrezi pare mai simplu decât să clasifici.

Să ai atât de multă imaginație, încât să-ți închipui, în cele mai mici detalii, colonizarea Siberiei, dar să ai atât de puțină energie, încât să fii incapabil să ridici un pai de pe jos.

Să te lauzi că ai în pază meterezele cetății, dar să ai, de fapt, drept misiune îndepărtarea excrementelor pescărușilor.

Un stereotip literar, dezmințit la tot pasul de realitate, e acela că prostituatele ar fi bune la suflet.

Dragostea mitocanului pentru artă e precum fervoarea religioasă a hoțului care fură moaștele unei sfinte.

Cei care doboară statuile de pe soclu trăiesc cu speranța secretă că vor vedea în locul lor propriile statui.

Mintea care stă la pîndă e o panteră, chiar dacă pare doar o pisică.

Mințile nobile se adulmecă la fel precum cîinii în călduri.

Unii se retrag în deșert ca să se ferească de diavol, pe cînd alții o fac tocmai ca să dea acolo peste el.

În loc să se curețe de păduchi, precum maimuțele, filosofii inventează concepte.

Visul ereticului e să devină Mare Inchizitor.

Ereticul nu e niciodată mai bun și mai drept decât călăii săi, ci mai sălbatic și mai crud.

Ereticul suferă de trufia celui care pretinde că e singurul care cunoaște adevărul.

Barbarii iubesc piramidele făcute din capete.

Filosofii – craniile care le amintesc de deșertăciunea lumii.

Nu îngerii găsesc trufe, ci tocmai cîinii și porcii.

Profetul care propovăduiește în deșert știe că îl ascultă cu atenție măcar urechile diavolului.

Gnosticii moderni nu mai vor să salveze lumea – se mulțumesc să o distrugă.

Gînditorii conservatori par convinși că societatea are nevoie de școli pentru călăi, nu de școli de retorică.

Poezia ni s-a dat ca pavăză împotriva nebuniei, ca formă de a exalta sufletul fără pericolul de a-l scoate din trup,

Primul edict al oricărui împărat care dorește să urmeze calea virtuții trebuie să prevadă tăierea limbilor tuturor lingușitorilor.

O subtilă idee bizantină : să nu-ți nimicești niciodată dușmanii, oricît de cruzi și de primejdioși ar putea fi, pentru că, în locul lăsat liber de ei, ar putea să apară vrăjmași și mai primejdioși, și mai cruzi.

Orice scriitor jinduiește să scrie cu aceeași ușurință cu care un lustragiu face să-ți strălucescă pantofii.

Diavolul alungat într-o turmă de porci – afinități electice.

Unii oameni susțin că sînt atât de sensibili, încît suferă pentru bătăturile altora.

Regii care au parte de domnii foarte lungi devin treptat obiecte ale venerației unanime.

La fel se întîmplă și cu centenarii, oricît de mediocri și de lipsiți de farmec ar fi.

Abdicarea lui Dioclețian e un act mai plin de semnificație filosofică decît întreaga domnie a lui Marc Aureliu.

Valentin TRIFESCU

Ieșirea din sine și efectul de distanțare



Potrivit lui Béla Markó, adevărata înțelegere a identității etnice se poate face, cel mai eficient, doar printr-un proces de distanțare, care poate fi pus de către noi în legătură cu *Eros Kosmogonos*, care este un Eros al depărtării: „Își păstrează trecutul intact/ doar cei ce pleacă de-aici/ [...] trecutul se poate vedea cu absolută/ claritate doar așa, de foarte departe” (*De departe, trecutul*). Nu se face o pledoarie pentru exil, ci pentru o poziționare la marginea subiectului, într-un loc care poate oferi distanța necesară unei priviri de ansamblu, dar mai ales mai clare, făcute cu ochii unui individ care și-a câștigat individualitatea, în urma unui proces de autoinițiere: „Cei ce trăiesc aici nici nu mai sesizează/ că patria nu e asta. Nu-i patria aceea./ Nu-i casa aceea. Nu-i iubirea aceea./ Nici măcar ura aceea. Dacă vrei să-ți păstrezi iubirea nealterată, trebuie/ s-o părăsești” (*De departe, trecutul*). În definitiv, este vorba despre conturarea unei etici minoritare. În plus, ieșirea din sine însuși și punerea în ipostaza unei alterități naționale, oferă, într-un mod paradoxal, tocmai calea de înțelegere a propriei identități etnice. În acest sens, merită amintită poezia *Pod peste Dunăre*.

În meditațiile asupra istoriei apare, din când în când, fantomatic, Ceaușescu, care este judecat mai ales pentru efectele morale ale acțiunilor sale: „Cel mai mare păcat al său n-a fost faptul/ că ne-a înfometat. Și că ne-a ținut închiși/ în țara lui. Țara noastră a devenit, încet-încet,/ țara lui. Nici nu ne-am dat seama/ cum s-a întâmplat. Ne-a fost zi și noapte/ frig. Și totuși, cea mai mare ticăloșie a lui/ nu-i asta. Ci că ne-a învățat, între timp,/ să urâm [...]” (*Un nou poem despre iubire*).

Și Revoluția din 1989 este rememorată de autor în mai multe rânduri, dar ea nu a căpătat niciodată o dimensiune epopeică sau una ideologizată în stilul ieftin cu care elita *mainstream* postrevoluționară ne-a obișnuit – acest lucru mai ales în condițiile în care, să nu uităm, avem de-a face cu un scriitor care a făcut, în România anilor 1990-2000, politică la cel mai înalt nivel –, ci una profund umană, demitizată, trăită la scara unu la unu, din care se rețin, în definitiv, problemele strict personale sau unele detalii cu totul neimportante pentru „marea istorie”: „[...] Cum am mai/ spus în repetate rânduri, în dimineața aceea am fost/ la tăierea porcului și după ce am dus acasă jumătatea de porc cumpărată cu bani grei, am fugit la manifestație/ și am lăsat familia singură, cu vasele pline cu carne/ [...] Cu puțină vreme/ în urmă, întâmplător, ne-am întâlnit la o recepție/ cu bărbatul deja foarte încărunit, am povestit/ despre revoluție și am evocat ciorapii ruși/ ai soției sale. S-a uitat la mine surprins: cât de bine îți amintești ciorapii ăia. Într-adevăr,/ m-am gândit, oare ce-i cu adevărat important într-o revoluție, și de unde să fi știut ce trebuie/ să ținem minte și la ce n-ar fi trebuit să fim atenți,/ pentru că-n timp își pierde, oricum, semnificația” (*Erotică*).

Pornind de la un model inițial proustian – în care rememorarea pornește de la gust –, trecut probabil prin filtrul sensibilității lui József Méliusz – în care rememorarea pornește de la miros¹ –, de multe ori amintirile din copilărie ale lui Béla Markó sunt declanșate de diferite mirosuri specifice, care sunt puse în legătură cu anumite locuri, cuvinte sau situații: „[...] deasupra ușii/ de coborâre în pivniță, se afla o inscripție/ cu litere deja scorjite pe-alocuri: adăpost/ [...] când coboram/ în pivniță, în fața noastră plutea o perdea/ de mireasmă de mere, răzbătută pe-alocuri/ de mirosul de varză acră, precum răzbate/ prin bluza dantelată a femeilor sudoarea/ la subsuori; de-atunci, dacă citesc despre/ adăpost, simt mirosul de mere ori de varză/ și, mai înainte de a mă simți jenat, sunt străbătut de o inexplicabilă bucurie/ că pot să pătrund în cuvântul acela/ răcoros, semiobscur [...]” (*Farmecul lecturii*).

În mai multe rânduri se produce o reactualizare a trecutului în prezent care dă sens, profunzime și o perspectivă subiectivă asupra lumii înconjurătoare. Anii copilăriei petrecuți în proximitatea mamei nu sunt neapărat psihanalizați, ci mai curând ei capătă o valoare morală pentru autorul adult, care îi reevaluează sau îi încarcă cu sens. Acasă este acolo unde ne sunt părinții, iar când aceștia au dispărut din lumea fizică, sentimentul de acasă mai rămâne doar în trăirile avute de un copil devenit etern, care se autosinonimizează printr-un proces de rememorare: „[...] Dacă nu se află acolo, atunci nu mă mai duc/ nici eu acasă. Nicidecum nu mă pot întoarce/ acasă acolo de unde ei lipsesc. Adică se află,/ de fapt, mereu acolo. Numai că eu nu știu/ unde anume. Pentru că n-ar fi trebuit să mă mișc/ niciun pas

de la locul meu. Și n-ar fi trebuit/ să stau de vorbă cu oamenii străini. Ar fi trebuit/ să-i aștept exact în locul în care m-au lăsat,/ cu foarte multă vreme în urmă, singur” (*Intrare*). În anumite cazuri, adultul încă mai păstrează viu în memorie modul în care a perceput lumea cu ochii copilului, într-un mod inocent și instinctual (*Nu mă văd*).

Există în unele poezii și o luptă a autorului cu Dumnezeu, prin care i se contestă acestuia existența sau i se diminuează din calitățile morale. Nu avem de-a face cu înșiruirea unor blasfemii venite din gura unui ateu, ci cu niște strigăte de disperare venite din partea unui om care se întreabă asupra sensului vieții sau se confruntă cu prezența morții. Dacă în anumite cazuri, Creatorul este condamnat pentru cinismul său: „Poate există Dumnezeu/ dar nu se pricepe decât la ucidere” (*Rușine*), în alte cazuri se ajunge la o soluție de compromis, de conviețuire, prin care se recunoaște codependența dintre divinitate și om: „[...] Cred tot mai puțin în Dumnezeu, dar/ îl implor să fie îndurător cu mine/ [...] Dacă aş putea, aş alege mereu/ și mereu imperfectul. Iubirea imperfectă./ Și dragostea imperfectă/ Pe mama,/ pe tata. Pe imperfectul Dumnezeu/ care nu poate zbura. Pe creatorul/ care are nevoie de creațiile sale” (*Crez*).

Avem de-a face cu un volum fragmentar, în care sunt abordate teme și subiecte variate, care trădează o lume interioară complexă și un univers intelectual extrem de vast. Anumite poezii descriu atmosfera sumbră din perioada pandemiei de Covid-19, iar altele abordează la nivel teoretic relația literaturii cu cuvintele, cu viața, cu istoria sau cu adevărul: „Da, așa e, într-adevăr, *literatura nu e literatură*./ Trebuie să lovești cu ea, să tai, să bați un cui/ în perete sau să-l împuști, în sfârșit, pe dictator./ Cuvântul nu-i niciodată cuvânt, trecutul nu-i trecut,/ viitorul nu-i viitor [...]” (*Măști*). De multe ori, versurile lui Béla Markó se autonomizează și pot fi socotite niște veritabile aforisme. Dăm doar trei exemple: „Scopul e răul, binele-i doar unealta răului” (*Măști*); „Mână veche,/ pahar vechi, dorință nouă” (*Pahar vechi*) și „Oriunde se sfârșește, dragostea oricum/ e împlinită” (*Ars vivendi*).



În poeziile lui Béla Markó se întâlnesc, într-un mod fericit – cum se întâmplă și în cazul creațiilor muzicale ale lui György Ligeti, András Szöllösy sau György Kurtág –, marea tradiție intelectuală bartókiană, racordată organic la lumea satului transilvănean, cu modernitatea cea mai pură, experimentală, intelectualizată și postindustrială. Pe de-o parte, poezia este asemenea unui covor din cârpe țesut de mama autorului: „[...] Nu se aude decât/ sunetul clapelor. Ori țăcănitul contrapus/ al pedalelor. Muzica se transformă în culori/ [...] Da, așa e. Mama cântă muzică de Bartók./ Doar o propoziție. Mama țese un covor de cârpe./ Asta e o altă propoziție. Nici nu mai contează./ A fost demult. Acum niciuna nu-i actuală” (*Simfonie*); iar pe de altă parte, poezia capătă valoarea metaforică a unei curți de fabrică: „Poezia în vers liber e ca o curte de fabrică./ Fiecare zăcând aruncate peste tot. paletă goi./ Grinzi masive de beton. Cabluri colorate de/ grosimea brațului. Roabe ruginite. Anvelope/ uzate. Ai impresia că s-ar putea depozita totul/ în altă parte. Dar nu. Și asta-i partea frumoasă [...]” (*Un pantof desperecheat*). Aceste exemple au și o profundă valoare teoretică, ele putând juca, la un moment dat, prin alternanță și fără a se nega reciproc, rolul de ars poetica pentru creația lui Béla Markó.

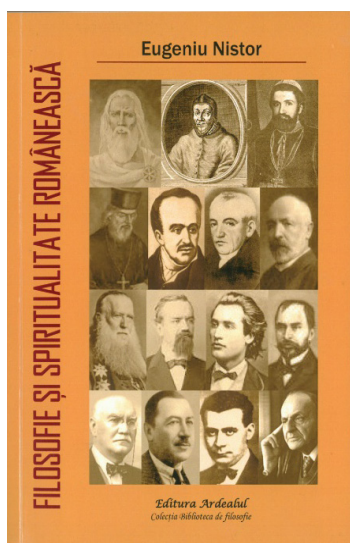
Nu încheiem aceste rânduri, fără a nu-l felicita pe domnul Francisko Kocsis, care a demonstrat o mare măiestrie, prin traducerea acestei cărți!

*Markó Béla, *Al cui sunt?*, trad. de Kocsis Francisko, Editura Curtea Veche, București, 2024

¹ Pentru a exemplifica, alegem un citat din cel mai cunoscut roman al lui József Méliusz: „Și ce miros ciudat avea bărbatul care mă purta în brațe; răsuflarea, hainele, pielea, toate aveau alt miros. Cu totul altul decât răsuflarea cu miros de tutun a tatei, sau peste săptămână mirosul de birou al vestonului său, în care de ani de zile se apleca peste birou, ori chiar decât mirosul curat al mamei, ce amintea de parfumul proaspăt al clăbucului de săpun. Haina aspră a tânărului emana mirosul uleiului încins al dinamului, deși acum purta hainele cele bune, nu salopeta, căci salopeta nu era a lui, ci a uzinei de energie electrică unde lucra. Aburul trupului, amintind de mirosul mașinilor trepidante, părea să i se reverse până și din răsuflare, pentru a mă învălui și a-mi pătrunde până în oase. Mă simțeam ca într-un nor ciudat, sub ocrotirea unui uriaș, pe al cărui umăr capul meu buimac se putea odihni în deplină siguranță, atâta siguranță, încât parcă mă ocrotea nu un singur om, ci însăși mărșăria senină a neclintitei încrederi omenești, de care nu m-am putut despărți niciodată, sau la care va mai trebui să mă întorc”. József Méliusz, *Orașul pierdut în ceață*, vol. I, trad. și note de Constantin Olariu, pref. de Cornel Regman, tabel cronologic de Géza Szávai, Editura Minerva, București, 1982, p. 68-69.

Ioan N. ROȘCA

O carte despre filosofia românească



Afirmat, mai întâi ca poet, Eugeniu Nistor, licențiat și doctor în filosofie, a găsit unite cele două modalități cognitive în filosofia lui Lucian Blaga, dedicând gânditorului din Lancrăm câteva volume, dintre care cel intitulat *Lucian Blaga – filosof al culturii* a apărut, tradus, și în franceză și italiană. Din perspectivă filosofică, s-a remarcat și prin câteva lucrări de teoria comunicării.

Prin recentul volum, *Filosofie și spiritualitate românească* (Editura Ardealul, 2024), în care adună studii apărute, inițial, în paginile unor publicații cultural-științifice din țară și străinătate, Eugeniu Nistor ni se relevă și ca unul dintre puținii gânditori din ultima vreme preocupați de valorizarea și valorificarea patrimoniului nostru filosofic și spiritual.

Deși diverse, studiile reunite conferă prezentului volum un caracter unitar, istorico-filosofic, pentru că, prin cele douăsprezece capitole în care sunt grupate, realizează o incursiune longitudinală în istoria gândirii românești, începând chiar cu rădăcinile dacice (Zamolxis), protoromâne (Sf. Sava de la Buzău) și renaștător transilvăneni (Nicolae Olahus).

Urmează, în ordine cronologică, iluminismul transilvănean, cu renumiții corifei ai Școlii Ardelene, autorul subliniind atât activitatea acestora de ridicare culturală a conaștrilor, cât și implicarea lor revendicativă, alături de alți intelectuali, prin acel *Supplex Libellus Valachorum* din 1791, pentru ridicarea românilor ardeleni la rang de națiune egală în drepturi cu celelalte națiuni conlocuitoare în Ardeal. În acest context, autorul analizează și contribuția clericilor aromâni veniți din Moscopole (oraș-cetate din nordul Greciei, din ținuturile Macedoniei) la evoluția politică și culturală a Transilvaniei și Ungariei în epoca modernă. Succintele analize se referă la clericii din familia Moga, dintre care Vasile Moga (n. 1774, la Sebeș) a fost bunicul mamei lui Lucian Blaga, la Anastasie Grabovschi și nepotul acestuia, mitropolitul Andrei Șaguna, și la familiile Mocioniu și Gojdu.

Volumul continuă cu un capitol consistent despre Maiorescu și maioreștii, începând cu Ioan Trifu, fiu de țărani născut în județul Alba, cu studii de filosofie la Pesta, care, ajuns profesor de istorie la Craiova, își schimbă numele în Maiorescu (subliniind înrudirea, pe filieră maternă, cu Petru Maior), participă la revoluția de la 1848 din Muntenia, devine profesor la Școala de la Sf. Sava și la Școala Superioară de Litere de la București și este tatăl renumitului filosof, critic literar și om politic (inclusiv prim-ministru) Titu Maiorescu. Eugeniu Nistor face o interesantă comparație între teoria formelor fără fond elaborată de Titu Maiorescu în 1878 și concepția politică similară a lui Ioan Maiorescu. Totodată, autorul subliniază aprecierea elogioasă permanentă avută de Titu Maiorescu față de Eminescu și chiar caldă prietenie pe care i-a păstrat-o în anii în care poetul s-a confruntat cu o boală greșit diagnosticată și tratată de către unii dintre medicii vremii, distanțându-se implicit de unele voci contemporane ale complotului antieminescian al guvernanților din acel timp, în care s-ar situa și mentorul Junimii.

Într-un capitol aparte, autorul îl înscrie în sfera contributorilor la îmbogățirea culturii românești prin traduceri din literatura antică, medievală, renaștător, modernă pe poetul de aleasă și întinsă cultură George Coșbuc. Sunt menționate tălmăcirile mai ales din latină ale mai multor lucrări ale unor scriitori latini, precum Virgilius, Terențiu Afer, Catullus, sau lucrarea poetului silezian Martin Opitz, *Zlatna sau despre liniștea sufletului*, dar și traduceri din greacă (Homer), din italiană (Dante) sau, pe filieră germană, din literaturile sanscrită, persană și egipteană. Comparând unele strofe traduse de Coșbuc din latină cu altele ulterioare, Eugeniu Nistor găsește traducerile coșbuciene mai expresive și mai sugestive și mai profesioniste prin fidelitate față de metrica originală.

În studiile din partea a doua a cărții, autorul se raportează la „greii” filosofiei românești din secolul al XX-lea, care au conceput filosofia ca sistem al disciplinelor filosofice subîntinse de o perspectivă onto-gnoseologică: C. Rădulescu-Motru, Ion Petrovici, Lucian Blaga și Constantin Noica. În cazul filosofiei lui Rădulescu-Motru și celei a lui Petrovici, autorul reliefează aprecierile favorabile date acestora în interbelic, dintre cele „cumpănite, oneste și echilibrate” remarcându-le pe cele ale istoricilor filosofiei românești Marin Ștefănescu (1922) și Nicolae Bagdasar (1940), în opoziție cu cele negative și agresive din primele decenii ale regimului comunist (pe care nu le mai numesc), urmate de tonul la o interpretare obiectivă dată în exil de Vintilă Horia în a sa *Introduction dans L'Histoire de la philosophie roumaine moderne* (1964), ton acompaniat în țară de istorici ai filosofiei românești, precum: Gh. Al. Cazan (pentru Rădulescu-Motru), Gh. Vlăduțescu, Al. Surdu, Al. Boboc, Vasile Muscă, Viorel Vizureanu (pentru I. Petrovici).

Lui Blaga autorul îi consacră trei studii, toate axate pe concepția blagiană asupra cunoașterii: primul se referă la lucrarea *Despre conștiința filosofică* (1947), al doilea cercetează „metoda culturală” în cunoaștere și creație din lucrarea *Geneza metaforei și sensul culturii* (1937), iar al treilea valorifică comentariul dat de N. Bagdasar teoriei blagiene a cunoașterii. Ultimul capitol/studiu trece în revistă principalele idei ale lucrărilor filosofice ale lui Noica, grupate pe trei categorii: lucrări de tinerețe cu caracter istorico-

filosofic, scrieri despre rostirea filosofică românească și cărți de expunere a sistemului ontologic noician.

Lucrarea beneficiază de spiritul de cercetător al autorului, care ispitește nu numai bibliotecile, ci și anticariatele în căutarea de cărți rare, ceea ce se vedește inclusiv în cele peste 400 de note de subsol și în bibliografia structurată pe opere și studii și articole în volume colective și, respectiv, în reviste de specialitate, dar și de talentul acestuia, finisat și în calitatea sa de universitar, de a expune problemele abordate într-un limbaj clar și accesibil, asemenea unui povestitor. La calitățile amintite, se adaugă și interpretarea empatică a personalităților culturale cu care rezonază, dat fiind și faptul că pe unele dintre ele le-a cultivat îndelung. De altfel, este de menționat și faptul că Eugeniu Nistor este un comunicant la edițiile simpoziunelor naționale „Constantin Rădulescu-Motru”, „Lucian Blaga”, „Colocviul revistelor de cultură și de științe umaniste”, „Interferențe literare româno-maghiare” și „Constantin Noica” (mai rar), desfășurate la Târgu Mureș, fiind chiar spiritul lor organizator sau (la unele) co-organizator.

Luciana CRĂCIUN

Trucurile memoriei



În mai 2024 a apărut, la Editura frACTalia, volumul de debut în proză al Cosminei Price, *87 de trucuri nemaivăzute la ecvide**. Romanul atrage atenția chiar prin titlul neobișnuit de lung, care propune un număr pe care cartea se va baza structural. Există 87 de fragmente care alternează între povestea personajului și gândurile, visele și reveriile acestuia. În cea de-a doua categorie de fragmente lipsește punctuația, cuvintele devenind un torent suprarealist în care, în locurile unde fraza ar fi trebuit să se sfârșească, se creează confluente și dialoguri.

Personajul principal se află, pe linia descendenței personajelor urmuziene, dar și a altora de inspirație suprarealistă precum omul-elefant al lui David Lynch, la granița dintre specii – e un copil devenit ponei, căruia

i-a fost răpită capacitatea de a se exprima, dar care, în mod misterios, poate încă să se exprime prin scris. E un confrate al gândacului lui Franz Kafka, care într-o zi ca oricare alta se trezește pus în fața enormității destinului și e renegat de familia în mintea căreia nici măcar nu poate să se înfiripeze gândul că ar putea avea loc o astfel de tranziție, astfel că ajunge la circ. Față de gândacul kafkian, aici omului-hibrid (sau animalului-hibrid) îi e dată ocazia să își spună el însuși povestea, nu în mod cât mai verosimil, ca în cazul primului, pentru ca stuporea cititorului să fie cât mai accentuată, ci fără constrângerea cronologică, pentru ca ultimele urme de diferențiere dintre om și animal să se șteargă. Fragmentele onirice nu conțin referiri la personaj, în afară de unele vagi referințe biografice care mențin laolaltă firele întregului, ci plutesc în membrana lumii pe care o descriu, una imprecis rurală, cu neliniștea, asprimea și nălucile ei, dar în mod cert aflată departe de cea a orașului și a anxietății caracteristice acestuia. E interesantă această îndepărtare de urbanitate și de ruralitatea frustă, criticată intens din perspectiva progresului, ceea ce totuși nu duce la idealizare, ci la expunerea stagnării prin dinamismul oniric.

Romanul începe cu un avertisment pentru cititor, în care aflăm că metamorfoza a fost, de fapt, ultimul dintre cele trei blesteme cărora a fost supus personajul, primele două fiind acelea ale pierderii capacității de a se dezvolta dincolo de vârsta de șapte ani, respectiv pierderea sexului, ambele având drept efect că „îmi plăcea totuși să dezbrac păpușile și să clădesc din corpurile lor nude de plastic tot felul de lucruri”. Fiind alungat de părinți, poneiul ajunge la circ, dar, pentru că îi e răpit de soarta neîndurătoare și talentul, stă în țarc din mila celor de la circ, care nu îl alungă încă o dată, și, „când nu dorm, rumeg și mă gândesc”. Urmează avertismentul propriu-zis anunțat încă de la început, și anume că gândurile sunt mai degrabă „aiurerile” din mintea animalului, „un imens beci răcoros și întunecat”. Totul e spus cu speranța variabilă de a atrage bunăvoința publicului și de a provoca un nou blestem, pentru a ajunge la cifra cinci, cea a schimbării și a libertății.

Urmează cele 87 de capitole, trucurile minții pe care le face poneiul în absența abilității de a-și folosi corpul metamorfozat, fiecare dintre ele având două părți: „un vis tulbure și de cele mai multe ori foarte speriat” și „un gând voluntar și structurat”. Primele se referă, în special, la secvențe dintr-o posibilă copilărie a protagonistului la sat, iar celelalte, la prezentul cercului marcat de o precaritate similară. Primele sunt mai degrabă pasaje poetice în proză, în care punctuația și curgerea ordonată a frazelor este suprimată, dar care, în ciuda acestui lucru, dau dovadă de o coerență care străbate, dincolo de fragmentele individuale, totalitatea pasajelor onirice din carte.

Pentru că e dificil de radiografiat parcursul romanului din cauza structurii bipartite și a onirismului, voi aminti unele fragmente care trasează câteva linii ale topologiei, dar și ale identității personajului. În capitolul („trucul”) 84, e clarificat cadrul în care se desfășoară multe dintre visurile precedente: un sat părăsit descris amănunțit în manieră onirică, cu afecțiunea celui care a fost forțat să plece de acolo și să hoinărească, dar care acum se află, în mod paradoxal, în spațiul restrâns al țărului: „de prea multe ori când deschizi ochii vezi case mici și izolate labirinturi de case amestecate case cu mult lemn scări circulare case în care au stat bunici în care nu mai stă nimeni poate doar niște femei cu mulți copii sen-tâmplă rar de obicei nu mai e nimeni nu mai e nimic în afară de mult lemn stingherit”.

De multe ori, femeile sunt cele care împiedică lumea din roman să se prăbușească. Ele sunt supraviețuitoarele unei lumi aflate în descompunere, unde există copii, dar prinși în acea lume care e mereu pe punctul de a se prăbuși și care totuși rămâne în picioare, pentru că cei tineri întrețin starea de incertitudine. Una dintre puținele secvențe biografice precise se află în capitolul 75 – copilăria protagonistului e marcată de visurile mamei cu privire la viitorul copilului: „mama visa că la douăzeci și patru de ani voi avea părul lung negru și drept că voi purta rochii scurte strâmte sau drepte [...] tocurile mele delicate vor zgăria gresia de cea mai bună calitate care înconjoară piscina părinților mei [...] în grădina în care am plantat pentru prima dată cartofi pentru că mama visa întotdeauna viitorul și puteai avea încredere în ea”.

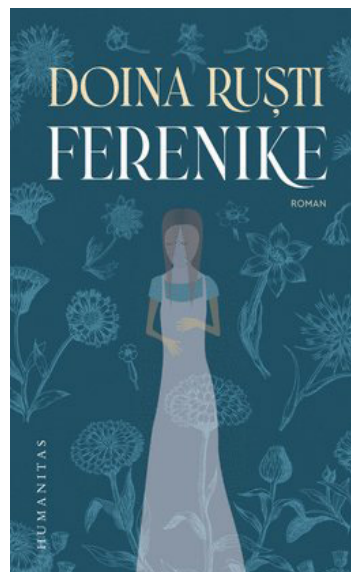
Satul e o lume marcată de frică („o frică ce nu năvălește afară când poarta se deschide când mă deschid eu”), „o lume încremenită o lume în care diavoli negri ocupă locuri prea firești într-o gospodărie fără viață”. Lumea cercului și lumea satului sunt închise. Acolo, percepția devine „o construcție care cere timp”, pentru că monotonie face ca locurile să fie ininteligibile pentru simțuri: „memoria mea putea prelua ea sarcina de a întregi resturile de imagini imprecise cu jumătățile lor clarificatoare”. Depărtarea de casă aduce, în mod paradoxal, la apropierea de locul natal. Memoria, care înainte luase locul percepției, devine o sursă a irealității.

Romanul Cosminei Price este o călătorie în această irealitate a unui loc de care nu te îndepărtezi doar fizic, ci și ontologic și temporal, pentru că încet-încet încetează să existe și tu însuși de schimbi, chiar într-un mod fundamental, al transformării într-un alt animal decât omul. Autoarea îmbină în mod echilibrat abilitățile stilistice, poetice și narative într-un întreg care reprezintă un moment incitant al prozei românești contemporane.

* Cosmina Price, 87 de trucuri nemaivăzute la ecvide, Editura frACTalia, 2024.

Rodica BRETIN

Anii de vrajă



Doina Ruști adună în *Ferenike** „fapte trăite așezate într-o poveste”, pentru că „ficțiunea este forța unei povești de a trimite un mesaj cât mai departe în timp. În literatură, nu fabulația se află pe primul loc, ci puterea ei de a face ca ideea să triumfe”. Iar „un roman autobiografic literatură (...) mai mult decât o confesiune *asumată*, ori decât un construct la persoana I, de care autorul se dezice cu mofturi”.

Deși *Ferenike* poate fi considerată (și) o carte de memorii, ea rămâne, în primul rând, un roman: alert, fermecător, cu personaje care te cuceresc și rămân cu tine chiar după ce ai închis cartea, lăsând-o pe noptieră. Planurile narative ne sunt dezvăluite pe rând de autorul demiurg, ce jonglează cu o baghetă magică, scoțând din neant nume ale unor oameni care au trăit cu adevărat, întâmplări ce poartă pecetea autenticității. Romanul are toate ingredientele unei proze intense și percutante: subiect, componentă socială, personaje memorabile pe care poți să le urăști sau să le iubești, dar în niciun caz nu-ți rămân indiferente.

Totul începe cu o fetiță ce își descoperă un dar neașteptat: are o privire care, odată ațintită în ochii cuiva, îl poate deschide ca pe un cufăr unde să răscolească prin amintiri, frici, speranțe și vinovății ascunse. „Încă nu-i răspusesem la întrebare, dar ea știa c-o văzusem (...), iar în mine a intrat friguldescoperirii și fantoma înaltă a morții.”

Personajul narator are marele noroc de a se fi născut într-o familie interesantă. O bunică tronând nu doar la ea acasă, ci peste un întreg sat, un tată mai mult prieten decât părinte, o mamă a cărei autoritate nu o

ia în serios, un unchi care îi este mai degrabă tovarăș de joacă. Suntem în perioada comunistă, într-un sat de pe malul Jiului. „Anii '60 începeau: explozie și nonconformism, chiar și așa, în lagărul nostru zilnic, unde ecourile lumii occidentale ajungeau în forme obscure.“ Fetița cu ochi cărora nu le scapă nimic din ce e omenesc copilărește într-un străvechi conac cu ogrăzi, încăperi umbrite de draperii, dulapuri, uși, scări, biblioteci. Casa întreagă este un univers viu, ce nu s-a transformat încă în amintire șicăruiă îi trec pragul oaspeți din sat: „în mod normal, toți vor să-i admiri, să-i privești idolatru. Dar nu vor să-i examinezi, să-i observi. Nu sunt stingheriți, ci pur și simplu le e frică, nu de tine, ci de slăbiciunile lor, că n-o să-și poată ține porțile închise“.

La Comoșteni epoca domniilor fanariote n-a trecut în istorie, prezentul fiind impregnat de blândețe fantome ale unui trecut plin de un farmec desuet. În conacau supraviețuit lucruri *de pe vremuri* păstrate și îngrijite ca pe o moștenire prețioasă. Membrii ai familiei, rude și cunoscuți, devin personaje pivotante; fiecare ar putea să coaguleze în jurul său acțiunea unui roman de sine stătător și toate gravitează în spațiul magic al casei din Comoșteni – la fel de straniu ca o altă galaxie, la fel de familiar ca o fotografie în sepia a bunicilor. Universul satului pare vast, suficient cât să cuprindă lumea copilăriei. Însă mai departe și în afară sunt alte lumi, mai largi, alte vârste, contaminate de întrebări și îndoieli.

Căminul, vegheat de umbra străbunicului învățător, îi include pe buniciși copiii lor; unul dintre ei este chiar tatăl fetei, Cornel, un personaj pitoresc și nonconformist, iar celălalt Tavică, cel care îi va marca povestitoarei întreaga copilărie. Lumea Comoștenilor rămâne una stranie, care refuză să alunece în uitare și se cere trecută în nemurirea literaturii, altfel devine obsesie, amenință să se deruleze singură, ca un film pe care proiecționistul nu-l mai poate opri. Dar cine controlează aparatul? Să fie Ferenike, alterego-ul autoarei, singurul personaj fantastic într-o construcție narativă realistă?

În satul aflat la vărsarea Jiului în Dunăre, care făcea parte în perioada comunistă din Gângiova, viața tuturor era legată de prezența fertilă și misterioasă a apei. „Jiul însă e viu, răsuflă cu ploile verii, căzute peste troscotul terfelit sub o talpă. E în el ceva dureros și fericit, strop de apă abia ieșit de sub teroarea nomolului, în fine, acel ceva care pentru mine a fost viața în forma ei cea mai pură și, de multe ori, refugiul – singurul care nu m-a trădat.“ (...) „Am coborât la Jiu, vară tipică de Comoșteni, adulmecând mirosul vieții, care pentru mine și-acum e același – de apă în care s-au topit zănele verii, femei cu sufletul încălzit, cu pielea umezită de așteptare, parfumate cu același parfum, de rădăcini proaspăt scoase, de flori scuturate de vânt.“ Tot în Jiu se va îneca

Tavică, iar acea primă dramă din viața povestitoarei pare să deschidă nu o cutie a Pandorei, ci un sipet al nenorocirilor.

Ani mai târziu, tatăl ajunge contabil la CAP-ul cu un nume hilar *Prietenia Româno-Vietnameză*, însă comedia se transformă în coșmar pentru fetița de 11 ani al cărui univers se prăbușește sub a doua și cea mai cruntă lovitură a sorții. O nenorocire palpabilă, din cele care răstoarnă o lume. Spre finalul romanului ne luăm rămas bun de la naratorul-copil ce trăise cu inconștiența *anilor de vrajă*, intens, naiv și necenzurat de convenții sociale. Viitorul este al femeii mature care are curajul să privească în urmă. Iar trecutul doare și vindecă, e un purgatoriu necesar pentru ca Ferenike să poată renaște. Soția regelui din Rhodos rămâne un simbol, o *purtătoare a victoriei*, chiar dacă n-a reușit să intre în competiție cu *bărbații olimpici*, iar *hainele de împrumut n-au putut să ascundă ce era: o femeie cutezând să își desfidă limitele, să își depășească statutul*.

Dincolo de farmecul incontestabil al personajelor, tabloul de epocă și ingeniozitatea narativă, romanul Doinei Ruști fascinează prin sinceritatea vocii naratoarei, care ne plimbă cu dezinvoltură printr-o lume smulsă timpului, încremenită și disecată sub ochii noștri avizi de *maimult*. Însă unele lucruri se înțeleg cu inima, nu cu mintea. Spațiul romanului trebuie întâi iubit, apoi judecat și analizat, ideatic ori estetic.

Doina Ruști reușește performanța de a construi o lume verosimilă, croșetând împreună realitatea și fantasticul, amintiri și vise devenite coșmare. Prins în împletitura magică, cititorul n-are încotro, trebuie să iubească, să urască și să spere odată cu eroii cărții, devenit el însuși, cu masochistă voluptate, unul dintre personaje.

* *Ferenike*, de Doina Ruști, Editura Humanitas, 2025.



Eugenia SARVARI

Festivalul Internațional de Teatru Transilvania, la a doua ediție

Între 25 și 28 septembrie 2025, la Cluj, a avut loc a doua ediție a Festivalului Internațional de Teatru Transilvania, creat din inițiativa actriței Elena Ivanca. Manifestarea, demnă de toată admirația prin amploare și diversitate, a fost urmărită cu deosebit interes de publicul clujean, prezent în număr mare la propunerile de pe afișul festivalului.

Sala Tonitza a Muzeului de Artă a găzduit în fiecare zi conferințe-dialoguri. Astfel, a existat posibilitatea de a urmări conferința vicepreședintei UNITER, Aura Corbeanu, dialogul dintre dramaturgul Alina Nelega și eseista Anca Hațiegan, expunerea criticului de teatru Călin Ciobotari precum și întâlnirea-remember Vlad Mugur. În cuvântul ei, Aura Corbeanu a subliniat locul de prim-rang pe care și l-a creat acest festival în contextul manifestărilor de gen ale Clujului și a împărtășit multe lucruri din vasta ei experiență de organizator al FNT. O puternică impresie a făcut mărturia despre marea întâlnire pe care a avut-o cu Ion Caramitru, cu care, umăr la umăr au construit ceea ce azi e Uniunea Teatrală din România.

Alina Nelega și Anca Hațiegan au purtat un dialog viu, aproape un spectacol, despre Marioara Voiculescu, marea divă a teatrului românesc. Discuția s-a axat pe volumul Alinei Nelega, *Marioara Voiculescu. Mareșala teatrului românesc* (Polirom, 2022). Din cartea dramatizată și regizată de autoare a rezultat spectacolul *Mareșala*, inteligent și bine structurat, cu multe momente amuzante, susținut cu dezinvoltură de actorii Teatrului pentru Copii și Tineret „Ariel” din Tîrgu Mureș. În urma investigării rolului alcoolului în teatru, Călin Ciobotari a scris un foarte interesant volum, *Dramaturgiile alcoolului* (Tracus Arte 2025), carte ce a stat la temelia prelegerii sale. Este un lucru știut – spunea criticul - că originile teatrului le găsim în cortegiile bahice ale lui Dionysos. Pornind de la zeul viței-de-vie se ajunge la triada Eschil-Sofocle-Euripide cu exemple din tragedii în care licoarea îmbătătoare apare menționată adesea. Demonstrația a continuat cu Shakespeare și celebrele lui personaje, Falstaff și Sir Toby, dar și cu Macbeth, Hamlet, Antoniu. Nu sînt uitați nici Cehov, Ionesco, Caragiale, Gogol. Tema provocatoare a suscitat numeroase intervenții din partea celor prezenți.

Ultima întâlnire aflată sub genericul *Conferințe FITT* a fost rememberul Vlad Mugur. *Meșterul*, cum i se spunea, a fost evocat de cîțiva dintre colaboratorii lui cei mai apropiați: actorul Valer Dellakeza de la Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova, Roxana Croitoru, autoare a extraordinarului jurnal de repetiții al spectacolului *Hamlet* de la Teatrul Național din Cluj, actrița și partenera de viață a artistului, Magda Știef și actorul-fetiș al lui Vlad Mugur, Bogdán Zsolt de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Bogdán Zsolt a demonstrat – a căta oară? – uimitorul său talent prin interpretarea copioasă a rîndurilor scrise chiar de el, despre regizor și apărute în ediția a doua a volumului-interviu alcătuit de Florica Ichim, *La vorbă cu Vlad Mugur* (Fundatia Culturală „Camil Petrescu”, 2020).



Reprezentăția care a deschis serile de teatru din festival, *La cîțiva oameni distanță de tine* de Dan Coman, în regia lui Radu Afrim este o coproducție a Teatrului Național din București cu Centrul Cultural „George Coșbuc” din Bistrița și s-a jucat pe scena Casei de Cultură a Studenților „Dumitru Fărcaș”. Cu o distribuție remarcabilă - Marius Bodochi, Marius Manole, Natalia Călin, Flavia Giurgiu, Mirela Oprișor și Ștefan Iancu – spectacolul impresionează prin capacitatea de a arăta o lume absolut obișnuită, de *aici și acum*. Între bucătăria de bloc și dormitor, Radu Afrim a creat o încăpere cu pereți transparenți, un *spațiu al intermediarului*, al incertitudinii, în care, aburii depărtării ascund angoasele și neîmplinirile celor plecați peste mări și țări pentru a trăi o viață mai bună. Pentru bunăstare. Pentru fericire. Spuneam de plecări. Aici, plecarea este și din dorința de a se îndepărta cît mai mult de copilăria nefericită, de spectrul unui tată violent, înecat în alcool. Cele două povești ale spectacolului-coupé au fost încărcate de o autenticitate ieșită din comun, actorii împletind cu măiestrie părțile dramatice cu umorul de cea mai bună calitate.

Studioul „Euphorion” al Teatrului Național a găzduit spectacolul Teatrului Nomad, *Cealaltă Ofelia* după nuvela Gertrudei Fussenegger, în regia lui Cristian Nedea. Este un one-woman-show interpretat de Ramona Atănăsoaie. Actrița trece, pe rînd, cu o dezinvoltură și o totală lipsă de artificialitate, de la un personaj la altul. Așa, Ofelia își ceartă creatorul pentru că nu a făcut-o personaj principal, îl ia în vizor pe tatăl lui Hamlet, o imită pe Gertrude, îi dă cu tifla reginei Elisabeta, ce „era Hamlet, înainte ca Hamlet să se fi născut”, intră în pielea lui Polonius și a lui Hamlet însuși, căruia îi reproșează lașitatea de a nu o face - așa cum promisese în copilărie - regina lui. Sub atenta și inspirată îndrumare a regizorului Cristian Nedea, interpretarea ei dă dovadă de o cunoaștere profundă a sensurilor textului, trecînd pe nesimțite de la un personaj la altul, ieșind din rol și discutînd cu regizorul tehnic ori cu publicul. Totul înfăptuit cu rafinamentul propriu marilor artiști.

De la Teatrul „Alexie Mateevici” din Chișinău a fost invitat spectacolul *Între noi e totul bine* de Dorota Masłowska în regia lui Slava Sambriș, o comedie neagră ce ia în deridere societatea poloneză, și nu numai, situațiile din piesă reflectînd cu scrupulozitate ceea ce se întîmplă și la noi. Într-o casă sufocată de mobile, cratițe, jucării, pungi de cumpărături puse la uscat pe o sfoară își duc existența scarbădă, trei generații de femei: bunica, mama Halina și fiica acesteia, metalistă. Mai apar

prietena și vecina Bozena, prezentatoare TV, un interviu, povestitoarea-scenaristă. Personajele seamănă cu niște roboți din care viața parcă s-a scurs, iar limbajul este haotic, precum întreg cadrul: „Și unde plecați nicăieri?” o întreabă Bozena pe Halina. Sau mama îi spune fetei: „Marș în lipsa ta de cameră!”. Bunica a rămas captivă în trecut, în Războiului cel Mare, Halina este puternic ancorată în comunism, iar fiica aparține generației *metallica*. Lipsa de comunicare a pus stăpânire pe eroii piesei, dar... „între noi e totul bine” chiar dacă dezordinea s-a înstăpînit peste întreaga lume.

Festivalul s-a încheiat cu *Othello* de Shakespeare în regia lui Oskaras Koršunovas, de la Oskaras Koršunovas Theatre din Vilnius, Lituania, desfășurat pe scena mare a Teatrului Național cu o trupă extraordinar de bine antrenată, capabilă de adevărate performanțe atletice. Decorul, compus din „mosoare” de diferite dimensiuni de pe care firele vieții personajelor s-au desfășurat, servesc în demonstrația de măiestrie acrobatică. Tributar ideii de corectitudine politică, regizorul a distribuit în rolul lui Othello o tânără mulatră, diluând ideea de virilitate și energie masculină. (Poate că nu întâmplător Shakespeare l-a închipuit pe Othello bărbat și, pe deasupra, și de culoare.) Spectacolul are aspectul unui rock-show, cu un Cassio care cântă înnebunitor la chitară. Ritmul este infernal, cu actori ce interacționează frecvent cu publicul. Un *Othello* modern, care și-a pierdut mult din tragism prin numeroasele scene extra-text, de un comic spumos (de pildă, scenele de pregătire militară ale trupei, ce urmează să-l însoțească pe comandant în lupta pe mare cu turcii).

Festivalul a beneficiat și de un spectacol de stradă. Vorskresinnia Theater Lviv din Ucraina a prezentat în Piața Unirii, *Testament Shevchenko*. Actori, acrobați, mimi, dansatori urcați pe picioroange, în atmosfera incendiară creată prin măiestre jocuri pirotehnice, au prezentat în fața privitorilor întreaga istorie a unei națiuni trecută prin suferințe și lupte. Coloana sonoră compusă din tulburătoare coruri ucrainene a completat fericit povestea destinului liderului spiritual al națiunii ucrainene, artistul Taras Shevchenko, care stă la baza spectacolului.



Pe lângă spectacolele de teatru, agenda festivalului a fost completată cu alte numeroase manifestări. Pe scena sălii studio a Academiei de Muzică, spectacolul-dialog *Față-verso*. *O poveste de teatru* moderată de Narcisa Pintea, a avut-o ca invitată pe actrița Ofelia Popii. Recitalul din poezia lui Lucian Blaga, *Tată, te iert că-n adînc m-ai semănat între brazdele lumii* cu Ileana Negru, acompaniată la chitară de Petru Damian a avut un loc de desfășurare cu totul special: Biserița din Deal de pe strada Bisericii Ortodoxe.



Un alt recital de poezie, *Marchiziene – Pricesne ale iubirii*, în interpretarea lui Cristian Grosu s-a desfășurat în foaierea Teatrului Național, avînd în fundal expoziția *Între lumi* a lui Ștefan Balog. O altă expoziție de artă, a pictoriței din Turcia Özlem Kalkan Erenus, *Papery fragments of time* și-a găsit loc în Galeriile Annie Klaus.

Concertele, numeroase, au putut fi urmărite pe strada Universității – Concert Dean Klooge, Concertul lui Vlad Corb, Concert Buse & Ali Event din Turcia, Concert Byron – sau în Sala Auditorium Maximum: Rock the Symphony cu Orchestra Filarmonicii de Stat Transilvania. Studioul „Euphotion” a mai găzduit și Concursul de Poezie - Premiile Marcel Mureșeanu, un eveniment susținut de Marcel și Sînziana Mureșeanu. Atelierul *Actor pentru o zi* i-a avut ca protagoniști pe cursanții Școlii de Teatru și Film Elena Ivanca Studio, în care actrița a făcut o demonstrație a importanței eliberării energiilor, care există în fiecare dintre noi, cu ajutorul teatrului. Teatrul de Păpuși „Puck” a fost prezent în festival cu trei spectacole: *Dracula – despre cum am devenit monstru*, spectacol non-verbal, concept, regie și scenografie Dimitros Stamou, Demy Papada; *Cenușăreasa* după Frații Grimm în regia Ibolyei Varga și *Cartea Junglei* după Rudyard Kipling în regia lui Cristian Pepino.

Ceea ce a izbutit să realizeze Elena Ivanca a fost, de fapt, un festival al artelor spectacolului desfășurat pe mai multe paliere, în care cele douăzeci și opt de manifestări au reușit să satisfacă gusturi și așteptări dintre cele mai diferite. Da, acest festival este „un miracol”, cum a spus în repetate rînduri Elena Ivanca, iar în privirea ei se putea citi minunarea de ceea ce, prin generozitate și curaj, a înfăptuit.

Robert LAZU KMITA

Visul lui Novalis

Cultura română stă destul de bine în ceea ce-l privește pe geniul poetic al Germaniei secolului al XVIII-lea, Georg Friedrich Philipp, Baron de Hardenberg (1772–1801), devenit faimos sub pseudonimul Novalis. Pe de o parte, avem traduceri doamnei Viorica Nișcov – romanele *Discipolii la Sais* și *Heinrich von Ofterdingen* (Editura Univers, 1980), plus antologia *Între veghe și vis* (Editura Univers, 1995). Apoi avem câteva studii consistente – între care se distinge monografia lui Zoe-Dumitrescu Bușulenga, *Eminescu și Romanticismul German* (Editura Eminescu, 1986) – unde Novalis este o prezență decisivă. În ce privește traduceri, dintre toate textele lui Novalis cel mai bine stă o mică prelegere, *Creștinătatea sau Europa?*, pe care o putem citi atât în traducerea Vioricăi Nișcov, prezentă în antologia deja menționată, cât și în aceea a lui Ioan Constantinescu inclusă, alături de textul original german, în volumul *Cântece Religioase* (Institutul European, 1996).

Importanța acestui mic text trebuie subliniată corespunzător. Nu doar că expune liniile de forță ale aceleiași filosofii politice ce va fi urmată de Vladimir Solovyev (1853-1900), ci dovedește influența teologiei și filosofiei Catolice asupra unuia dintre cei mai semnificativi poeți Germani.¹ În stilul său monumental și emfatic, Goethe l-a considerat un potențial candidat la titlul de „geniu absolut.” Dincolo însă de discuțiile despre ierarhiile canonice ale scriitorilor din secolul al XVIII-lea, cert este că avem de-a face cu unul dintre cei mai importanți poeți și gânditori ai culturii universale.

De ce este atât de important acest text al lui Novalis? Împotriva tendințelor celor ispitiți să urmeze fără discernământ și rezerve criticile îndreptate de intelectuali notorii ca Irving Babbitt (1865-1933) sau Alain Besançon (1932-2023)² împotriva Romanticismului și a autorilor considerați a aparține acestui curent literar, doresc să arăt că o asemenea etichetare este superficială și nedreaptă. Așa-ziii „romantici” sunt distincți, unici și imposibil de clasat sub umbrela unui singur termen (Paul Cornea a expus complet și corect istoria semnificațiilor termenului nostru).³ De asemenea, criticii care-i tratează în bloc, nediferențiat, ignoră sistematic dimensiunea creștină (i.e., Catolică) a gândirii lor. Ceea ce este regretabil, ținând cont atât de numărul semnificativ de convergenți dintre ei, cât și de contribuțiile lor teoretice inspirate de teologia și filosofia Catolică. Nu spun că ei trebuie „canonizați” (în sens religios). Doar că trebuie citați, interpretați și prezentați corect, fără excese emoționale și judecăți superficiale.

Un discurs controversat

Încă din momentul prezentării sale de către Novalis – în data de 13 sau 14 Noiembrie 1799 – în cercul restrâns al grupului scriitorilor din Jena, acest text a provocat uriașe controverse. Criticul și istoricul J. F. Haussmann sublinia aprigele discuții pe care le-a stârnit, discuții care nu au încetat nici în zilele noastre:

„De la laudele extravagante ale contemporanilor săi până la critica virulentă a Tineretului German, controversele legate de Novalis au traversat multe generații.”⁴

Într-adevăr, exegeții non- și anti-Catolici au încercat să facă tot posibilul spre a-și convinge cititorii că pot fi liniștiți: genialul Novalis nu a fost, nici într-un caz, Catolic. Desigur, dacă se referă la faptul că poetul german nu s-a convertit niciodată formal la Catholicism, au dreptate. Dar, în ceea ce privește ideile și convingerile profunde ale acestuia, el este o inimă (sau minte, dacă preferați) Catolică. Pot afirma fără teamă acest lucru deoarece Novalis a îmbrățișat, cu entuziasm poetic, anumite idei ale teologiei și filosofiei Catolice. Fără a dori neapărat să mă las atras într-o polemică sterilă dominată de spiritul Revoluției și Revizionismului istoric modern, în articolul de față voi expune ideile vehiculate de Novalis în surprinzătoarele sale reflecții referitoare la viitorul lumii Occidentale. Se va vedea limpede că viziunea poetului este una de inspirație Catolică. Înainte de trece în revistă reacțiile înregistrate de Novalis atât în timpul vieții cât și după aceea, este absolut obligatoriu să înțelegem contextul extrem de tumultuos în care autorul nostru a îndrăznit să-și facă public discursul *Christendom or Europe?*

Suntem după Revoluția franceză. Reacția multor autori germani, deși în unele cazuri entuziasată la început, s-a modificat treptat ajungând până la o totală opoziție față de noul spirit. Papa Pius al VI-lea (1717-1799), care condamnase documentele eminate de nouă putere franceză după Revoluție (*Declarația drepturilor omului și cetățeanului* și *Constituția civilă a clerului*), murise în 29 August 1799 ca prizonier al infamului Napoleon Bonaparte (1769-1821). De parcă nu ar fi fost de ajuns, Napoleon căuta să împiedice alegerea unui nou pontif. Tulburarea ierarhilor Bisericii Catolice atinsese paroxismul.

Simultan cu această situație teribilă a ierarhiei ecleziastice, perspectiva unui război între Germania și Franța era amenințătoare. Intelectualii cei mai notabili scriau și publicau texte în care propuneau o nouă viziune asupra premiselor unei păci universale. O asemenea viziune filosofico-politică a fost prezentată de Immanuel Kant în eseu *Zum ewigen Frieden* (*Despre pacea eternă*), publicat în 1795. Profesorul Richard Littlejohns a enumerat cu minuțiozitate ceilalți autori semnificativi care au produs texte similare:⁵ Friedrich Schlegel, *Versuch über den Begriff des Republikanismus* (*Eseu despre conceptul de Republicanism* - 1796), Joseph Görres, *Der allgemeine Frieden, ein Ideal* (*Pacea generală, un ideal* - 1798). De asemenea, cum notează Pauline Kleingeld,⁶ o altă influență a fost cea a lui Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, prin volumul său *Über die Religion: Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (*Despre religie: discursuri către detractorii ei cultivați*), publicat tot în 1799.

Elaborându-și propria filosofie politică într-un dialog de idei cu toți acești autori, cuvântarea lui Novalis reprezintă contribuția sa la o discuție foarte importantă în contextul sfârșitului secolului XVIII. Spre deosebire de Kant și ceilalți autori, autorul fascinantelor *Imnuri către noapte* va dezvolta o viziune bazată pe autoritatea de drept divin a Papei și pe harurile transmise prin Biserica Creștină Universală (i.e., Catolică). Cum vom vedea, din expunerea sa nu va lipsi nici un detaliu: liturgia Gregoriană și cultul sfinților, Prea Curata Fecioară Maria și puterea rugăciunii, acțiunea misionară a marilor ordine religioase – cu un accent special pus pe iezuiți – și a celor mai reprezentativi membri ai acestora, precum și activitatea sfințitoare a clerului.

Confrunțați cu un ideal „medieval” conceput de Novalis ca fundament al unei păci durabile a țărilor lumii Occidentale, participanții din grupul de la Jena au reacționat stupefiați. Publicarea textului în magazinul literar *Athenaeum* al fraților August Wilhelm și Karl Wilhelm Friedrich Schlegel a fost amânată. De fapt, el nu a văzut niciodată lumina tiparului pe durata scurtei vieți a autorului care a murit, bolnav de tuberculoză, în data de 25 Martie a anului 1801 la vârsta de doar 28 de ani.

Dacă prietenul și, ulterior, editorul operelor sale, Ludwig Tieck (1773-1853), s-a limitat la a considera textul naiv și insuficient de bine argumentat, Dorothea von Schlegel (1764-1839) se pronunță negativ. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) compune imediat un răspuns parodic intitulat „Epikurisch Glaubensbekenntniss Heinz Widerporstens” („Crezul epicureic de Heinz Widerporsten”),⁷ care țintește atât textul lui Novalis cât și cartea lui Schleiermacher, *Über die Religion: Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Grupul este în impas. Deși se ia în considerare publicarea laolaltă a conferinței lui Novalis și a parodiei lui Schelling, nu se face nimic. În final, cum consemnează toți istoricii literari ai acelei perioade, este cerut sfatul lui Goethe. Autorul lui *Faust* răspunde categoric negativ, părănd totodată a se fi convins de convertirea secretă a lui Novalis la Catholicism. Hausmann îl menționează pe poetul, teologul și compozitorul Johann Daniel Falk (1768-1826) care dezvăluise următoarea afirmație făcută de Goethe într-o discuție epistolară privată:

„Novalis nu a fost un geniu suprem, dar cu timpul ar fi putut deveni unul. Este o mare pierdere că a murit atât de tânăr, mai ales având în vedere faptul că și-a îndatorat generația devenind Catholic.”⁸

Desigur, Haufmann se grăbește să infirme o asemenea posibilitate, punând-o pe seama confundării lui Novalis cu fratele său, Karl von Hardenberg, care, într-adevăr, se convertise la Catholicism. Într-un anumit sens nu a fost vorba de nici o confuzie. Goethe descifrase corect inspirația Catholică a ideilor novalisiene din controversatul text. În ceea ce privește verdictul său negativ, acesta pare motivat nu atât de caracterul angajat al discursului lui Novalis, cât mai degrabă, așa cum arată Michael Martin în introducerea ediției recent apărute la Angelico Press (New York), de prudența legată de cenzura vremii:

„Ca urmare a tulburărilor declanșate de lucrarea lui Fichte *Über den Grund unsers Glaubens an eine göttliche Weltregierung* (Despre temelia credinței noastre într-o guvernare divină a lumii), Goethe s-a gândit că este mai bine să evite să zguduie din nou cuibul de viespi al cenzurii cu *Creștinătatea sau Europa*.”⁹

Judecata ulterioară a lui Wilhelm Dilthey (1833-1911), exprimată într-un text din 1865, cum că Novalis nu ar fi făcut nimic altceva decât să „confere un veșmânt creștin Sfintei Alianțe”¹⁰ a fost perpetuată, în diferite forme, de exegeza ulterioară. Aproape un secol mai târziu, Klaus Träger afirmă că Novalis a scris acest text în „sprijinul obscurantismului” și a „restaurării Vechiului regim.”¹¹ Evident, „obscurantismul” se referă la orice interpretare și prezentare pozitivă a Evului Mediu, atitudine opusă imaginii revizioniste a „Evului Mediu întunecat” răspândită de propagandiștii Revoluției.

Aș putea continua pe multe pagini istoria disputei în jurul inspirației Catolice a ideilor lui Novalis din *Creștinătatea sau Europa*? Esența acesteia rămâne neschimbată: atragerea în orbita Bisericii Universale a uneia dintre mințile cele mai strălucite ale culturii Germane

trezește suspiciuni și reacții adverse. Exegeții seculari sunt stânjeniți de entuziasmul cu care autorul exprimă convingeri ferme, pozitive față de modelul creștinătății medievale propunând o restaurare unității vieții sociale și a lumii politice în jurul autorității pontificale și a instituției Bisericii. Azi, când nici măcar Papii ultimelor decenii nu mai par convinși de un asemenea ideal, mesajul său merită readus în atenție. Iată de ce trebuie să citim cu atenție acest text, reflectând și discutând-l.

Note de lectură

Deși a fost prezentat de Novalis grupului de la Jena în noiembrie 1799, textul expunerii a fost publicat integral abia în cea de-a patra ediție a operelor sale, supervizată de Ludwig Tieck și Friedrich Schlegel. Apărută la Berlin în 1826, această ediție conține textul pe care-l datorăm editorului Georg Reimer. Un detaliu interesant privește subtitlul care însoțește versiunea completă din această ediție: „Ein Fragment. (Geschrieben im Jahre 1799.)”¹² Cum arată și editorul Frederick C. Beiser al volumului *The Early Political Writing of the German Romantics*, „întrucât manuscrisul original s-a pierdut, nu este clar dacă subtitlul ‘Un fragment’ este scris de Novalis sau este o adăugare a editorilor sau editorilor săi.”¹³ Dacă presupunem că subtitlul ar fi fost scris de însuși Novalis, acest lucru pare a indica faptul că el concepuise acest mic text ca o parte a unei scrieri mai întinse. Oricum, nu avem probe care să certifice o asemenea ipoteză.

Înainte de a prezenta punctele-cheie ale expunerii lui Novalis, voi enunța premisa majoră a acesteia într-o singură frază: *fără acceptarea credinței creștine în Biserica „cea una, Sfântă, Catholică și Apostolică” și fără armonizarea deplină între puterea temporală și ierarhia ecleziastică guvernate de Papă, nici o pace durabilă nu va fi vreodată cu adevărat posibilă*. Da, ați citit bine. Acesta este miezul textului lui Novalis. Cu 86 de ani înainte ca Vladimir Solovyov (1853-1900) să susțină idei similare în *La Russie et l'Église universelle* (1885), el a înțeles deja care este premisa fundamentală a unei societăți umane în care Binele, Adevărul și Frumusețea sunt recunoscute, apărute, transmise: supunerea față de Biserica întemeiată de Logosul întrupat, Iisus Christos. Ținând seama de riscurile teribile ale unei asemenea idei, riscuri vizibile în însăși consecințele suferite de autor, putem lesne deduce că Novalis a îndrăznit expunerea unui asemenea text doar datorită faptului că el reprezenta convingerile sale cele mai profunde. Acestea fiind spuse, să trecem acum la expunerea ideilor-cheie din cuvântarea *Creștinătatea sau Europa*?

Începutul aparține descrierii modelului care va reprezenta referința pentru stabilirea condițiilor unui viitor stabil al lumii europene: societatea creștină medievală. Acest lucru a fost suficient pentru a provoca interminabile controverse. Chiar și astăzi erudiții care se ocupă de chestiuni exotice ca ideile politice vehiculate de scriitorii Germani fac tot posibilul să-și convingă cititorii, așa cum face – de exemplu – eruditul profesor Richard Littlejohns, că Novalis nu a făcut nimic mai mult decât să fabrice un „mit” (termen înțeles nu în sensul atribuit lui de Platon, Tolkien sau Lewis, ci în sens peiorativ). În orice caz, primul punct al discursului lui Novalis constă în descrierea modelului creștinătății unitare a Evului Mediu:

„Au fost frumoase și pline de strălucire vremurile în care Europa era o țară creștină, în care o singură creștinătate sălășluia în această parte de lume, zidită după chip uman; un mare țel comun una până și ținuturile cele

mai îndepărtate ale acestui întins imperiu spiritual. Fără a poseda mari bunuri pământești, o singură competență călăuza și una forțele politice. Nemijlocit sub ordinele sale lucra o tagmă numeroasă, accesibilă oricui, care îi urma îndrumările și se străduia cu sârg să-i întărească puterea binefăcătoare¹⁴

Deci unitatea creștinătății Medievale nu se referea doar la tărâmul spiritual, ci și la unitatea puterilor politice reprezentate de monarhii acelor timpuri. Care sunt trăsăturile arhetipului Medieval al vizionarului Novalis? În primul rând primatul spiritului făcut manifest prin munca de evanghelizare și sfințire a clerului ai cărui reprezentanți „nu propovăduiau decât iubirea pentru Sfânta, pentru fermecătoarea stăpână a creștinătății, care înzestrată cu puteri cerești era gata să mântuiască de înfricoșătoare primejdii pe orice credincios.”¹⁵ Angajați în încurajarea practicării unei vieți virtuoză, preoții expuneau modelele întruchipate de sfinții cei de demult. Cu o sensibilitate poetică inegalabilă Novalis vorbește despre „bisericele tainice, împodobite cu icoane dătătoare de forță, învăluite în miresme dulci și însuflețite de sunetele sfinte ale unor melodii înălțătoare.” Să nu uităm nici o clipă că pentru geniile literare „Romantice” care se vor converti la Catolicism, descoperirea lumii mirifice a Evului Mediu a avut o legătură directă cu faptul – constatat și subliniat în repetate rânduri de Novalis – că nici o epocă nu a creat atât de multă artă la cele mai înalte standarde imaginabile.

Să revenim la arhetipul societății creștine medievale. În finalul acesteia, autorul insistă asupra excelenței acelor „vremuri cu adevărat Catolice sau Creștine.”

„Cât de binefăcătoare, de potrivită cu natura lăuntrică a omului a fost această cărmuire, această orânduire, s-a văzut din creșterea viguroasă a tuturor forțelor, din dezvoltarea armonioasă a tuturor înzestrărilor omenestii, din faptul că au fost oameni care au atins o culme în toate domeniile științelor vieții și ale artei; din faptul că schimburile de bunuri materiale și spirituale au înflorit pretutindeni în Europa și până în îndepărtata Indie.”¹⁶

Al doilea punct director al expunerii lui Novalis diagnostichează cauzele profunde ale decăderii. În esență, e vorba despre obliterarea simțului sacrului și al lumii nevăzute (numit de autor „acel simț nemuritor”) printr-o viață activă care minimalizează până la excludere viața contemplativă:

„A fost o primă iubire care a ațipit sub apăsarea vieții active, a cărei amintire a fost reprimată de griji egoiste și a cărei legătură, defăimată ulterior ca înșelăciune și minteală, și judecată cu măsura experiențelor de mai târziu, a fost, sfâșiată de către cea mai mare parte a europenilor.”¹⁷

De parcă l-ar fi citit pe Sfântul Alfons Maria de Liguori (1696-1787), Novalis vede decăderea clerului drept consecință directă a renunțării la arta spirituală a meditației și a contemplației, fapt care a cauzat o înluminare descrisă cu asprime:

„O inerție fără margini apăsa pe atunci greu asupra tagmei preoțești, devenită sigură pe sine. Ea se oprișe în loc cu simțământul propriei vaze și tihne, în vreme ce laicii își însușeau experiența și învățătura sa, depășind-o cu pași mare pe calea instruirii. Dând uitării menirea de a fi în spirit, judecată și cultură primii dintre oameni, clericii s-au lăsat cuprinși de pofte joase, iar trivialitatea și josnicia felului lor de a gândi au devenit, prin contrast cu haina și menirea lor, cu atât mai respingătoare. Astfel, prețuirea și

încrederea, stâlpii acestui imperiu, ca al oricărui altuia, s-au prăbușit treptat și tagma s-a destrămat, iar stăpânirea efectivă a Romei a încetat fără valvă cu mult înainte de insurecția violentă.”¹⁸

Așa cum lesne poate fi anticipat, al treilea punct al expunerii se referă la revoluția protestantă. Consecință inevitabilă a decadenței clerului Catolic, din rândurile căruia provine și Martin Luther (1483-1546) – „o minte aprinsă”¹⁹ – Reforma (calificată drept „o altă religie”) este descrisă cu o forță incredibilă:

„Ura, inițial personală împotriva credinței Catolice, a trecut treptat în ură împotriva Bibliei, apoi împotriva religiei însăși. Mai mult, ura religioasă s-a întins, firesc și logic, asupra tuturor obiectelor de entuziasm, a defăimat fantezia și sentimentul, moralitatea și iubirea de artă, viitorul și trecutul îndepărtat, a așezat pe oameni doar anevoie în capul șirului de ființe ale naturii și a făcut din muzica nesfârșit creatoare a universului, clămpănitul uniform al unei gigantice mori, împinsă de curentul întâmplării și plutind pe valurile lui, o moară în sine, fără constructor și fără morar, de fapt un *perpetuum mobile*, o moară măcinându-se pe sine.”²⁰

Citind asemenea cuvinte cu greu poți concepe că ele aparțin celui membrului unei familii pietiste (deci lutherane) riguroase. Și totuși, logica analizei istorice axată pe descriere spiritului Revoluției protestante care a distrus unitatea lumii Medievale îl obligă să așeze în descendența acesteia însuși Iluminismul – cea mai deplină manifestare a urii împotriva Religiei și Tradiției. Deismul este ținut, de asemenea, cu precizie:

„Din Dumnezeu, au făcut spectatorul fără ocupație al marii și duioasei reprezentații oferite de învățați, căruia la urmă îi revenea îndatorirea de a-i admira și ospăta solemn pe poeți și pe actori. Luminat și educat în duhul acestui entuziasm cultivat a fost cu precădere poporul de rând, și astfel a luat naștere o nouă tagmă în Europa: filantropii și iluminiștii.”²¹

Aceștia sunt cei care, în numele interesului lor pentru „luminarea” locuitorului lumii moderne i-au supus, treptat, filosofiei mecaniciste a contabililor și statisticienilor. Rațiunea rece a înlocuit intelectul contemplativ și imaginația creatoare supusă acestuia. Însă tocmai din cauza primatului acordat rațiunii de noul regim, cei care trebuie să i se împotrivescă sunt poeții.

Finalul nu poate aparține decât discuției situației politice care cerea găsirea unei soluții pentru acea pace universală la care năzuia Kant. Ca un preludiu al soluției Novalis se întreabă, retoric, „ce s-a întâmpla dacă ar intra în joc o nouă mișcare a Europei până acum ațipite, dacă Europa ar voi să se trezească din nou, dacă un stat de state și o nouă teorie politică a științei ar fi iminente?”²² Dar o comunitate a statelor europene presupune, simultan, o ierarhie și un echilibru. Acestea nu pot fi atinse – spre a aduce mult-visata pace – de puterile seculare însele. Fără a se exprima explicit, Novalis face trimitere, din nou, la autoritatea de drept divin a Suveranului Pontif:

„Doar un al treilea element, lumesc și supra-pământesc deopotrivă poate oferi aici o soluție.”²³

Această convingere a sa cu privire la rolul Sfântului Părinte în pacificare statelor beligerante este asociată cu ideea limpede exprimată că doar religia Creștină poate fi fondul unei asemenea soluții:

„Numai religia poate trezi din nou Europa, poate de siguranță popoarelor și poate instala creștinătatea, cu nouă strălucire vizibilă pe pământ, în vechea ei funcție, întemeietoare de pace.”²⁴

Ca să nu existe dubii, în finalul textului autorul subliniază identitatea adevăratei religii:

„Creștinism aplicat, însuflețit, a fost vechiul Catolicism (...) Omniprezența sa în viață, iubirea de artă, umanitatea adâncă, inviolabilitatea căsătoriilor sale, expansivitatea generoasă, bucuria sărăciei, supunerea și devotamentul fac din el, în chip lămurit, religia adevărată și constituie trăsăturile fundamentale ale principiilor pe care se întemeiază. Catolicismul s-a curățit în apele timpului – în unire strânsă, indestructibilă cu celelalte două întrupări ale creștinismului, el va aduce de-a pururi fericire pe acest pământ.”²⁵

În cele ce urmează este evident că Novalis face efortul de a propune o sinteză care, pe fundament Catolic, va permite absorbirea Protestantismului în Creștinismul înnoit prin purificările istoriei. Influențat de această viziune, Vladimir Soloviov va concepe chiar o reunificare – la sfârșitul istoriei – a Protestantismului și Ortodoxiei răsăritene sub autoritatea Papei Petru al II-lea. Nu este sigur că Novalis a ținut atât de departe. Concret, nu este cert că el ar fi elaborat un soi de utopie teologică cu nuanțe ecumenice. Desigur, se găsesc exegeți care cred că viziunea lui ținea spre un soi de creștinism transcendent în raport cu formele istorice ale acestuia. Cred că ei greșesc ignorând importanța pe care o acordă în proiectul unei păci universale funcției pontificale, importanță dublată de valoarea absolută de adevăr pe care o asociază strict cu credința Catolică. Însă cel mai puternic argument în sprijinul interpretării Catolice o furnizează conferința însăși:

„Forma sa accidentală este ca și nimicită, vechea papalitate zace în mormânt, iar Roma a ajuns pentru a doua oară o ruină. Nu ar trebui să dispară odată protestantismul spre a face loc unei noi și trainice biserici?”²⁶

Într-un mod mai puțin evident, Novalis asociază moartea în captivitatea a Papei Pius al VI-lea cu revoluția protestantă pe care, sub forma ideilor și legilor de inspirație iluministă, Napoleon a continuat-o. El și armatele sale reprezintă spiritul revoluționar al Reformei. Aceasta trebuie să dispară – cu tot cu Napoleon – spre a face loc unei renașteri religioase care să aducă mult dorita pace.

Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg nu a fost un revoluționar, ci un poet și un gânditor de excepție. El știa prea bine că revigorarea Bisericii Catolice și pacea universală nu pot fi produse de actorii umani ci doar de Dumnezeu. De aceea în încheierea textului său cere seninătate, răbdare și un devotament total față de „credința adevărată, fără de sfârșit.” Unii ar putea considera viziunea sa un simplu vis al unei imaginații poetice exaltate. Alții îl pot categorisi drept „reacționar” – cum s-a făcut de atât de ori. Etichetele nu vor atenua forța mesajului său. Iar principul unității rezultat din iubirea Creștină transmisă prin Biserica Catolică, principiu pe care el l-a așezat în miezul cuvântării sale, va continua să miște inimi și să lumineze minți spre a năzui, asemenea lui, la o lume mai bună în care Sfințenia lui Dumnezeu și a Bisericii Sale să strălucească din nou cu putere.

¹ De exemplu, Jane Foster, în articolul dedicat lui Novalis în Andrew Maunder (Coordonator), *Encyclopedia of Literary Romanticism*, Facts on File, 2010, la pagina 304, afirmă: „Novalis is sometimes reckoned the most influential of the German Romantics” („Novalis este uneori considerat cel mai influent dintre romantici germani”).

² Dacă Alain Besançon a fost masiv tradus în limba română, în ce-l privește pe Babbitt avem la dispoziție un singur volum: culegerea de *Eseuri antiromantice* apărută în 2021 la Editura Contramundum. Traducerea a fost făcută de George Arion Jr.

³ Precizez că nu am în vedere monumentală monografie a lui Paul Cornea, *Originile romantismului românesc* (Editura Minerva, 1972; ediția a II-a, Editura Cartea Românească, 2008), ci studiul său „Prodigioasa aventură a unui cuvânt: ‘romantic’,” inclus în culegerea de studii *Romantismul Românesc și Romantismul European*, București, Societatea de Științe Filologice, 1970, pp. 27-35.

⁴ J.F. Haussmann, „Die deutsche Kritik Über Novalis von 1850-1900” („Aprecierile criticii German a lui Novalis între 1850 și 1850”), în *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 12, No. 2 (Apr., 1913), pp. 211-244.

⁵ Richard Littlejohns, „Everlasting Peace and Medieval Europe: Romantic Myth-Making in Novalis's *Europa*,” în Richard Littlejohns and Sara Soncini (Editors), *Myths of Europe*, Amsterdam-New York: Rodopi, 2007, pp. 172-173.

⁶ Pauline Kleingeld, „Romantic Cosmopolitanism: Novalis's 'Christianity or Europe',” în *Journal of the History of Philosophy*, vol. 46, No.2, 2008, pp. 270-271.

⁷ Pauline Kleingeld, *Op. Cit.*, p. 271.

⁸ J.F. Haussmann, *Op. Cit.*, p. 7. Citatul din scrisoarea lui Johann Daniel Falk se găsește în volumul acestuia *Goethe aus näherem persönlichen Umgang dargestellt*, Leipzig, 1836, p. 99.

⁹ Michael Martin, „An introduction,” în Novalis, *Christendom or Europe?*, Angelico Press, 2024, p. 17.

¹⁰ Apud Viorica Nișcov, notă la „Creștinătatea sau Europa,” în Novalis, *Între Veghe și Vis*, Selecție, traducere, prefață, note și comentarii de Viorica Nișcov, București: Editura Univers, 1995, p. 220.

¹¹ Klaus Träger, „Novalis und die Ideologische Resurrection,” în *Sinn und Form*, No. 13, 1961, p. 646, apud Novalis, *Geistliche Lieder: Die Christenheit oder Europa*, Traducere, note, tabel cronologic și postfață de Ioan Constantinescu, Iași: Institutul European, 1996, p. 220.

¹² Am transcris titlul exact așa cum apare în ediția menționată: *Novalis Schriften*, Herausgegeben von Ludwig Tieck und Fr. Schlegel, Dritte vermehrte Auflage, Vierter Teil, Berlin: 1826, Gedruckt und verlegt bei G. Reimer, p. 187. Textul, categorisit de Novalis într-o scrisoare către Friedrich Schlegel din 1800 drept „öffentliche Rede” („discurs/cuvântare publică”), este cuprins între paginile 187 și 208.

¹³ Frederick C. Beiser (Editor), *The Early Political Writing of the German Romantics*, Cambridge University Press: 1996, p. 61.

¹⁴ Folosesc traducerea doamnei Viorica Nișcov din ediția citată: „Creștinătatea sau Europa,” în Novalis, *Între Veghe și Vis*, București: Editura Univers, 1995, pp. 223-239. Citatul de aici se găsește la pagina 223.

¹⁵ *Op. Cit.*, p. 224.

¹⁶ *Op. Cit.*, p. 225.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Op. Cit.*, p. 226.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Op. Cit.*, pp. 230-231.

²¹ *Op. Cit.*, p. 231.

²² *Op. Cit.*, p. 236.

²³ *Op. Cit.*, p. 237.

²⁴ *Op. Cit.*, p. 237.

²⁵ *Op. Cit.*, p. 238.

²⁶ *Ibidem*.

Alexandru DĂRĂBAN

Despre originea socială a scriitorilor din familia Al-George din Sângeorz-Băi

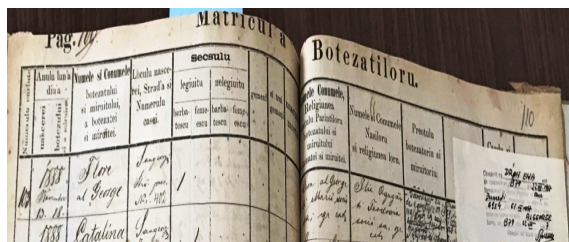
Căutând pe internet referințe privindu-i pe scriitorii Ion Al-George și Vasile Al-George, am fost surprins ce am găsit în revista „Vatra” din Târgu Mureș. În interiorul acesteia s-au publicat două articole, respectiv, unul în anul 2013 intitulat „Dicționarul poezilor mureșeni” inclus în nr. 504, pagina 86 și un altul, „Începuturi literare mureșene” în nr. 550-551, p. 117 din 2017, în care se prezentau date din biografia lui Vasile Al-George.

Mare mi-a fost mirarea când am citit despre Vasile Al-George că ar proveni dintr-o familie de „țărani de etnie romă”. Văzând aceasta, am trecut la verificarea biografiei familiei Al-George din Sângeorz-Băi, consultând fondul arhivistic existent în arhivele din Bistrița, anume Colecția de registre parohiale de stare civilă din Parohia greco-catolică St. Georgiu (unul dintre numele vechi al localității) care cuprinde Matriculele botezaților, cununaților și morților din această parohie.

Trebuie menționat faptul că familia Al-George a avut trei feciori: Flore, Vasile și Ion și o fată: Cătălina. Am trecut la verificarea matriculei botezaților care îi priveau pe cei trei frați și pe sora lor.

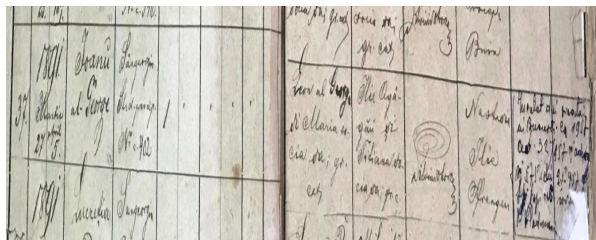
- Flore Al-George s-a născut la data de 13 noiembrie 1888, botezat la data de 18 noiembrie, fiul lui Leon Al-George și Maria, greco-catolici, dar nefiind specificat ceva despre originea socială (a se vedea facsimil nr. 1)¹.

Facsimil nr. 1



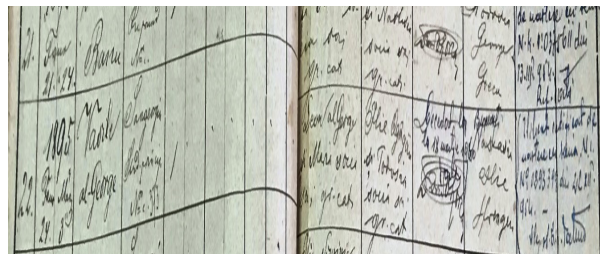
- Ion Al-George, născut în 27 martie 1891, botezat 5 aprilie, fiul lui Leon Al-George și Maria, greco-catolici, nimic despre originea lor socială (a se vedea facsimil nr. 2)².

Facsimil nr. 2



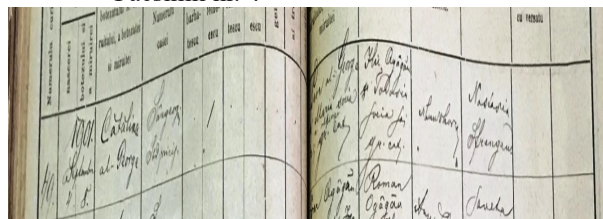
- Vasile Al-George, născut în 24 februarie 1895, botezat 3 martie, fiul lui Leon Al-George și Maria, greco-catolici, nimic despre originea lor socială (a se vedea facsimil nr. 3)³.

Facsimil nr. 3



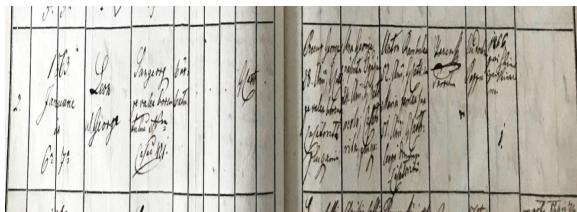
- Cătălina Al-George, născută în 4 septembrie 1901, botezată în 8 septembrie, fiica lui Leon Al-George și Maria, greco-catolici și nimic despre originea lor etnică (a se vedea facsimil nr. 4).

Facsimil nr. 4



Am trecut la verificarea Matriculei cununaților (1884-1911) în care s-au regăsit datele referitoare la cununia părinților. Astfel, mirele Leon Al-George era de 23 ani, orfan, june și ostaș în rezervă. Mireasa, Maria, tot Al-George, era de 24 ani, fiind fată de plugar. Cununia lor a avut loc la data de 15 Faur (Februarie) 1886. Nici aici nu era trecut ceva despre originea lor socială (a se vedea facsimil nr. 5)⁴.

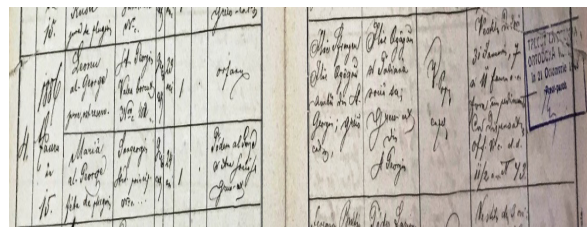
Facsimil nr. 5



Am trecut la verificarea părinților Maria (Măriuca) și Leon Al-George din matriculele botezaților pentru a vedea datele de naștere a celor doi.

- Tata, Leon-Al-George s-a născut în data de 6 ianuarie 1863, ca fiu al lui Precup George de 28 ani, plugar (a se vedea facsimil nr. 6)⁵.

Facsimil nr. 6



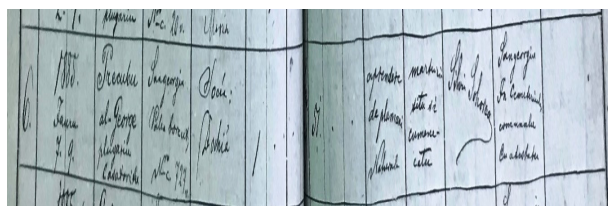
- Mama, Maria (Măriuca) Lazar George, născută la 28 aprilie 1862, fiica lui Toader Lazar și Ana, economi plugari (a se vedea facsimil nr. 7)⁶.

Facsimil nr. 7



Știindu-l orfan pe Leon Al-George, am trecut la verificarea datelor privind-l pe tatăl său, Precup. Am aflat că a trecut la cele veșnice la data de 7 Faur (Februarie) 1885, având vârsta de 51 ani și că era plugar. A murit de aprindere de plămâni, naturală (a se vedea facsimil nr. 8)⁷.

Facsimil nr. 8



După cum se poate vedea, în aceste matricule nu figurează nicăieri specificat că originea lor socială ar fi „țărani de etnie romă”.

Menționez faptul că preoții locali își făceau datoria privind datele ce trebuiau trecute în registrele parohiale privind botezații, cununații și morții din parohie. Ei completau cu minuțiozitate toate datele ce-i priveau pe cei în cauză, ca de exemplu: prunc (pruncă) de plugar, june (jună) de plugar, fată fecioară de plugar,

fată căzută de plugar, fată căzută de Țigan corturar, prunc (pruncă) de Țigan de sat, prunc (pruncă) de Țigan fierar, prunc (pruncă) de Țigan umblător sau stătător, după caz, și nu în ultimul rând, prunc (pruncă) de de învățător român.

Îmi permit să trag o concluzie: după datele ce reies din actele civile ale familiei, afirmația că ar fi „țărani de etnie romă” nu se susține. Actele civile ar trebui să fie sursa principală din care ar trebui să fie luate datele despre scriitori (acolo unde există).

PS:

O să trec la verificarea datelor din referințele biobibliografice anexate la medalioanele cu frații Al-George din Dicționarele de literatură (2004 și 2016, de acolo și-au luat informația și cei de la Wikipedia)) care susțin această teorie

Nota red.: Articolele pomenite de dl. Dărăban sunt ale lui Al. Cistelean.

¹ Serviciul Județean al Arhivelor Naționale Bistrița-Năsăud (SJANBN), fond Colecția de registre parohiale de stare civilă, Matricula botezaților din parohia St. Georgiu (1879-1890), f. 109 v. – 110 f., poz. 103.

² SJANBN, fond Colecția de registre parohiale de stare civilă, Matricula botezaților din parohia St. Georgiu (1891-1909), f. 4 v. – 5 f., poz. 37.

³ SJANBN, fond Colecția de registre parohiale de stare civilă, Matricula botezaților din parohia St. Georgiu (1891-1909), f. 45 v. – 46 f., poz. 22.

⁴ SJANBN, fond Colecția de registre parohiale de stare civilă, Matricula cununaților din parohia St. Georgiu (1884-1911), f. 6 v. – 7 f., poz. 4.

⁵ SJANBN, fond Colecția de registre parohiale de stare civilă, Matricula botezaților din parohia St. Georgiu (1858-1867), f. 72 v. – 73 f., poz. 2.

⁶ SJANBN, fond Colecția de registre parohiale de stare civilă, Matricula botezaților din parohia St. Georgiu (1858-1867), f. 64 v. – 65 f., poz. 41.

⁷ SJANBN, fond Colecția de registre parohiale de stare civilă, Matricula morților din parohia St. Georgiu (1875-1899), f. 90 v. – 91 f., poz. 6.

talmeș-balmeș

Festivaluri de poezie

Între 15 și 21 septembrie 2025 a avut loc a XV-a ediție a Festivalului Internațional de Poezie București (FIPB). Pentru șapte zile, Bucureștiul a devenit capitala internațională a poeziei. Organizat de Muzeul Național al Literaturii Române, cu sprijinul Primăriei Capitalei și al Ministerului Culturii, festivalul a adus laolaltă poeți, traducători, editori și critici literari din peste douăzeci de țări, propunând o imagine amplă a poeziei actuale și a dialogului dintre culturi.

Programul a propus o serie generoasă de lecturi publice (în jur de 150 de poeți și poetese au citit), dezbateri

și seri tematice („Cum și de ce se joacă literatura” – Toma Pavel & Călin-Andrei Mihăilescu ș.a.), lansări de carte, vernisaje (Luminița Gliga, David Greenslade ș.a.), momente muzicale, conferințe, o serie de memorii (Remember Gheorghe Crăciun, Andrei Bodi, Ion Stratan) etc. O altă inițiativă demnă de menționat a fost și „Grădina Poeziei Tudor Arghezi”, desfășurată la Casa Memorială a poetului, unde participanții au plantat 20 de cireși.



În competiție cu Bucureștiul, între 17-20 septembrie, Bacăul a găzduit Festivalul Național „George Bacovia”. Vernisaje, lansări de carte, dezbateri, lecturi, colocvii, concerte și, desigur, celebrele premii: „Premiul Național George Bacovia” acordat lui Ion Mureșan; „Premiul pentru cartea de poezie” – Ștefan Manasia; „Premiul pentru critica poeziei” – Corina Croitoru; „Premiul pentru debut poetic” – Simona Sigartău. (S.P.)

Traian ȘTEF

Cosmogonie

Cuvântul morală s-a lipit de vocabularul meu
Încă din timpul studenției clujene,
Avansând ulterior mereu
Și, ajuns pe plaiuri bihorene
Cuibărindu-mi-se în poezie,
Mi-a devenit o adevărată **calitate umană***,
Răscolitoare prin prezența ei vie.

Desigur că prezența lui poate fi semnalată
Și într-o altă lumină, cum să zic,
Spunând că-l știu încă din vremea îndepărtată
Când mi-am început **călătoria de ucenic**
Și că l-am folosit și îl folosesc
Fără **mistificare**, chiar cu puțină **tandrețe**,
Și că, după toate aparențele, izbutesc
Să-i scot la lumină întreaga frumusețe.

Cât mai are acoperire-n realitate, nu știm,
Sau, mă rog, nu știu eu,
Dar nu ar fi **ridicol** să ne gândim
Că existența lui ar putea fi curând la apogeu.

Cred totuși, că în **deficitul de prezent** actual
Folosirea lui ostentativă
Nu duce societatea spre un mal,
Ci mai mult o poartă în derivă
Și nevoie de el **sufletul patriei are**,
Dar să îl ridice, nu să îl coboare.

Mulți au fost și încă mai sunt
Cei care toată ziua îl folosesc,
Fără temei și discernământ,
Ba, mai nou, toți mai mulți se ivesc.
Celor ce-l folosesc neștiindu-i structura,
Rog prin prezenta să li se închidă gura!

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

În lectura lui **Lucian PERȚA**